

2020 - 2021

Master 2 Arts, Lettres et Civilisations  
Parcours Littératures, Langues, Patrimoines et Civilisations  
Spécialité Lettres



*Pallas Athéna*, Rembrandt, ca. 1657

# Les genres grecs au prisme du travestissement

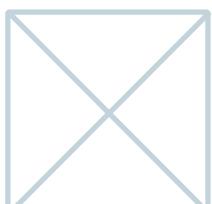
Quand la femme prend  
les armes de l'homme

**ROUAULT Simon**

**Sous la direction de M.  
GOURMELEN Laurent**

Membres du jury

GOURMELEN Laurent | Maître de conférences HDR de langue et littérature grecques  
COLOT Blandine | Maître de conférences HDR de langue et littérature latines



Soutenu publiquement le :  
15 juin 2021

**L'auteur du présent document vous autorise à le partager, reproduire, distribuer et communiquer selon les conditions suivantes :**



- Vous devez le citer en l'attribuant de la manière indiquée par l'auteur (mais pas d'une manière qui suggérerait qu'il approuve votre utilisation de l'œuvre).
- Vous n'avez pas le droit d'utiliser ce document à des fins commerciales.
- Vous n'avez pas le droit de le modifier, de le transformer ou de l'adapter.

**Consulter la licence creative commons complète en français : <http://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/2.0/fr/>**

Ces conditions d'utilisation (attribution, pas d'utilisation commerciale, pas de modification) sont symbolisées par les icônes positionnées en pied de page.



# REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de recherche, Monsieur Laurent Gourmelen, qui, depuis deux ans, me suit et me dirige dans mes recherches sur la mythologie et la littérature grecques relues au prisme du travestissement. Je vous remercie pour votre patience, pour vos nombreuses relectures et vos conseils avisés tout au long de ces deux années si particulières, votre aide et vos encouragements auront été primordiaux dans l'achèvement de ces deux mémoires.

Je remercie également Madame Blandine Colot qui a accepté, pour la deuxième année, de prendre de son temps pour lire mon mémoire et faire partie de mon jury de soutenance.

Je souhaite aussi remercier mes ami·e·s qui, tout au long de cette année, ont eu la patience et la gentillesse de bien vouloir m'écouter parler de « vieilles » histoires de travesties antiques. Je remercie notamment Célia, Coline et Justine qui, plus que quiconque, ont partagé avec moi cette année de recherche (et les nombreux cafés compris dedans), ainsi que Gaëlle qui, même de loin, m'a accompagné, m'a écouté et m'a encouragé dans mes moments de doute.

Je remercie particulièrement Garance de partager avec moi cette passion peu commune pour une littérature depuis longtemps passée de mode. Merci d'avoir partagé avec moi ces années et de m'avoir encouragé et motivé à poursuivre.

Je tiens aussi à remercier ma famille qui, toujours, croit en moi, et notamment mes parents qui m'ont toujours poussé à suivre ma voie et à faire ce qui me passionnait, merci à vous de m'avoir permis d'être là aujourd'hui et de présenter ce travail.

Enfin, je souhaite remercier toutes celles et tous ceux qui prendront le temps d'ouvrir, de lire ce mémoire, en espérant que vous trouverez autant de plaisir à rencontrer ces femmes travesties que j'en ai eu à les connaître tout au long de cette année.

# AVANT-PROPOS

## NOTE SUR LE LANGAGE :

Pour ce travail de recherche portant sur les scènes de travestissement et les représentations des genres dans la littérature grecque, nous avons tenté au mieux d'appliquer un langage non sexiste, préférant mettre de côté la règle grammaticale généralisée depuis les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles du « masculin l'emporte sur le féminin ».

Cela nous semble aller dans la continuité de notre projet de recherche et, au-delà de l'avantage de rendre aux femmes ce qui appartient aux femmes, une utilisation d'un langage inclusif nous permet de rendre compte, entre autres, d'une distinction fondamentale ancrée dans la langue grecque, distinguant *hoi anthropoi*, les hommes et les femmes (les Grec·que·s), *hoi andres*, les hommes, et *hai gunaikes*, les femmes.

La langue française étant ce qu'elle est, vivante et en permanente construction, sont apparues ces dernières années de nouvelles pratiques syntaxiques, grammaticales et lexicales nous permettant d'aborder une langue non sexiste. Des règles que nous tenterons au mieux d'appliquer :

- D'abord, nous utiliserons un accord au féminin pour les noms, les titres et les fonctions lorsque cela est nécessaire,
- Ensuite, nous serons amené à utiliser des doublets (les hommes et les femmes), le point médian (les Grec·que·s), ou encore des termes neutres ou épicènes lorsque l'occasion s'y prête,
- Enfin, nous souhaitons appliquer la règle ancienne de l'accord de proximité lorsque le cas se présente (par exemple, cela donnera « des comportements et attitudes différenciées », et non « des comportements et attitudes différenciés » comme le voudrait la règle arbitraire du « masculin l'emporte sur le féminin »).

Il ne s'agit pas d'entraver la lecture et son confort, et nous nous excusons si cela amène quelques difficultés ponctuelles, mais nous souhaitons simplement proposer une étude qui, au même titre qu'elle interroge les rapports de genre dans de « vieilles » littératures antiques, interroge nos rapports de genre dans notre propre langage.

# Table des matières

<b>Introduction</b>	<b>1</b>
1. Les Grec·que·s au prisme du genre	2
2. Présentation du corpus : travesties et femmes viriles	5
3. Enjeux et délimitation de l'étude	7
3.1. État de la recherche	7
3.2. Délimitation et présentation de la recherche	8
<b>Première partie : La travestie antique, ou les cinq masques du travestissement féminin</b>	<b>11</b>
1. Les Parthenoi, ou les Déesses Vierges	11
1.1. Athéna	12
1.2. Artémis	18
1.3. Hestia	23
2. Les Amazones	26
2.1. Les Amazones antianeirai	26
2.2. Les héroïnes amazones	32
3. Les Bacchantes	37
3.1. Les Bacchantes d'Euripide	37
3.2. Au-delà d'Euripide	42
4. Les femmes viriles	45
4.1. Les héroïnes viriles	46
4.2. Femmes sur la scène tragique	51
4.3. Femmes sur la scène comique	56
5. Les travesties « historiques »	60
5.1. Des faits de guerre au féminin	60
5.2. Les reines guerrières	63
5.3. Un cas particulier : la « lesbienne »	69
Conclusion de partie	72
<b>Deuxième partie : La travestie antique, ou la question de la maîtrise du travestissement féminin</b>	<b>75</b>
1. Le travestissement au prisme du culte	75
1.1. Le travestissement comme pratique rituelle	75
1.2. Le travestissement comme pratique matrimoniale	79
1.3. La travestie et le modèle des déesses kourotrophes	82
2. La mise à mort de la travestie	86
2.1. Meurtres de femmes viriles sur la scène tragique	86
2.2. Un motif à succès : les Amazonomachies	92
3. Le mariage de la travestie	97
3.1. Les Amazones-épouses, un autre motif à succès	98

3.2. Épouser les femmes viriles	102
<b>Conclusion de partie</b>	<b>108</b>
<b>Troisième partie : Symbolique des genres grecs et anthropologie</b>	<b>110</b>
<b>1. Entre fantasme masculin et peur, un pouvoir féminin</b>	<b>110</b>
1.1. De la fascination à la peur, la travestie	110
1.2. Les masques féminins de la mort	113
1.3. La puissance originelle des femmes	116
<b>2. Un pouvoir féminin au prisme de l'Autre</b>	<b>120</b>
2.1. La contre-cité des femmes	121
2.2. Du côté des Barbares	123
2.3. Le monde renversé	127
<b>3. La travestie, ou la femme à jamais à l'homme</b>	<b>131</b>
3.1. La travestie, par et pour l'homme	132
3.2. Les Parthenoi, ou les vraies filles de leur père	135
<b>Conclusion de partie</b>	<b>143</b>
<b>Conclusion</b>	<b>146</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>154</b>
<b>Annexes</b>	<b>160</b>
<b>Annexe 1 : Textes complémentaires</b>	<b>160</b>
<b>Annexe 2 : Supports iconographiques</b>	<b>164</b>

# Introduction

Au Musée Calouste Gulbenkian de Lisbonne est conservé un tableau qui a été le sujet de nombreuses controverses<sup>1</sup>. Non seulement sa date n'est pas attestée — il n'est daté qu'approximativement autour de l'année 1657 —, mais en plus son attribution est sujet à débat, même si, à ce jour, les spécialistes tendent à se mettre d'accord sur le fait qu'il s'agisse d'un tableau de Rembrandt et d'un de ses élèves. Nous ferions donc face à une œuvre de l'un des plus célèbres artistes de l'histoire de la peinture occidentale. Pourtant, cette peinture semble plus célèbre pour les débats qui l'entourent, d'autant plus que s'ajoute une dispute autour du sujet représenté.

Car la figure unique qui se détache du tableau se laisse difficilement saisir. Caractéristique de l'art baroque, la peinture se fonde sur un fond obscur, laissant en pleine lumière le personnage dont le visage, présenté de trois-quart, est valorisé par le savant usage du clair-obscur de Rembrandt. Car comment ne pas se laisser envoûter par cette figure androgyne au regard mystérieux, se dérobant presque sous nos yeux ? Malgré tout, ce visage énigmatique s'est vu identifié à celui de l'un des grands héros de l'histoire occidentale, Alexandre le Grand. Et l'hypothèse est intéressante : le modèle qui a posé pour le peintre semble avoir été le fils de Rembrandt, la figure se référant donc à une personne de genre masculin ; d'autant plus que le port de l'armure semble, dans notre société, mieux s'accorder à une figure masculine. Ainsi émergerait Alexandre le Grand dans ce portrait. Pourtant, cette hypothèse a été remise en doute au vu de certains éléments : certes, le personnage porte l'armure à la manière d'un guerrier, mais, lorsque se découpe une chouette sur le haut du casque ainsi qu'une tête de Méduse sur le bouclier, une autre figure est invoquée, celle de Pallas Athéna. Déesse grecque de la sagesse et de la guerre, fille de Zeus dont elle partage le port de l'égide, elle aussi est caractérisée par l'armure guerrière. Ainsi derrière ce mystérieux visage androgyne se cacherait, non pas un homme, mais une femme.

Voilà que de *Alexandre le Grand* nous passons à un tableau nommé *Pallas Athéna*<sup>2</sup>. Un renversement qui offre une lecture intéressante quant à la figure de la déesse : elle est peut-être féminine, mais elle présente également des caractéristiques masculines, s'armant à la manière d'un homme et se battant à la manière d'un homme. Et l'ambivalence d'Athéna n'est pas l'invention tardive d'un peintre néerlandais souhaitant bousculer les codes de genre, il n'a fait que récupérer un héritage culturel. Car Pallas est, dès l'Antiquité, connue pour sa virilité, elle qui, pour emporter le titre de la plus belle des déesses, ne compte pas sur ses charmes féminins à la manière d'Aphrodite, mais choisit de promettre à Pâris la victoire dans toutes les guerres, domaine où elle excelle. Pourtant nous faisons face ici à un paradoxe, quand l'on pense à cette Grèce antique où les rôles genrés sont souvent résumés par ces mots de Jean-Pierre Vernant : « le mariage est à la fille ce que la guerre est au garçon »<sup>3</sup>. Voici qu'Athéna, identifiée au féminin, se plaît à la guerre, préférant aux voiles du mariage les armes de bronze. Dès lors se pose la question de savoir qui est Athéna : ferions-nous face à la première travestie de l'histoire occidentale ?

<sup>1</sup> cf. Annexe 2, n°1.

<sup>2</sup> Il est amusant de voir que la page française Wikipédia consacrée à ce tableau se nomme « *Alexandre le Grand* (Rembrandt) », ne suivant pas la dénomination de *Pallas Athéna* proposée par le site du Musée Calouste Gulbenkian, préférant dès lors reconnaître dans cette figure armée un homme plutôt qu'une divinité guerrière féminine.

<sup>3</sup> Jean-Pierre VERNANT, « La guerre des cités » dans Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et société en Grèce ancienne*, [1965], Paris, La Découverte, 2004, p.36, [en ligne], mis en ligne 02 juin 2020, URL : <https://www-cairn-info.buadistant.univ-angers.fr/mythe-et-societe-en-grece-ancienne--9782707143259-page-29.htm>.

## 1. Les Grec·que·s au prisme du genre

Il faut l'admettre : le « genre » est un terme anachronique dès lors que l'on s'intéresse à la Grèce ancienne. Apparaissant d'abord aux États-Unis au cours des années 1960, le *gender* et sa théorie se développent en parallèle des réflexions féministes<sup>4</sup>. Aujourd'hui intégrée à nos concepts heuristiques, la notion de genre permet de penser les rapports sociaux entre les individus, en la distinguant de leur sexe biologique ainsi que de leur sexualité. Grossièrement, le genre est à la culture ce que le sexe est à la nature. Si cette dichotomie est en réalité plus complexe, elle résume relativement bien les apports des travaux sur le genre : ceux-ci ont notamment fait apparaître la performativité du genre, révélant que la société attribue des comportements sociaux distincts au sexe dit masculin et au sexe dit féminin — dévoilant par la même occasion les rapports de pouvoir entre hommes et femmes<sup>5</sup>. Si nous parlons ici de notre société contemporaine occidentale, le genre relève plus largement d'un processus historique, et il ne semble dès lors pas totalement absurde de tourner notre regard vers l'Antiquité grecque.

Car les Grec·que·s semblent avoir également construit un discours (que l'on peut dire) genré. En effet, le genre humain est traduit dans son ensemble par le terme *ho anthropós*, s'appliquant autant aux individus mâles qu'aux individus femelles. Néanmoins, cet ensemble se divise ensuite en deux catégories : *ho anér*, « l'homme », puis *hē gunē*, « la femme ». Et à chaque type se voient associés des comportements distincts : tandis que l'*anér* hérite de l'*andreia*, de la force, la vigueur, la fermeté, le courage, l'illustre — ce que nous appelons finalement la « virilité »<sup>6</sup> —, la *gunē* hérite de l'autre versant, le servile, la faiblesse, la mollesse, la tromperie, la lâcheté<sup>7</sup>. Par là nous voyons se dessiner des attitudes différencierées selon que l'individu soit *anér* ou *gunē*, ce que nous sommes tenté d'appeler une différenciation genrée. Toutefois, si nous utilisons aujourd'hui le terme de genre, n'oublions pas que la Grèce ancienne ne connaît pas un tel concept et, de fait, cette différenciation se construit à partir d'un substrat biologique : la présence d'un phallus ou non. C'est dans cette présence que se noue la distinction première entre l'*anér* et la *gunē*, le premier étant doté de ce fameux pénis tandis que la seconde est dotée, non d'un phallus, mais d'un organe supplémentaire, l'utérus<sup>8</sup>. Par là se dévoile que le corps phallique, celui de l'homme donc, est perçu comme la norme, au contraire du corps de la femme qui devient anormal, auquel il manque un organe (phallique) qui se voit compensé par l'ajout de cet utérus<sup>9</sup>. Corps construit à partir du manque, de l'absence, il n'est pas étonnant que lui soient attribués les comportements les moins valorisants, au contraire du corps masculin auquel sont attachées les valeurs dites positives.

<sup>4</sup> Sandra BOEHRINGER et Violaine SEBILLOTTE CUCHET (dir.), *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine. Le genre : méthode et documents*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus Histoire », 2011, p.16.

<sup>5</sup> Sur le concept de genre, voir notamment : Judith BUTLER, *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*, [Gender Trouble. Feminism and The Politics of Subversion, 1990], traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005 ; Joan Wallach SCOTT, *De l'utilité du genre*, traduit de l'anglais par Claude Servan-Schreiber, Paris, Fayard, 2012.

<sup>6</sup> Le Trésor de la Langue Française informatisé donne pour définition : « Ensemble des qualités (fermeté, courage, force, vigueur, etc.) culturellement attribuées à l'homme adulte ».

<sup>7</sup> cf. Pierre BRULÉ, « Chapitre V. Les codes du genre et les maladies de l'*andreia* : rencontres entre structure et histoire dans l'Athènes classique » dans Pierre BRULÉ, *La Grèce d'à côté : Réel et imaginaire en miroir en Grèce antique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.102-120, [en ligne], généré le 18 mars 2020, URL : <https://books.openedition.org/pur/6212?format=toc>.

<sup>8</sup> Jean-Baptiste BONNARD, « La construction des genres dans la Collection hippocratique » dans Violaine SEBILLOTTE CUCHET et Nathalie ERNOULT (dir.), *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, p.162.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.161.

Ici nous voyons donc que la Grèce ancienne a construit un discours sur l'homme et la femme, discours différencié selon que l'individu soit un *anér* ou une *gunê* (nous permettant ainsi d'utiliser notre catégorie contemporaine du « genre »). Et cette construction semble s'être largement faite au détriment de la femme, participant probablement à la justification de son évacuation et de sa domination par l'homme.

Car là est un fait connu de tous·tes : la Grèce antique est un système patriarcal misogyne. Nous appuyant sur les travaux de Claude Mossé<sup>10</sup>, nous pouvons rappeler les grandes lignes de la condition féminine en Grèce. De manière générale, la femme<sup>11</sup> est moins perçue dans son individualité que comme un objet de transmission : par elle et son mariage sont créés des liens entre les différents *oikoi*, par elle naissent des fils à qui léguer ses biens, par elle sont gérées les affaires domestiques. Une dernière affirmation où semble se dessiner un semblant d'égalité — la femme accédant à une part de pouvoir —, notons que cette liberté reste relative, confinée au sein de l'*oikos*, en intérieur. Car, au sein de la cité, sur la voie publique, la femme n'a pas son mot à dire. Et c'est pour cela que nous entendons souvent parler de « club d'hommes », la cité grecque étant d'abord la cité de l'homme. Tandis que celui-ci prend en charge la citoyenneté, le commandement et la défense de la cité, la femme y est réduite à son rôle de reproductrice, donnant des fils à la cité et assurant donc la survie du corps civique. Là se résume sans doute la condition de femme, la *gunê* s'accomplissant en tant que telle une fois qu'elle a épousé un homme et a été mère<sup>12</sup> ; du reste, elle est réduite au silence, confinée en son intérieur, se consacrant aux travaux des femmes (le travail de la laine et la cuisine). Dans cette évacuation des femmes, aucune cité ne semble être allée aussi loin qu'Athènes<sup>13</sup> — qui est aussi la cité dont il nous reste le plus de sources, ce qui pourrait expliquer cette impression. Néanmoins, comme le rappelle Claude Mossé<sup>14</sup>, il existe des exceptions telle que la cité de Sparte : les jeunes filles de condition libre sont amenées à suivre une éducation similaire à celle des garçons, se montrant nues, s'entraînant à la course et à la lutte, développant elles aussi un corps vigoureux et sportif<sup>15</sup>. Malgré tout, les femmes de Sparte restent conditionnées par leurs rôles d'épouse et de mère (à l'instar des autres Grecques), les Spartiates considérant qu'une femme au corps viril est la plus apte à produire des fils puissants et virils.

Ici ne sont présentées que des analyses préliminaires qui ne rendent pas compte de l'ensemble des subtilités et exceptions de la condition féminine en Grèce ancienne. Toutefois, elles permettent déjà de se rendre compte que la femme, délimitée avant tout par son double statut d'épouse et de mère, est à jamais dépendante de l'homme, apparaissant finalement minorée, toujours dénigrée face à l'*anér*, modèle de perfection et incarnation des meilleures valeurs possibles. Par là se crée un premier discours genré qui mérite d'être enrichi par une réflexion sur le vêtement grec.

En effet, dans nos sociétés modernes, nous savons d'ores et déjà que le vêtement est pleinement vecteur d'un discours social et qu'il est largement différencié selon le genre de l'individu — les nombreux débats sur

<sup>10</sup> cf. Claude MOSSÉ, *La Femme dans la Grèce antique*, Paris, Albin Michel, coll. « L'aventure humaine », 1983 : son étude s'étend du VIII<sup>e</sup> siècle au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., soit des périodes archaïque à classique.

<sup>11</sup> Nous nous intéresserons ici à la femme de condition libre, la *gunê*, le statut d'esclave appartenant à d'autres considérations.

<sup>12</sup> Claude CALAME, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, Belin, coll. « L'antiquité au présent », 1996, p.141.

<sup>13</sup> Giuseppe CAMBIANO, « Devenir homme » dans Jean-Pierre VERNANT (dir.), *L'homme grec*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1993, p.133.

<sup>14</sup> Claude MOSSÉ, *La Femme dans la Grèce antique*, op. cit., p.40.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.80-81 : Claude Mossé précise toutefois que « nous n'avons en effet pratiquement aucun document d'origine spartiate concernant l'époque classique, ni inscription, ni discours politique ou judiciaire émanant d'une source spartiate. Quant un Spartiate parle c'est toujours un Athénien qui le fait parler, et qui lui prête les paroles qu'il imagine que le Spartiate aurait tenues. »

l'habit féminin nous semblent se suffire à eux-mêmes pour l'attester. Mais qu'en est-il de la Grèce ancienne ? À cette question, nous sommes amené à penser que le vêtement est déjà vecteur d'un discours social puisque, comme le relève Jean-Pierre Vernant, « dans [cette] société de face à face, [...] c'est dans l'œil de son vis-à-vis, dans le miroir qu'il vous présente que se construit l'image de soi. »<sup>16</sup> L'importance du regard de l'autre suppose implicitement une importance de l'aspect que l'on renvoie, et, dans celui-ci, le vêtement joue un rôle primordial du fait de son extériorité, de son immédiateté. Capté le premier, le vêtement se veut déjà parlant et participe déjà à la construction de l'être. En cela, nous le pensons vecteur d'un premier discours social voire genré.

S'il nous apparaît aujourd'hui rudimentaire — au vu de la multiplicité des habits qui s'offre à nous, Modernes —, le vêtement grec révèle tout de même quelques complexités. Habituellement composé d'un *peplos* ou d'un *chitôn*, consistant souvent en une pièce de tissu pliée et agrafée, il peut être complété par un *himation* (équivalent à un manteau). Et si le *chitôn* et l'*himation* sont indépendamment portés par les hommes et les femmes, ils restent les témoins d'un discours genré, le vêtement féminin connaissant des variations par rapport au vêtement masculin. Non seulement l'habit des femmes se distingue par sa délicatesse, par les détails et les broderies apportées au tissu, ou encore par la couleur utilisée — le vêtement est généralement blanc, mais la femme peut être amenée à porter un vêtement de couleur safran, nommé la crocote —, mais en plus la femme se distingue de l'homme par la manière de s'habiller, étant largement plus couverte que lui<sup>17</sup>. Déjà que, généralement, la tunique féminine descend jusqu'aux bas des jambes de manière à couvrir son corps au maximum, à cela s'ajoutent d'autres éléments, telle que la *kaluptra* (un voile), afin d'occulter le corps féminin.<sup>18</sup> Et à l'opposé s'offre le corps nu de l'homme. Certes, il est peu probable qu'il se balade nu dans les rues de la cité, et la nudité masculine est sans doute réservée à quelques lieux, quelques cas particuliers (comme l'entraînement sportif). Pour autant ce corps nu est devenu le corps symbolique de l'homme que la postérité a retenu, les arts grecs ne se lassant pas de représenter l'homme dans sa nudité exemplaire, idéale. Derrière le nu masculin se révèle ainsi tout un idéal de virilité, une exaltation du corps viril et de la force de celui-ci, au contraire du corps féminin, faible, qui se doit d'être plein de pudeur, caché derrière ses voiles<sup>19</sup>.

Donc se dévoile bien par la manière de se vêtir un discours genré où, à la multiplicité des couvrures de la femme, répond la nudité de l'homme. Une nudité masculine au cœur de laquelle se détache un paradoxe intéressant dans le sens où, un « homme de cœur dépouillé de ses vêtements [n'est] pas réellement nu, s'il est muni d'une lance et d'un bouclier, la lance lui servant de tunique et le bouclier de manteau. »<sup>20</sup> Par cette réflexion de Nicole Loraux se montre que, au sein de la pensée grecque, l'homme, le vrai *anér*, est reconnu

<sup>16</sup> Jean-Pierre VERNANT, *L'individu, la mort, l'amour: Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1989, p.II.

<sup>17</sup> Ana IRIARTE, « Le genre des habits et le tissage de la nudité en Grèce ancienne » dans Violaine SEBILLOTTE CUCHET et Nathalie ERNOULT (dir.), *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, p.290.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.291.

<sup>19</sup> Sur la construction symbolique du corps nu masculin et du corps voilé féminin, voir notamment : Ana IRIARTE, « Le genre des habits et le tissage de la nudité en Grèce ancienne » dans Violaine SEBILLOTTE CUCHET et Nathalie ERNOULT (dir.), *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, p.289-301 ; Caroline VOUT, « La “nudité héroïque” et le corps de la “femme athlète” dans la culture grecque et romaine » dans Florence GHERCHANOC et Valérie HUET (dir.), *Vêtements antiques. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*, Arles, Éditions Errance, 2012, p.239-252.

<sup>20</sup> Nicole LORAUX, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1989, p.265.

en tant que tel dès lors qu'il porte les armes. Celles-ci sont, dans l'œil de l'autre, les témoins de la virilité, l'incarnation de l'*andreia*. En ce sens nous pourrions voir dans ces armes l'équivalent masculin des tissus brodés du corps féminin<sup>21</sup> : tandis que la femme se construit, dans le regard de l'autre, par le port de la crocote, l'homme se construit par le port de l'arme. À chaque genre ses attributs.

Pourtant, dans ce système grec genré se trouvent des interférences où les hommes se mettent à porter la crocote, tandis que les femmes se mettent à prendre les armes. Inversion des genres, renversement des attributs, se révèlent au sein de la littérature grecque des figures de travestis et de travesties.

## 2. Présentation du corpus : travesties et femmes viriles

Mais une première question se pose : qu'est-ce qu'un·e travesti·e ? Selon le Trésor de la Langue Française informatisé, le·la travesti·e est une personne « qui est [déguisée], a revêtu l'habit d'une autre condition, d'un autre âge, de l'autre sexe. » Première définition assez large à laquelle s'ajoute une seconde aussi intéressante : travestir revient à « transformer une chose en lui donnant un aspect mensonger qui en dénature le caractère. » Par cette dernière définition se dévoile tout le versant négatif et péjoratif du travestissement, perçu comme une altération de la nature, une modification de l'essence de la personne travestie — versant déjà perceptible dans la notion de déguisement qui invoque tout un imaginaire carnavalesque. Ici se trouve, il nous semble, un aspect primordial du travestissement où il s'agit pour la femme (ou l'homme) d'altérer son caractère féminin (ou masculin) en revêtant les atours de l'autre. Car, par le travestissement, la figure travestie trouble son aspect, modifiant la perception que l'autre se fait d'elle. Et, lorsque l'on se replace dans une société du face à face telle que la Grèce, où l'individu naît et se reconnaît dans le regard de l'autre, nous pouvons, à coup sûr, deviner que les figures de travesti·e·s viennent troubler l'ordre, perturber les rapports du masculin et du féminin.

Pourtant, ces figures sont omniprésentes, autant du côté des hommes (comme Achille, Dionysos ou Héraclès) que des femmes. Et ce sont ces dernières qui nous intéressent dans cette étude<sup>22</sup> : ces femmes qui, à l'instar de Pallas Athéna, revêtent les atours de l'homme. Et, à l'aune de nos dernières réflexions sur l'habit grec, nous pouvons préciser que, par « atours de l'homme », il ne s'agit certes pas de sa nudité — encore que nous pouvons entendre sa manière de révéler son corps, le donnant plus à voir que la femme —, mais il faut surtout comprendre les « armes de l'homme », ces armes de bronze qui font sa tunique et son manteau. Car une femme qui porte les armes n'est pas, en Grèce ancienne, représentative d'une norme, bien au contraire. En portant l'épée, la lance, l'arc ou le bouclier, la femme se place du côté de la guerre, de la virilité, de l'homme. En cela nous pourrions dire qu'en brandissant l'arme, c'est l'*andreia* elle-même qu'elle revêt, cette virilité, ce caractère propre à l'homme. Une réflexion qui nous amène à aborder le travestissement féminin dans un angle assez large, étant tenté d'intégrer à ces femmes travesties, non seulement celles qui s'emparent des armes masculines, mais aussi celles qui intègrent en leur *ethos* une part d'*andreia*, une part de virilité qui leur vaut d'être nommées *anér*. Et des travesties aux femmes viriles, la littérature grecque ne manque pas d'exemples.

<sup>21</sup> Jean-Pierre VERNANT, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, op. cit., p.22.

<sup>22</sup> Nous souhaitons également préciser que cette étude ne s'intéressera qu'aux travestissements de genre (de la femme en homme), laissant de côté les autres travestissements — tels que les travestissements d'état, passant de l'habit d'état libre à celui d'état servile.

Athéna et Artémis, les Amazones, Clytemnestre et Médée, tous ces noms résonnent encore de nos jours, et cela du fait que, dès l'Antiquité, ces femmes sont célèbres pour avoir porté les armes de l'homme. Et la liste ne s'arrête pas là : nous pouvons d'ores et déjà citer Antigone et les Bacchantes qui, si elles ne semblent pas de prime abord présenter un travestissement, s'insèrent toutefois dans cette étude par leur virilité morale et leurs comportements anti-féminins. De même, nous pouvons continuer encore et toujours, élargissant notre champ d'étude aux figures moins connues telles que Lysistrata et Praxagora, voire à des femmes dites historiques, répondant du nom d'Artémise ou de Télésilla. Là ne se trouve qu'une présentation succincte des figures qui seront abordées au cours de ces pages<sup>23</sup>, mais déjà se montre la volonté synthétique de cette étude, souhaitant travailler sur un ensemble divers de manière à comprendre au mieux qui sont ces femmes travesties de la Grèce antique.

Néanmoins nous devons ajouter qu'à cette volonté synthétique se mêle une perspective diachronique, l'ensemble de ces travesties étant issu d'un corpus de textes varié dans ses formes et dans ses époques. Sans réelle surprise, nous y trouvons les textes fondateurs de la littérature écrite occidentale : les poèmes épiques d'Homère, l'*Iliade* et l'*Odyssée*, datés du VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., dans lesquels se révèlent déjà un certain nombre de figures travesties — répondant au nom d'Athéna ou à celui des Amazones. Mais ces textes ne forment qu'une partie du corpus qui est, par ailleurs, complété par des œuvres archaïques, à l'instar des *Hymnes homériques* ou de la poésie épique d'Hésiode (VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) Et si les travesties féminines apparaissent dès les débuts de la littérature écrite occidentale, il n'est plus étonnant de les voir ponctuer cette littérature grecque : elles apparaissent ainsi au sein de textes encore célèbres de nos jours, tels que ceux des trois Tragiques athéniens du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C., Eschyle, Euripide et Sophocle. Présentant notamment des tragédies du nom de l'*Orestie*, des *Bacchantes* ou d'*Antigone*, ils font monter sur la scène tragique classique ces femmes viriles. Mais celle-ci n'est pas la seule à représenter les travesties de la littérature grecque, comme le révèlent les comédies d'Aristophane — *Lysistrata*, *Les Thesmophories*, *L'Assemblée des femmes* —, la scène comique attique du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. connaissant également ses propres femmes aux atours masculins. Ce corpus archaïque et classique est complété par des œuvres hellénistiques, à l'instar des *Hymnes* de Callimaque (III<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) et des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes (III<sup>e</sup> siècle avant J.-C.), voire tardives, comme la *Bibliothèque* du Pseudo-Apollodore (I<sup>er</sup> siècle après J.-C.) et les œuvres de fiction de Lucien de Samosate (II<sup>e</sup> siècle après J.-C.), ceux-ci révélant une permanence du motif de la travestie. Toutefois, là ne sont pas les dernières œuvres à intégrer le corpus puisque, les frontières entre fiction et histoire se révélant plus poreuses durant l'Antiquité grecque que de nos jours, il nous semble intéressant d'inclure un certain nombre d'ouvrages issus d'un corpus historiographique. Non seulement celui-ci permet de compléter notre étude sur les travesties mythiques abordées dans les textes de fiction, telle qu'avec la *Bibliothèque historique* de Diodore de Sicile (I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.), mais en plus il permet une ouverture vers ces travesties dites historiques : dès le V<sup>e</sup> siècle avant J.-C., Hérodote, dans son *Enquête*, premier ouvrage historiographique, retient pour la postérité l'image d'une figure féminine aux ardeurs viriles, Artémise. Et il semble qu'un tel projet se retrouve encore au I<sup>er</sup> siècle après J.-C. chez Plutarque qui retient pour la postérité les *Conduites méritoires de femmes* parmi lesquelles se cachent des attitudes pleinement viriles.

<sup>23</sup> De même, l'ensemble des figures de travesties et de femmes viriles qui seront abordées au cours de cette étude ne se veut pas exhaustif, la littérature grecque recelant encore de ces femmes particulières.

Ici se présente un corpus varié et largement diachronique, qui a toutefois l'avantage de nous révéler la figure de la travestie, tant dans sa permanence que dans ses variations. Appelant autant aux outils de l'analyse littéraire que ceux issus des études de genre, cette étude souhaite proposer une première réponse à la question suivante : qui sont ces premières travesties ?

### 3. Enjeux et délimitation de l'étude

#### 3.1. État de la recherche

Dès lors que l'on s'intéresse à la Grèce ancienne, à son histoire et à sa civilisation, certains noms apparaissent incontournables. Venant former ce que l'on appelle « l'École de Paris », ces chercheurs et chercheuses françaises de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle viennent renouveler la recherche sur l'Antiquité grecque, en se plaçant dans une nouvelle approche inspirée de l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss. À son origine se trouvent notamment Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, tous deux historiens spécialisés dans l'étude de la Grèce ancienne, dont les recherches ont été fondamentales, amenant à repenser notre rapport et notre approche de cette civilisation antique. Toutefois, ils ne sont pas les seuls à repenser la recherche en Grèce ancienne, et nous souhaitons également mettre en avant les apports de Claude Calame, helléniste français, qui renouvelle à la fin du XX<sup>e</sup> siècle la mythocritique, replaçant au centre de son étude des mythes le texte, la littérarité du mythe grec.

Et si ces renouvellements structuralistes et mythopoétiques sont fondamentales pour notre étude des figures de travesties, cette recherche se réclame également des *gender studies* qui, avec la conceptualisation du genre, ouvrent de nouvelles possibilités de lectures. Bien loin d'être les premiers à appliquer ces outils des *gender studies* à l'Antiquité grecque, des autrices ont relu la Grèce à l'aune du genre — et notamment à l'aune du féminin. Nicole Loraux, helléniste française ayant fait partie de « l'École de Paris », s'est tournée vers l'étude du statut de la femme en Grèce ancienne [*Les Expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec* (1989) ; *Les enfants d'Athéna. Idées athénienes sur la citoyenneté et la division des sexes* (1990)]. De fait, elle a également contribué au premier volume de l'impressionnante *Histoire des femmes en Occident* dirigée par Georges Duby et Michelle Perrot, publiée en 2002, en cinq tomes et dont le premier est consacré à la femme dans l'Antiquité. Projet riche et ambitieux couvrant plus de vingt siècles d'histoire des femmes, d'autres ont toutefois préféré se centrer sur une période plus restreinte de manière à rendre compte d'une première histoire féminine, à l'image de l'ouvrage de Claude Mossé, *La Femme en Grèce ancienne*, publié en 1983.

Ces derniers textes, datés de la fin du XX<sup>e</sup> siècle — voire du début du XXI<sup>e</sup> siècle —, marquent pleinement la contemporanéité de cette recherche, dans laquelle se sont insérées de multiples chercheurs et chercheuses. À ce titre, Pauline Schmitt Pantel est exemplaire : historienne, elle entame sa carrière dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle, en pleine expansion des *gender studies*. Et ses recherches sont marquées de cette influence, s'intéressant aux rapports du masculin et du féminin et à la place de la femme au sein de la cité grecque [*Aithra et Pandora. Femmes, Genre et Cité dans la Grèce antique* (2009)]. Cette influence des études de genre dans la recherche antiquiste semble de plus en plus marquée, les universités voyant émerger des spécialistes de ces questions, à l'instar de Sandra Boehringer ou Violaine Sebillotte Cuchet, toutes deux historiennes spécialisées dans les questions de genre, ayant par ailleurs plusieurs fois collaboré ensemble [*Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine. Le genre : méthode et documents* (2011) ; *Des*

*femmes en action. L'individu et la fonction en Grèce antique* (2013)]. De même nous pouvons citer Florence Gherchanoc, professeure d'histoire grecque, dont les travaux, spécialisés dans le genre au sein du monde grec, présentent l'avantage — pour notre étude — de s'intéresser également aux corps et aux vêtements. Elle dirige ainsi, avec Valérie Huet, également professeure d'histoire ancienne, l'écriture de *Vêtements antiques. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens* en 2012, dont la lecture s'avère fondamentale dès lors que l'on s'intéresse aux fonctions et discours du vêtement antique — un intérêt que nous conviendrons comme nécessaire lorsque l'on étudie les travestissements antiques.

Ces derniers titres révèlent pleinement la nouveauté que constituent ces recherches sur l'Antiquité grecque croisées au regard des études de genre. Un croisement au sein duquel notre étude sur les travestissements féminins antiques souhaite s'ancrer, se voulant être une approche pluridisciplinaire, comme en témoigne ce premier état de la recherche, mêlant outils littéraires, mythocritique et *gender studies*.

### 3.2. Délimitation et présentation de la recherche

Pour autant, si elle se veut innovante, cette étude doit reconnaître ses propres limites, parmi lesquelles se trouve en première place le souci de l'anachronisme. Nous l'avons répété : le genre est un concept heuristique contemporain qui nous permet de penser les rapports sociaux entre hommes et femmes, tout en le distinguant du sexe biologique et de l'identité sexuelle de l'individu. Mais en ne se développant et ne se conceptualisant qu'à partir des années 1960, le terme de genre se révèle de fait anachronique quand on l'applique à la Grèce ancienne. L'Antiquité grecque — mais pas plus romaine — ne connaît de catégories de sexualité et de genre telles que nous les connaissons, et les questions que nous posons aujourd'hui à ces textes ne se sont sans doute jamais posées telles quelles à l'époque de leur écriture.<sup>24</sup> Toutefois, si nous posons comme limite à cette étude l'anachronisme, nous souhaitons également le percevoir comme un enjeu de cette recherche : les catégories du masculin et du féminin répondent à des processus historiques, évoluant au fil des contextes socio-culturels et, en utilisant le concept contemporain de *gender*, il nous est permis de rendre compréhensible, à nos yeux de Modernes, ces catégories d'une époque révolue, les rapports du masculin et du féminin en Grèce ancienne. Il est évident que cette étude s'intéresse aux littératures anciennes, à ce que les Grec·que·s ont pu dire ; néanmoins, il ne s'agit pas tant d'essayer de faire reparler ces poètes et poétesses disparu·e·s, mais de tenter de rendre compte, par nos mots, des systèmes de pensées antiques de manière à mieux nous faire comprendre cette Antiquité grecque.

Car, comme nous l'avons rappelé, la conception commune est celle d'une société patriarcale et misogyne, réduisant la femme au silence, tandis que l'homme apparaît dans toute sa splendeur. Stricte séparation que semblent remettre en doute des images, des récits qui sont bien plus récurrents que nous pouvions le penser : les scènes de travestissement (masculin comme féminin) se multiplient, venant remettre en cause la simplicité apparente des rapports de genre en Grèce ancienne. Pratique peu commune, voire paradoxale face à notre imaginaire commun de la Grèce ancienne, il ne nous en faut pas plus pour plonger aux côtés de ces figures pour mieux comprendre cette Grèce aux prises du travestissement.

Un plongeon pouvant être déstabilisant à la vue du corpus étudié qui se trouve être très vaste et très varié. Conjuguant littératures épiques, tragiques, comiques, lyriques, mythographiques, historiographiques, tout en

<sup>24</sup> Sandra BOEHRINGER et Violaine SEBILLOTTE CUCHET (dir.), *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine. Le genre : méthode et documents*, op. cit., p.23.

parcourant près de dix siècles de culture grecque, l'ensemble paraît assommant. Toutefois ce choix est volontaire : beaucoup des travestissements abordés au cours de cette étude ne font que des apparitions ponctuelles, voire elliptiques au sein de ces œuvres, nous poussant à explorer toujours plus de textes. Nous avons toutefois conscience des difficultés qu'un tel corpus apporte, nous obligeant à travailler sur des genres littéraires différents, chacun d'eux répondant à des logiques narratives distinctes et dépendant d'horizons d'attentes divers. Difficulté générique à laquelle s'ajoute bien évidemment la complexité d'une étude diachronique, les contextes socio-culturels évoluant au cours de dix siècles de vie, nous obligeant à porter une attention à chaque mutation. Ne souhaitant pas réduire dix siècles de littérature à une pensée unique, nous devons reconnaître qu'une généralisation n'a probablement pas été toujours évitée : voulant proposer une étude synthétique autour des scènes de travestissements féminins, il se trouve sans doute une certaine forme de généralisation — d'autant plus que beaucoup des sources étudiées sont issues d'un contexte attique, Athènes ayant laissé derrière elle le plus de sources. Néanmoins, nous souhaitons noter que cette synthèse n'engage en rien la conscience de l'existence d'exceptions à la règle qui ont pu se trouver au sein de ces siècles d'Antiquité grecque (certaines cités ayant peut-être pensé autrement que ce que nous verrons ici les travesties féminines). Loin d'être exhaustive, pouvant encore s'élargir — aux travestis masculins, aux littératures latines —, cette recherche se contentera pour l'instant de savoir, en lisant ces textes de langue et culture grecques, qui sont ces premières travesties féminines.

Car là se trouve le cœur du propos : les femmes ont pris les armes des hommes, ont agi comme les hommes, ont revêtu l'*andreia* des hommes. Et cela à de multiples reprises, nous amenant à nous interroger sur la place qu'occupe cette figure de travestie dans la littérature grecque. Il s'agit ainsi de voir comment se construit la travestie féminine au sein des textes de langue grecque, recherchant plus largement les processus de pensée et les systèmes de représentation du masculin et du féminin grecs qui se cachent en elle. À partir de là se déploie une étude délimitée en trois grandes parties, la première s'intéressant aux multiples visages de la travestie. Car celle-ci n'est pas unique, et de même que le corpus étudié est divers, la figure du travestissement féminin est variée : nous amenant à définir cinq grands types de travesties féminines, elles révèlent chacune à leur manière leur duplicité, empruntant aux catégories du masculin alors qu'elles sont femmes. Multiples travesties aux visages de *Parthenoi*, d'Amazones, de Bacchantes, de femmes viriles ou de femmes « historiques », toutes se regroupent toutefois sous le motif du contrôle. Car ce dernier semble se révéler concomitant au travestissement lui-même : qu'il prenne place au sein du culte, et c'est le rite institutionnalisé qui maîtrise ces débordements de travesties, ou qu'il prenne place au sein du mythe, et c'est l'homme qui maîtrise la femme travestie — par les armes ou par le mariage —, le travestissement paraît dépendant d'un contrôle, d'une domination qui se fait par l'homme. Car, en fin de compte, l'homme apparaît central dans le mythe de la travestie : non seulement il est celui qui, en permanence la place sous son joug, mais plus largement, il semble être celui qui donne à voir la travestie. Cette dernière ne se montre que dans l'œil de l'homme, devenant un fantasme masculin de la femme virile, voire d'un pouvoir féminin. Et si ce dernier est énoncé par le biais de la travestie, ce n'est que pour être mieux rejeté du côté du monde renversé, de l'Autre — l'Autre barbare, l'Autre masculin. Finalement, ce que semble rappeler la travestie n'est rien d'autre que son appartenance, sa soumission à l'homme duquel elle tire son origine, répétant à l'envi l'impossible pouvoir des femmes.

Par là se dévoile déjà la complexité de ces figures chez lesquelles oscillent les catégories du féminin et du masculin. Et cela n'est pas sans éveiller notre curiosité, nous poussant ainsi à suivre la voie de ces travesties qui ne tarderont pas à devenir nos figures favorites.

# Première partie : La travestie antique, ou les cinq masques du travestissement féminin

Si la travestie féminine apparaît comme une figure paradoxale, elle se révèle pourtant omniprésente dans les arts grecs. Les textes ne semblent pas se lasser de parler de cette femme particulière qui porte les armes à la manière d'un homme. Travestissement physique et moral, subversion et transgression de la féminité, la travestie ne cesse d'apparaître sous de multiples masques. Tellement nombreux qu'elle ne peut se réduire à une seule figure, bien loin de là. Ainsi se présentent à nous cinq groupes de travesties féminines, répondant aux noms de *Parthenoi*, d'Amazones, de Bacchantes, de femmes viriles et de travesties « historiques ».

## 1. Les *Parthenoi*, ou les Déesses Vierges

Il est une divinité qui, dès les origines du monde, « de tous les dieux et les hommes dompte le cœur et la sage pensée au fond des poitrines »<sup>25</sup>. Un dieu connu sous le nom d'Éros, « amer et doux »<sup>26</sup>, qui, en tant que fils d'Aphrodite, partage avec elle les traits de l'amour. Tirant ses flèches dans le cœur des hommes et des femmes, excitant le désir amoureux, Éros ne craint le courroux ni des dieux, ni des êtres humains, ni même de sa mère Aphrodite<sup>27</sup>. Il existe pourtant une exception, ou plutôt trois. Car trois divinités ont fait vœu de chasteté éternelle, vœu auquel consentit Zeus. Et l'assentiment du dieu n'est pas gratuite car, en refusant Éros, ces divinités ont refusé le désir, mais également l'union et le mariage, soit la possibilité d'engendrer de nouvelles générations. Se plaçant à rebours de l'ordre naturel, le consentement du maître de l'ordre universel — Zeus — est nécessaire. D'autant plus que leur écart face à la norme est accentué par une particularité partagée : ces divinités sont toutes les trois des déesses. En tant que telles, en refusant le mariage, elles semblent remettre en cause l'état de *gunê*, de femme, défini par le statut de femme mariée — ou plutôt de mère<sup>28</sup>. Ce faisant, ces déesses se posent en contre-modèle de la *gunê*, adoptant des comportements anti-féminins (si ce ne sont des comportements masculins). Un *Hymne homérique*, daté autour du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., adressé à la déesse Aphrodite, nous donne le nom de ces trois divinités que la déesse, mère d'Éros, « ne peut persuader ni séduire »<sup>29</sup> : Athéna, Artémis et Hestia.

<sup>25</sup> HÉSIODE, *La Théogonie*, v.121-122.

<sup>26</sup> SAPPHO, fragment 97-8, v.2.

<sup>27</sup> cf. Apollonios de Rhodes, auteur du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., qui écrit dans ses *Argonautiques* une scène pittoresque dévoilant l'antagonisme entre la déesse et son fils, Aphrodite se lamentant, « Mais de moi, il n'a cure ; sans cesse il me cherche querelle, sans le moindre égard. » (Chant III, v.93-94), désignant son fils comme un « vilain monstre » (Chant III, v.129) et devant ruser pour obtenir ce qu'elle veut de lui.

<sup>28</sup> Claude CALAME, *L'Éros dans la Grèce antique*, op. cit., p.141 : *hê gunê* désigne la femme mariée ayant accouché, avant cela, elle est considérée comme une *parthenos* (une jeune fille) ou une *numphê* (statut intermédiaire qui désigne la fiancée, la femme mariée encore sans enfant).

<sup>29</sup> *Hymne homérique à Aphrodite* I, v.7.

## 1.1. Athéna

Première fille de Zeus<sup>30</sup>, Athéna est aussi la première dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* à s'opposer aux « travaux d'Aphrodite d'or »<sup>31</sup> :

Et d'abord la fille de Zeus qui porte l'égide (*kourén t' agioikhoio Dios*), Athéné aux yeux pers. Elle ne se complaît pas aux travaux d'Aphrodite d'or (*erga polukhrusou Aphrodités*) : ce sont les guerres (*hoi polemoi*) qu'elle aime, et le travail d'Arès (*ergon Aréos*) — luttes et combats —, ainsi que s'occuper de nobles travaux (*aglaa erga*). La première, elle apprit aux artisans qui vivent sur la terre à faire des chars somptueux et des chariots ornés de bronze : c'est elle qui apprit aux tendres vierges (*parthenikas hapalokhroas*), dans leurs demeures, les nobles travaux dont elle mit le goût en l'esprit de chacun.<sup>32</sup>

Cet extrait nous donne à voir les traits caractéristiques de la déesse qui constituent son *ethos* tel qu'on le retrouve dans toute la littérature grecque. Un caractère basé sur l'ambivalence, où s'oppose féminité et masculinité. Car le texte ne laisse pas de doute quant au genre d'Athéna : elle est la fille de Zeus, une *koré*, terme grec venant désigner « la fille » dans ses liens de parenté avec son père (ou sa mère), mais désignant plus largement « la jeune fille », celle qui n'est pas encore mariée. En cet état, elle dépend encore de son père, et l'ordre dit naturel des choses voudrait qu'elle s'unisse à un homme. Néanmoins, Athéna dédaigne les travaux d'Aphrodite d'or au profit du travail d'Arès. En d'autres termes, elle se détourne de l'amour au profit de la guerre et des armes — domaine pourtant masculin. S'opère ainsi un renversement : l'image de la jeune fille en âge de se marier devient l'image de la jeune fille en armes. Un changement renforcé par la construction en parallélisme des premiers vers. Aux travaux d'Aphrodite d'or, *erga polukhrusou Aphrodités*, s'oppose le travail d'Arès, *ergon Aréos* : l'emploi successif du terme *to ergon* (le travail, l'action) renforce le parallèle, qui est lui-même appuyé par l'utilisation du même verbe d'état dans les deux cas, *andanô* qui signifie « être agréable, plaire ». Toutefois, si Athéna se plaît au travail d'Arès, la négation vient marquer son rejet du monde d'Aphrodite, et ainsi l'inversion de la fille de Zeus : si elle est une jeune femme, ce sont les guerres (*polemoi*), les luttes (*husminai*) et les combats (*makhai*) qu'elle aime. L'emploi du vocabulaire guerrier marque pleinement l'accession d'Athéna au domaine de l'homme par excellence : la guerre.

Caractérisation masculine de la déesse par la guerre, mais également par sa qualité d'artisane. La suite du texte révèle en effet qu'Athéna a été la première à apprendre aux artisans à fabriquer des chars (*satinai*) et des chariots (*harmata*). Une position que l'on aurait plutôt imaginée attribuée à Héphaïstos, dieu masculin forgeron, tutélaire des artisans. D'autant plus que *hē satinē*, le char, et *to harma*, le chariot, peuvent s'appliquer plus spécifiquement au domaine guerrier, désignant tous les deux le char de guerre — ce qui renvoie, encore une fois, vers le champ du masculin. Néanmoins, l'ambivalence d'Athéna ne cesse de se manifester : au cœur même de sa qualité d'artisane se trouve la bipolarité masculin-féminin puisque, si elle apprend aux hommes à faire des chars, elle apprend aussi aux femmes de « nobles travaux (*aglaa erga*) », c'est-à-dire le tissage, prérogative d'Athéna. Si l'on retrouve le parallélisme des *aglaa erga* face aux *erga polukhrusou Aphrodités*, celui-ci est renforcé par l'utilisation de l'adjectif *aglaē*, « brillante, splendide » mais aussi « fière », qui ajoute une valeur méliorative, un aspect de supériorité en faveur des travaux d'Athéna. L'art du tissage est ainsi valorisé au détriment des jeux d'amour d'Aphrodite, une rhétorique qui s'adresse

<sup>30</sup> Si l'on s'attache à la *Théogonie* d'Hésiode, Athéna est née de l'union de Zeus et de Métis, première épouse de Zeus (v.886 et suiv.) — Héra étant sa dernière épouse.

<sup>31</sup> *Hymne homérique à Aphrodite* I, v.1.

<sup>32</sup> *Ibid.*, v.8-15.

alors aux « tendres vierges (*parthenikas hapalokhroas*) » que la déesse prend sous son aile : détournant ces *parthenoi* du chemin d'Aphrodite (soit du chemin du désir), Athéna leur apprend, « en leurs demeures », l'art du tissage — activité féminine par excellence qui les prépare également à leur mariage<sup>33</sup>.

En cela, il est possible de trouver dans ces derniers vers une définition de la condition féminine telle que la Grèce ancienne semble l'avoir pensée. La Grecque est d'abord une *parthenos*, soit une vierge non mariée — elle est donc d'abord définie dans son rapport au mariage. C'est une jeune fille *hapalokhroos*, « à la peau délicate », c'est-à-dire une jeune femme agréable à voir et à toucher, elle qui n'a pas exposé sa peau aux rudes travaux de la guerre ou de la terre qui ont tendance à marquer la peau, à l'abîmer. Au contraire, la femme se trouve assignée à l'intérieur, confinée « dans [sa] [demeure] », où elle apprend l'art du tissage tout en préservant sa peau des agressions extérieures<sup>34</sup>. La femme grecque est ainsi imaginée comme une jeune vierge attendant son mariage — donnée comme un objet d'admiration —, s'enfermant dans la maison de son père (en attendant de s'enfermer dans celle de son mari), où elle s'attelle à des activités toutes féminines. Une condition à laquelle s'oppose alors, point par point, Athéna. Vierge, elle n'en attend pas pour autant son mariage ; tisseuse, elle ne s'interdit pas de sortir de l'*oikos*, pour construire des chars, et surtout pour se rendre sur les champs de bataille ; féminine, elle n'est pas moins coutumière des attributs du masculin. Déesse qui fonde ses caractéristiques sur l'ambivalence entre l'homme et la femme, elle est la première travestie — de l'*Hymne homérique à Aphrodite*, mais peut-être également première de l'histoire littéraire occidentale.

Avec la première mise par écrit des épopées homériques, l'*Iliade* et l'*Odyssée*, datée du VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., la littérature occidentale écrite émerge et débute sa longue histoire. Poèmes épiques devenus des références<sup>35</sup>, ils chantent les aventures de deux héros, Achille (et sa colère) et Ulysse (et son retour à Ithaque). Ils présentent un monde où les dieux et déesses interagissent encore avec l'humanité, un monde au premier plan duquel apparaît régulièrement la déesse Athéna. Si dans l'*Iliade*, chant guerrier où Achéens et Troyens s'affrontent, la divinité se présente elle-même sur le champ de bataille pour prêter main forte aux Grecs, dans l'*Odyssée*, chant du retour (*nostos* d'Ulysse), la déesse intervient en tant que guide auprès du héros — et non plus en tant que guerrière. Dans les deux cas, Athéna présente les signes de son ambivalence, oscillant entre le féminin et le masculin, celle-là même qui est exploitée par la suite dans l'*Hymne homérique à Aphrodite*.

<sup>33</sup> Car si le tissage est l'activité principale des femmes mariées, c'est également une activité pré-nuptiale : selon une loi de Solon (VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), la fiancée apporte — dans l'optique du don et contre-don — trois vêtements qu'elle a tissés, « [ces] vêtements sont regardés comme signe de la compétence de l'épouse et de sa richesse », cf. Beate WAGNER-HASEL, « *Tria himatia. Vêtement et mariage en Grèce ancienne* » dans Florence GHERCHANOC et Valérie HUET (dir.), *Vêtements antiques. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*, Arles, Éditions Errance, 2012, p.42.

<sup>34</sup> Cette phrase appelle à deux précisions. D'une part, l'idée de confinement à l'intérieur de l'*oikos* semble invoquer la notion de gynécée, pièce où l'on imagine les femmes recluses, mises à distance des hommes ; néanmoins, l'existence du gynécée a été fortement mise à mal ces dernières années, cette pièce devenant un mythe moderne, cf. Pauline SCHMITT PANTEL, *Aithra et Pandora. Femmes, Genre et Cité dans la Grèce antique*, Paris, L'Harmattan, 2009, p.109. D'autre part, ce confinement strict des femmes est relatif comme le démontrent, d'abord l'étude de l'iconographie grecque par François LISSARRAGUE, « Femmes au figuré », p.203-301, puis l'étude des rituels civiques des femmes par Louise Bruit Zaidman, « Les filles de Pandore : Femmes et rituels dans les cités grecques », p.441-493 dans Georges DUBY, Michelle PERROT et Pauline SCHMITT PANTEL (dir.), *Histoire des femmes en Occident. I. L'Antiquité*, Paris, Éditions Perrin, coll. « Tempus », 2002.

<sup>35</sup> L'*Iliade* et l'*Odyssée* fondent pour nous, Modernes, la littérature occidentale, néanmoins, dès le monde antique, ces épopées sont déjà reconnues comme textes fondateurs : ils ont ainsi pris place au cœur de la *paideia* grecque, c'est-à-dire au cœur de l'éducation grecque qui regroupe la culture historique mais également littéraire de la Grèce.

Et l'une des premières manifestations de celle-ci sont les métamorphoses de la déesse : si elle se plaît à se montrer aux humains qu'elle affectionne, elle ne le fait que par le biais de nombreuses métamorphoses, prenant l'apparence de mortelles mais aussi de mortels<sup>36</sup>. *L'Odyssée*, dans laquelle Athéna intervient régulièrement de manière à aider Ulysse, offre un large panel de métamorphoses de la déesse, où elle oscille entre corps féminin et corps masculin<sup>37</sup>. Mais sans doute que la plus célèbre est la métamorphose d'Athéna en Mentor, le vieux compagnon d'Ulysse. Récurrente<sup>38</sup>, elle est également la dernière image que la déesse offre d'elle à Ulysse au chant XXIV, mais aussi à l'auditeur-trice auprès de qui résonne cet ultime vers : « Athéné dont la voix et l'aspect étaient ceux de Mentor. »<sup>39</sup> Concluant le poème, ce vers laisse en suspens l'image d'une Athéna au corps d'homme, d'une déesse masculine. Multipliant les transformations, la déesse ne semble pas se laisser enfermer dans un seul genre : corps masculin, corps féminin, Athéna se glisse dans tous.

*L'Iliade* offre également des scènes de métamorphose de la déesse. Au chant IV, à la suite du combat (avorté) de Ménélas et Pâris, Athéna se rend auprès de Pandaros, guerrier troyen, pour qu'il brise le premier les serments et que les combats entre Achéens et Troyens reprennent ; elle se glisse ainsi parmi la foule des Troyens, « semblable à un guerrier [...] sous les traits de Laodocos fils d'Anténor »<sup>40</sup>. Toutefois, il est possible d'analyser cette métamorphose comme conditionnée par le contexte : *l'Iliade* (au contraire de *l'Odyssée*) est le chant d'une guerre, soit du domaine masculin par excellence, la déesse est donc obligée de revêtir une forme masculine de manière à se faire entendre sur le champ de bataille — dont la femme (du moins l'humaine) est exclue. Cette analyse peut être appuyée par un deuxième exemple de métamorphose, celle d'Héra, déesse féminine, qui se transforme en Stentor au chant V<sup>41</sup>. L'épouse de Zeus, bien que femme, revêt l'aspect d'un homme, non pas parce qu'elle est elle-même définie par l'ambivalence féminin-masculin, mais simplement parce qu'elle gagne ainsi sa place sur le champ de bataille<sup>42</sup>.

Malgré tout, *l'Iliade* offre une seconde manifestation du caractère ambivalent d'Athéna, un témoignage alors tout à fait propre à la déesse qui nous amène au plus proche du travestissement moderne. Au chant V, alors que la bataille fait rage entre Troyens et Achéens — combat féroce auquel prend part Arès, dieu funeste de la guerre —, Héra enjoint Athéna à se joindre elles aussi à l'affrontement afin d'aider les Grecs. Les deux déesses se préparent, et la fille de Zeus change alors de tenue :

<sup>36</sup> cf. Nicole LORAUx, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, op. cit., p.255-257 : Athéna métamorphose sans doute son corps car, pour les mortel·le·s, il est dangereux d'observer les divinités en face, le mythe ne manquant pas d'occasions pour le rappeler (ainsi, selon l'une des versions, Athéna rend aveugle Tirésias pour l'avoir observée nue, cf. *Infra* p.137-139).

<sup>37</sup> Au chant I, la déesse prend le visage d'un homme, Menthès, afin d'exhorter Télémaque à prendre la mer, tandis qu'au chant VI, elle prend les traits d'une jeune fille, la fille de Dymas, afin de conseiller à Nausicaa de se rendre au lavoir près duquel se trouve Ulysse, cf. HOMÈRE, *Odyssée*, Chant I, v.105 ; Chant VI, v.22-23.

<sup>38</sup> Dès le chant II de *l'Odyssée*, Athéna « [emprunte] la figure et la voix de Mentor » (HOMÈRE, *Odyssée*, Chant II, v.268).

<sup>39</sup> HOMÈRE, *Odyssée*, Chant XXIV, v.547.

<sup>40</sup> HOMÈRE, *Iliade*, Chant IV, v.86-87.

<sup>41</sup> cf. *Ibid.*, Chant V, v.784-786.

<sup>42</sup> Il est vrai que l'exemple de la métamorphose d'Héra en Stentor pose aussi des limites à l'intérêt des transformations d'Athéna dans notre étude : si toutes les divinités se métamorphosent en homme et en femme indifféremment de leur genre d'origine, le sous-texte de l'ambivalence masculin-féminin d'Athéna est amoindri. Néanmoins, notons que si Héra se métamorphose en homme, aucune déesse ne multiplie autant les métamorphoses qu'Athéna au sein d'un texte. Les aîdes semblent ainsi prêter plus facilement à la déesse aux attraits masculins ces transformations masculines.

Athénè, elle, fille de Zeus porte-égide (*kourê Dios aigiokhoo*), laissait couler à ses pieds, sur le seuil de son père, la belle robe brodée (*peplon heanon poikilon*) qu'elle avait faite elle-même (*autê poiésato*) et travaillée de ses mains. Puis, revêtant une tunique, de l'armure (*teukhesin*) de Zeus assembleur de nuées elle se couvrit (*thôrêsseto*) pour la guerre déplorable (*es polemon dakruoenta*). Sur ses épaules elle jeta l'Égide à franges (*aigida thussanoessan*), terrible (*deinén*), que tout autour la Déroute couronne, et qui porte la Discorde, qui porte la Vaillance, qui porte la Poursuite glacée, qui porte aussi la tête de la Gorgone, monstre terrible, — sa tête terrible et effrayante, prodige de Zeus porte-égide. Sur sa tête, Athénè mit un casque (*kuneén*) à deux cimiers, à quatre bossettes, en or, capable de couvrir les fantassins (*pruleess'*) de cent villes. Puis elle monta sur le char flamboyant, et saisit la pique (*egkhos*) lourde, grande, solide, dont elle dompte (*damnési*) les rangs des héros et sévit contre eux, la déesse au père puissant !<sup>43</sup>

Dans cette dizaine de vers se trouve une scène typique d'armement. Celle-ci fait partie des *topoi* de la poésie épique d'Homère, notamment dans l'*Iliade* qui regorge de héros s'habillant pour le combat. Fondées sur un schéma-type<sup>44</sup>, ces scènes d'armement suivent une structure similaire, ayant toujours un mouvement ascendant. Ainsi, le héros commence par mettre ce qui protège ses jambes, revêtant ensuite sa cuirasse, son épée et son bouclier, puis plaçant son casque sur la tête, il s'empare de sa lance et conclut ainsi son armement<sup>45</sup>. De même, la divinité suit ce rituel ascendant pour se revêtir, excepté que s'y insèrent de larges variations, dont la première est le genre de celle-ci.

Il ne s'agit plus d'un héros, mais d'une déesse, une divinité bien féminine. Et cette féminité est accentuée par les premiers vers qui rappellent, d'une part, qu'elle est encore une *korê*, une jeune fille — alors définie par son lien avec son père, Zeus —, d'autre part, qu'elle manie l'art du tissage, activité pleinement féminine. Elle porte ainsi un *peplos* qu'elle a fait elle-même, un vêtement qui, s'il ne marque pas la féminité en lui-même, l'accentue toutefois par l'adjectif *poikilos*, « peint de couleurs variées, bigarré », car seules les femmes portent la couleur<sup>46</sup>. Néanmoins, Athéna abandonne son vêtement tout féminin pour entrer dans le domaine de l'homme, revêtant l'habit de son père, son armure. L'utilisation du lexique de la guerre marque le renversement, faisant entrer le texte dans le champ du masculin : l'emploi du verbe *thôrêssô* ne désigne pas simplement le fait de se couvrir d'un vêtement, mais bien précisément de revêtir une armure, soit un vêtement « pour la guerre (*es polemon*) ». Ainsi la déesse s'arme comme un héros : revêtant son armure, elle remonte en se couvrant de l'égide, puis de son casque et conclut son armement en s'emparant de sa lance.

Malgré tout il est intéressant de noter l'absence de bouclier chez Athéna, pourtant central dans l'habit du guerrier, formant son identité en tant quel<sup>47</sup>. Néanmoins, à regarder de plus près, en lieu et place du bouclier

<sup>43</sup> HOMÈRE, *Iliade*, Chant V, v.733-747.

<sup>44</sup> La poésie homérique est avant tout une poésie orale, ces poèmes sont récités par des aèdes devant une cour publique, et les poètes ont multiplié les procédés poétiques pour faciliter la mémorisation des poèmes, procédés parmi lesquels ce que l'on appelle le style formulaire — et l'insertion d'épithètes homériques —, mais aussi ces scènes typiques. Ces scènes récurrentes, qui plaisent auprès du public, familier de ces procédés, ont aussi un avantage poétique : les variations par rapport au schéma-type insèrent une nouvelle valeur dramatique, les écarts pouvant caractériser telle ou tel personnage.

<sup>45</sup> Nous pouvons citer, en archétype de la scène d'armement, celle d'Achille, héros principal de l'*Iliade* : cf. HOMÈRE, *Iliade*, Chant XIX, v.364-389.

<sup>46</sup> En effet, le vêtement grec se constitue, indifféremment pour les hommes et les femmes, d'un large pan de tissu plié et agrafé, ne présentant à nos yeux de Modernes que peu de distinction. Néanmoins, la différenciation genrée est marquée sur le vêtement par le biais des étoffes utilisées, des broderies, et des couleurs (que seules les femmes portent, les hommes privilégiant le blanc), cf. Ana IRIARTE, « Le genre des habits et le tissage de la nudité en Grèce ancienne », art. cit., p.290.

<sup>47</sup> Sur le bouclier se trouve un épisème, c'est-à-dire un signe distinctif qui permet d'identifier et reconnaître le héros, en ce sens, il détermine pleinement le statut du guerrier : à Sparte, celui qui perd le sien et revient de la bataille sans est frappé d'atimie (c'est-à-dire déchu de ses droits civiques). Cette importance du bouclier est marquée dans le schéma-type de la scène d'armement, puisqu'il a une place centrale, étant le quatrième élément mis par le héros.

se trouve un autre élément : l'égide à franges. Objet difficile à cerner, il est caractéristique de Zeus — dont l'une des épithètes est « porte-égide », *aigiokhos* —, mais également de sa fille, Athéna, avec qui il partage le port de l'égide. Objet qui, dans un premier temps, a pu être tenu dans les mains, secoué de manière à provoquer l'effroi<sup>48</sup>, l'*Iliade* semble plutôt décrire l'égide comme une cuirasse faite à partir d'une peau de chèvre. « Précieuse, inaltérable, immortelle »<sup>49</sup>, l'égide recouvre alors le corps de la déesse, à l'image d'une seconde peau, la protégeant et détournant tous les coups de son corps<sup>50</sup>. Prenant en ce sens une valeur de protection surpuissante, quasi-magique, la déesse n'a pas besoin de bouclier, l'égide suffisant à sa protection. Se couvrant de celle-ci, Athéna peut poursuivre son armement en remontant jusqu'à la tête, ajustant son casque avant de s'emparer de sa lance, concluant sa tenue, ainsi prête à se jeter dans la mêlée.

Tel un héros grec, la déesse se revêt pour la guerre, accédant ainsi à ce statut masculin du guerrier<sup>51</sup>. Même si sa féminité n'est pas niée, Athéna s'en distance néanmoins, ne s'habillant pas à la manière d'une femme<sup>52</sup>. Au contraire, elle se montre sous une armure de bronze, la tête casquée, brandissant la lance à la manière d'un homme. Telle qu'elle se présente dans l'*Iliade*, Athéna apparaît ainsi comme la première travestie de la littérature occidentale. Toutefois, notons que sur la déesse, les armes des hommes ne sont pas un déguisement<sup>53</sup>, mais font partie intégrante de sa nature, de son héritage. Car si l'égide lui a été donnée par son père, le casque et la lance lui sont concomitantes : née de la tête de Zeus, Athéna a jailli tout armée.

Naissance spectaculaire s'il en est, celle d'Athéna compte parmi les plus marquantes : Zeus, devenu maître de l'univers après avoir renversé l'ordre de son père, Cronos, prend pour épouse Métis, qui prédit que d'elle naîtra un jour un fils capable de renverser son père ; Zeus, pour contrer ce destin, ruse et avale alors Métis, incorporant en lui-même la *mētis*, « la sagesse, la ruse » ; toutefois, Métis étant déjà enceinte, la gestation continue au cœur de Zeus, ou plutôt dans sa tête d'où, à terme, surgit Athéna. Du moins, c'est ainsi que le conte la *Théogonie* d'Hésiode<sup>54</sup>, poème du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. qui retrace la naissance des divinités. Il s'agit de la première attestation écrite de ce récit<sup>55</sup> où Zeus apparaît comme seul géniteur de la déesse virile : « Lui, de sa tête, enfanta la vierge aux yeux de chouette, Tritogénie, qui excite et qui pousse au

<sup>48</sup> Timothy GANTZ, *Early Greek Myth : A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1993, p.84.

<sup>49</sup> HOMÈRE, *Iliade*, Chant II, v.447.

<sup>50</sup> Nicole LORAUZ, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, op. cit., p.266.

<sup>51</sup> Son statut de guerrière est confirmé une seconde fois par le biais d'une seconde scène d'armement : au chant VIII, alors que Zeus a interdit aux divinités de l'Olympe de rejoindre la bataille, Héra invite Athéna à se joindre à elle pour aider les Achéens, la fille de Zeus s'arme donc de nouveau, suivant le même schéma qu'au chant V (néanmoins écourté), cf. HOMÈRE, *Iliade*, Chant VIII, v.384-391.

<sup>52</sup> Si Héra accompagne Athéna dans les deux scènes d'armement citées, jamais elle ne s'arme — mais prépare seulement le char. Néanmoins, il y a bien une scène où Héra s'habille, se préparant pour un combat, non pas guerrier, mais érotique : au chant XIV, la déesse tente de séduire son époux, de manière à le détourner de Troie et permettre à Poséidon d'aider les Grecs, et pour ce faire, elle s'arme à la manière d'une femme, c'est-à-dire usant des artifices de la séduction, revêtant la tendresse et le désir qu'Aphrodite possède, cf. HOMÈRE, *Iliade*, Chant XIV, v.166-223. Nous sommes ici bien loin de l'armement d'Athéna.

<sup>53</sup> Puisque, rappelons-nous, le TLFi donne pour définition à « travestir » : « déguiser une personne en lui faisant prendre l'habit de l'autre sexe, d'un autre âge ou d'une autre condition ».

<sup>54</sup> cf. HÉSIODE, *Théogonie*, v.886-900 ; v.924-926.

<sup>55</sup> Du moins, si l'on exclut un vers prononcé par Arès dans l'*Iliade* d'Homère qui, s'il n'est pas explicite, peut faire référence à cette naissance extraordinaire : « Elle [Athéna], tu ne l'attaques ni en paroles, ni en actes, tu la laisses faire, parce que tu as toi-même engendré cet enfant qui détruit tout. » (HOMÈRE, *Iliade*, Chant V, v.879-880) ; cf. Jean-Baptiste BONNARD, « Chapitre I : Paternités divines extraordinaires » dans Jean-Baptiste BONNARD, *Le complexe de Zeus : Représentations de la paternité en Grèce ancienne*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2004, p.25-64, [en ligne], mis en ligne le 01 février 2019, URL : <https://books.openedition.org/psorbonne/13329>.

combat, l'invincible reine, à qui plaisent tant tumulte, luttes et guerres. »<sup>56</sup> Dans cette naissance particulière se retrouve le goût d'Athéna pour les travaux des hommes, les guerres et les luttes. Néanmoins, rien n'est dit de sa naissance tout armée.

Motif absent du texte d'Hésiode par choix ou bien parce qu'il n'existe pas encore à la date de rédaction, il a néanmoins dû apparaître au cours du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C.<sup>57</sup> puisqu'il se trouve dans l'*Hymne homérique à Athéna* (daté de la fin du VII<sup>e</sup> siècle, au plus tard du début du VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C.). Ainsi nous pouvons lire le récit de sa naissance dans les vers conservés :

Je chante d'abord Pallas Athéna, la glorieuse Déesse aux yeux pers, dont l'intelligence est vaste et le cœur indomptable, la Vierge vénérée qui protège les cités, la vaillante Tritogène que Zeus enfanta seul dans son auguste chef, armée d'un harnais guerrier (*poleméia teukhea*) tout étincelant d'or : un saint respect (*sebas*) posséda tous les Immortels qui la virent lorsque, devant Zeus qui porte l'égide, elle jaillit impétueusement de sa tête immortelle, en brandissant un javelot aigu (*seisas' oxun akonta*). Le grand Olympe vibra terriblement sous le poids de la forte Déesse aux yeux pers ; la terre d'alentour poussa un cri déchirant ; la mer alors fut ébranlée et gonfla de sombres vagues, puis l'onde amère s'arrêta soudain ; le fils radieux d'Hypéron, pendant un long moment, arrêta ses chevaux rapides, et attendit que la Vierge Pallas Athéna (*kourē Pallas Athénaiē*) eût ôté de ses épaules immortelles l'armure divine (*theoeikela teukhē*) ; et le prudent Zeus se réjouit.<sup>58</sup>

Si l'*Hymne* ne nous est parvenu que partiellement, ce fragment nous permet tout de même de goûter au spectaculaire de la naissance d'Athéna. Enfantée par un père unique, elle provoque l'admiration de tous·tes, une admiration quasi-religieuse (telle que le *sebas* se traduit). Une vénération qui semble partagée par l'univers entier puisque celui-ci se stoppe : la terre s'émeut, la mer s'arrête, de même que le Soleil, « le fils radieux d'Hypéron ». Le temps se suspend, n'attendant qu'une chose, qu'Athéna retire son armure. Car la fille de Zeus a jailli tout armée, renversant l'ordre des choses. Naissant sans mère, sortant alors du crâne de son père, elle apparaît en plus de cela habillée à la manière d'un homme, portant l'armure et brandissant la lance. Ainsi elle bouleverse l'ordre du cosmos, elle-même ne portant pas le *kosmos*<sup>59</sup> traditionnel de la femme, mais bien celui de l'homme. Il y a finalement dans la naissance extraordinaire de la déesse une surcharge de troubles, Athéna brouillant continuellement l'ordre dit naturel des choses, ce qui justifie par là sa capacité à mélanger les catégories, notamment du féminin et du masculin. Par ailleurs, le développement du motif de la naissance armée d'Athéna valorise également son ambivalence. En faisant jaillir la déesse munie de la lance et de l'armure, le poète fait de ces armes les vêtements consubstantiels à la divinité. Attachées à la déesse, inhérentes à sa nature, ces armes forment le *kosmos* d'Athéna qui, comme un homme, n'est jamais nue tant qu'elle a une lance pour lui servir de tunique et un bouclier pour lui servir de manteau<sup>60</sup>.

Thème littéraire archaïque, celui-ci justifie la nature de travestie de la déesse — que l'on retrouve déjà dans l'*Iliade* au VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Néanmoins, c'est également un thème qui a plu et, c'est également lui

<sup>56</sup> HÉSIODE, *Théogonie*, v.924-926.

<sup>57</sup> Des hypothèses ont été avancées pour considérer Stésichore (poète grec daté *ca. 640-550* avant J.-C.) comme l'inventeur de ce thème littéraire, hypothèse posée dès l'Antiquité dans une scholie aux *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, cf. Jean HUMBERT, « Notice : *Hymnes à Athéna* » dans HOMÈRE, *Hymnes*, trad. Jean Humbert, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1997, p. 231.

<sup>58</sup> *Hymne à Athéna* I, v.1-16.

<sup>59</sup> Si le terme grec *ho kosmos* désigne l'ordre (des choses, de l'univers), il désigne également la parure (notamment des femmes).

<sup>60</sup> Nicole LORAU, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, op. cit., p.265.

que l'on retrouve le plus dans la littérature tardive dès lors qu'il est question de la fille de Zeus<sup>61</sup>. Une popularité qui rend compte de la permanence d'Athéna et de sa double nature, les artistes ne remettant pas en doute la capacité de la déesse à troubler les caractéristiques du masculin et du féminin. Le patrimoine littéraire regorge ainsi de textes faisant apparaître la déesse sous les traits de la première travestie de l'histoire littéraire occidentale<sup>62</sup>. Un thème littéraire néanmoins doublé d'une riche iconographie, l'imagerie grecque s'étant plu à dépeindre Athéna et son armement<sup>63</sup>. À partir de 560 avant J.-C. environ, les vases attiques commencent à représenter la déesse armée, coiffée de son casque, tenant sa lance et portant l'égide<sup>64</sup>. Des représentations qui la distinguent nettement des autres déesses, Athéna s'écartant de la féminité traditionnelle pour porter les armes (qui, par sa naissance, font partie d'elle). Et peut-être que nous pouvons laisser la fille de Zeus sur une dernière image dans laquelle s'incarnent tous les traits typiques de la déesse : l'*Athéna Parthenos* de Phidias. Consacrée dans le Parthénon en 438 avant J.-C., la statue chryséléphantine de la déesse est l'une de ces plus célèbres représentations dans l'Antiquité<sup>65</sup> — nous faisant encore rêver aujourd'hui. Représentant la fille de Zeus, la jeune fille est sculptée armée, portant le casque, le bouclier et la lance. Imposante, voire terrifiante par son attitude guerrière, elle n'en est pas moins l'*Athéna Parthenos*, Vierge Athéna, déesse virile s'il en est.

## 1.2. Artémis

Autre fille de Zeus (cette fois, née de son union avec Léto), Artémis partage avec Athéna son rejet des « travaux d'Aphrodite d'or »<sup>66</sup> :

Jamais non plus Aphrodite la Souriante ne peut plier sous les lois de l'amour la bruyante Artémis aux flèches d'or (*Artemida khrusélakaton keladeinén*) : elle se plaint (*hade*) à l'arc, au massacre des fauves sur la montagne (*ouresi théras enairein*) ; elle aime les phorminx, les danses (*khoroi*), les chants clairs des femmes, les bois ombreux et les cités des Justes.<sup>67</sup>

Une nouvelle fois, cet hymne du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. dessine les grands traits de la personnalité de la déesse, caractérisée elle aussi par le trouble des catégories du féminin et du masculin. À l'instar d'Athéna, Artémis est bien une femme — dont le genre n'est pas mis en doute. Néanmoins, elle s'oppose à cette condition sur certains points, notamment sur le choix de la virginité éternelle. Refusant « les lois de l'amour », elle refuse par extension les lois du mariage et de l'union : elle conserve un état permanent de *parthenos*, et ne s'accomplit jamais en tant que *gunê*, en tant que femme (mariée et mère). Au contraire, si le

<sup>61</sup> Timothy GANTZ, *Early Greek Myth : A Guide to Literary and Artistic Sources*, op. cit., p.85. À ce titre, nous pouvons citer Lucien de Samosate, auteur de langue grecque du II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., qui, dans son treizième *Dialogues des dieux*, raconte la naissance spectaculaire d'Athéna : même séparé de dix siècles des premières attestations littéraires, le texte appuie encore sur le goût de la *Parthenos* pour la guerre, pour les activités masculines et sur son dégoût des travaux d'Aphrodite (cf. Annexe 1, n°1).

<sup>62</sup> Ainsi nous retrouvons (entre autres) au Ve siècle avant J.-C., dans la comédie d'Aristophane, *Les Oiseaux*, une « femme qui se dresse armée de pied en cap » (v.830-831), Athéna, alors désignée comme une dieu (car c'est bien le masculin qui est utilisé, donnant *hê theos*).

<sup>63</sup> Et notamment le thème de sa naissance dont les exemples se multiplient, le premier témoignage conservé étant daté de la fin du VII<sup>e</sup> siècle - début VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., cf. Thomas H. CARPENTER, *Les mythes dans l'art grec*, trad. Christian-Martin Diebold, Paris, Thames & Hudson, 1997, p.71.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.46 ; cf. Annexe 2, n°2.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.47 ; cf. Annexe 2, n°3.

<sup>66</sup> *Hymne homérique à Aphrodite* I, v.1.

<sup>67</sup> *Ibid.*, v.16-20.

désir érotique et les charmes de l'amour ne séduisent pas la déesse, ce qui plaît à Artémis sont les parties de chasse et le meurtre des animaux.

Activités peu féminines — du moins, telles que les ont pensées les Grec·que·s —, la divinité aime à rester en extérieur, rejetant ainsi le confinement intérieur des femmes. Plus encore, l'idée de violence semble réjouir Artémis, un attrait marqué par le vers *ouresi thēras enairein*. Le verbe *enairein* signifie « tuer, faire périr (au combat ou à la chasse) », mais la traduction ajoute une valeur intéressante en utilisant la notion de massacre, appelant une connotation sauvage et violente. Celle-ci est déjà confirmée par l'emploi du mot *thēras*, accusatif pluriel de *ho thēr* qui désigne l'animal, mais plus largement la bête non-civilisée, la bête sauvage (en opposition à l'*anthrōpos*, l'humain·e civilisé·e). La sauvagerie est finalement invoquée une troisième fois par le lieu où se trouve ce massacre : la montagne (*to oros*). Lieu qui s'oppose aux cités civilisées, la montagne — non cultivée, domaine de Pan — est, dans l'imaginaire grec, associée au sauvage, à l'étrange. Domaine dans lequel s'épanouit la déesse Artémis, elle qui se plaît à échapper aux normes de la cité<sup>68</sup> — et aux normes de la féminité.

Car si la déesse fuit les *oikoi* et la cité pour chasser — activité d'hommes avant tout<sup>69</sup> —, elle abandonne également quenouilles et laines à tisser aux autres femmes afin de s'armer. Contrairement à Athéna, Artémis ne privilie pas la lance mais se plaît au maniement de l'arc. Attribut de la déesse, notons néanmoins que dans l'imaginaire grec l'arc a une connotation péjorative : à la différence de la lance ou de l'épée, armes hoplithiques — du guerrier par excellence —, l'arc est celle du lâche<sup>70</sup>. Arme à distance, l'archer est donc celui qui combat loin des combats, loin de la mêlée, il a ainsi une valeur moindre que le guerrier au corps-à-corps, prêt à exposer son corps aux meurtrissures de l'épée. Arme moins noble, il trouve sa place dans la chasse — activité sauvage, pas totalement civique et en périphérie des règles hoplithiques. Par extension, le port de l'arc par Artémis induit la déesse comme une divinité sauvage, apte pour la chasse, et non pour le champ de bataille, comme peut l'être Athéna, déesse guerrière armée de la lance<sup>71</sup>. Archère hors pair, Artémis n'en reste pas moins associée aux lieux limitrophes de la cité, non-civilisés où la sauvagerie de la déesse peut se libérer dans toute son intensité.

<sup>68</sup> Car le domaine d'Artémis est bien celui du sauvage, du non-cultivé, des marges : ainsi elle est nommée « une divinité des marges » par Jean-Pierre Vernant, cf. Jean-Pierre VERNANT, « Une divinité des marges : Artémis Orthia » dans *Recherches sur les cultures grecs et l'Occident*, 2, Naples, Publications du Centre Jean Bérard, 1984, p.13-27, [en ligne], consulté le 16 novembre 2020, URL : <https://books.openedition.org/pcjb/142>.

<sup>69</sup> Marcel DETIENNE, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, 1998, p.75-76 : la chasse est une activité fondamentalement masculine où l'homme affronte l'animal sauvage dans un combat armé, cette pratique relève même de l'initiation dans laquelle le jeune homme sort progressivement du domaine féminin — l'*oikos* — pour entrer dans le domaine masculin — devenant ce citoyen-hoplitique — par le biais de l'exploit cynégétique ; voir également : Alain SCHNAPP, *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique en Grèce ancienne*, Paris, Albin Michel, 1997.

<sup>70</sup> La littérature grecque donne des exemples de cette mauvaise image de l'arc, Euripide place ainsi ces mots dans la bouche de Lycos, à l'encontre d'Héraclès : « Mais cet Héraclès n'était rien ! Il se fit un renom de courage en combattant des animaux, incapable d'autres exploits ! Jamais à son bras gauche il n'a tenu un bouclier. Jamais au corps à corps il n'affronta la lance. L'arc à la main, l'arme des lâches, il savait l'art de fuir. » (EURIPIDE, *La Folie d'Héraclès*, v.157-161).

<sup>71</sup> Au chant XXI de l'*Iliade*, lors de la bataille des divinités de l'Olympe, Héra s'oppose à Artémis, lui rappelant que sa place est parmi les montagnes, et non à la guerre où elle est inférieure, même à Héra : « Comment oses-tu, chienne audacieuse, face à moi te dresser ? Je suis, pour l'ardeur, une rivale difficile, quoique tu portes l'arc parce que, lionne parmi les femmes, Zeus t'a établie, te laissant tuer celle que tu veux. Certes il vaut mieux, dans les montagnes, frapper les fauves et les biches sauvages, que de combattre à force qui vous est supérieur. Mais si tu veux apprendre la guerre, pour bien savoir combien je l'emporte, puisque tu rivalises d'ardeur avec moi... » (HOMÈRE, *Iliade*, Chant XXI, v.481-488).

Malgré tout, les derniers vers abordent un autre trait de la déesse qui lui permet de s'intégrer aux cités : si elle aime « les bois ombreux », elle a aussi le goût pour la musique (la phorminx étant un instrument ressemblant à une lyre) et notamment pour les chœurs des jeunes filles. Comme l'a démontré Claude Calame<sup>72</sup>, les performances de ces chœurs féminins sont intégrées à un réseau de rituels initiatiques : en ce sens, ces chants féminins — tant appréciés par la déesse — prennent place au cœur de la cité, cette dernière intégrant ses jeunes filles aux célébrations publiques par le biais de ces performances rituelles chantées et dansées<sup>73</sup>. Ainsi Artémis ne se plaît pas uniquement aux lieux sauvages, mais intègre (dans une certaine mesure) la cité à travers une activité somme toute féminine.

Déesse paradoxale, son ambivalence est déjà marquée par ses premières épithètes : la bruyante Artémis aux flèches d'or, *Artemida khrusélakaton keladeinén*. Car si la fille de Zeus est une déesse, féminine, elle n'en est pas pour autant silencieuse. Au contraire de la femme grecque idéale qui — selon les Grecs — est calme et sans parole, Artémis est bruyante et sonore, le participe féminin *keladeinén* renvoyant au bruit retentissant de la chasse que la déesse affectionne. Prenant à contre-pied la féminité, le poète construit l'image d'une déesse chasseresse renforcée par l'épithète *khrusélakaton*, « aux flèches d'or », qui détermine le talent d'Artémis pour la chasse et le meurtre. Toutefois, cette épithète est, en elle-même, ambivalente du fait qu'elle s'applique à d'autres divinités en un sens différent : *khrusélakatos* signifie aussi « à la quenouille d'or ». Qualifiant des divinités féminines, et notamment Léto, la mère d'Artémis, l'épithète prend un sens purement féminin, se rapprochant de l'art du tissage. Dès lors, c'est la nature d'Artémis, une nature oscillant entre féminité et masculinité, qui détermine ce sens de « flèches d'or », renvoyant à l'arme de la déesse.

Paradoxe, ambivalence, trouble du masculin et du féminin, ainsi se caractérise cette seconde *Parthenos* qu'Aphrodite ne peut soumettre à ses lois. Caractérisation réutilisée par les auteur·trice·s tout au long de l'histoire littéraire grecque, celle-ci étant inhérente à la déesse. Nous les retrouvons déjà dans un autre hymne homérique qui exploite plus largement ces traits d'Artémis puisque, cette fois, c'est elle qui est chantée. Daté du VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., l'aède reprend les caractéristiques principales de la fille de Zeus :

Je chante la bruyante Artémis aux flèches d'or, la vierge vénérée, l'Archère qui de ses traits frappe les cerfs, la propre sœur d'Apollon au glaive d'or, celle qui, par les montagnes ombreuses et les pics battus des vents, bande son arc d'or pur, toute à la joie de la chasse, et lance des flèches qui font gémir. Les cimes des hautes montagnes frémissent, et la forêt pleine d'ombre retentit aux cris affreux des bêtes des bois ; la terre tremble, ainsi que la mer poissonneuse. La déesse au cœur vaillant (*alkimon étor*) se lance de tous côtés, et sème la mort parmi la race des bêtes sauvages.<sup>74</sup>

Dans un développement de dix vers, l'aède décrit l'activité principale de la déesse : la chasse. Nous retrouvons la particularité d'Artémis qui est de s'inscrire dans les lieux limitrophes aux cités, dans les espaces sauvages tels que la montagne et la forêt. À aucun moment, la cité n'est mentionnée : la déesse parcourt montagnes, pics, forêt, terre, mer, soit des lieux non-civilisés, sauvages, naturels — où la culture n'est pas arrivée. Des lieux où elle apporte la crainte, la peur et la mort. Déesse effrayante, qui porte une arme, elle est capable de faire preuve de courage et de force, induit par l'adjectif *alkimon*, construit à partir

<sup>72</sup> Voir notamment : Claude CALAME, *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce ancienne. Morphologie, fonction religieuse et sociale (Les parthénées d'Alcman)*, [1977], Paris, Les Belles Lettres, 2019.

<sup>73</sup> Claude CALAME, « Le chant choral des jeunes filles à Sparte : Cadences poétiques, rythmes rituels, arts musicaux et identité sexuée » dans *Cahiers de littérature orale*, 73-74, 2013, [en ligne], mis en ligne le 11 mai 2015, URL : <https://journals.openedition.org/clo/1935>.

<sup>74</sup> *Hymne homérique à Artémis* II, v.1-10.

du terme *alkē*, « la force », qui s'applique davantage à un cœur d'homme qu'à celui d'une femme<sup>75</sup>. Déesse chasseresse, puissante, elle est néanmoins définie par un nouveau détail : elle est la sœur (jumelle) d'Apollon.

Détail qui a son importance puisque, grâce à lui, s'opère une transition — et un renversement — dans l'hymne. Les dix vers suivants viennent construire le paradoxe de la déesse puisqu'ils décrivent son deuxième goût : celui pour les chœurs et les danses. Une fois satisfaite de sa chasse, la déesse se rend auprès de son frère, au sein de la cité de Delphes, pour y conduire les chœurs :

Alors elle suspend l'arc que l'on tend en arrière ainsi que ses flèches, et met en branle, vêtue de parures séduisantes (*kharienta kosmon*), les chœurs qu'elle dirige ; elles font entendre une voix divine, et chantent comment Létô aux belles chevilles mit au jour des enfants qui sont de beaucoup les premiers des Immortels, dans leurs dessins et dans leurs actes.<sup>76</sup>

Abandonnant l'arc, elle semble abandonner sa nature masculine pour privilégier sa nature féminine — par laquelle elle semble s'intégrer beaucoup mieux à la cité. Dirigeant les chœurs, elle entame un chant rituel en l'honneur de son frère, Apollon, chantant sa naissance — et par extension, la sienne. Mais, en abandonnant l'arc, elle semble également changer de vêtements : revêtant des « parures séduisantes », elle se pare de féminité. Le *kosmos* désigne la parure — plus souvent féminine —, mais l'adjectif *kharienta*, construit sur le terme de *charis*, fait pleinement entrer le vêtement d'Artémis dans la sphère de la féminité. Car la *charis*, « le charme », est avant tout l'apanage des femmes, et cela depuis la naissance du *genos gunaikôn* avec Pandore<sup>77</sup>. Le vêtement plein de *charis* est pour elle — et ses descendantes — un costume de séduction, une beauté ajoutée à celle de sa nature féminine<sup>78</sup>. En revêtant des « parures séduisantes », la déesse entre dans le domaine féminin de la séduction<sup>79</sup>, se transformant en objet d'admiration.

Dévoilant le paradoxe de la nature d'Artémis, la construction parallèle de l'hymne renforce cette oscillation entre masculinité — traduite par le goût de chasse et de la violence dans les dix premiers vers — et féminité — traduite par le goût des chœurs et par la parure séduisante que la déesse revêt dans les dix vers suivants. Riche hymne archaïque, traitant de l'ambivalence de la déesse, il laisse néanmoins en suspens une question : si Artémis se change et revêt un *kosmos* féminin pour les chœurs, comment s'habille-t-elle quand elle chasse ?

Une interrogation à laquelle répond (du moins partiellement) un écrit plus tardif : l'*Hymne à Artémis* de Callimaque. Poète hellénistique du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., sa poésie est marquée d'une érudition et d'une richesse intellectuelle très forte. Nous laissant six hymnes, parmi lesquels un *Hymne à Artémis*, il y multiplie la matière mythologique qu'il conjugue à un goût étiologique typique de la période hellénistique. S'inspirant non seulement des *Hymnes homériques* archaïques, les *Hymnes* de Callimaque témoignent de l'influence de toute la poésie épique, lyrique et tragique grecque. Ainsi, moins qu'un hymne épique, nous pouvons

<sup>75</sup> L'incarnation de la force, de l'*alkē*, pourrait être Héraclès dont l'autre nom est justement l'Alcide, « fils d'Alcée » (dont le nom est construit sur le terme *alkē*).

<sup>76</sup> *Hymne homérique à Artémis* II, v.15-20.

<sup>77</sup> Telle que Hésiode la raconte dans *La Théogonie* (v.570-612) et *Les Travaux et les Jours* (v.49-104) où Pandore, fabriquée par les dieux et les déesses, apparaît comme le prototype de la *numphé*, la fiancée, pleine de *charis*, prête à séduire son mari.

<sup>78</sup> Florence GHERCHANOC, « Beauté, ordre et désordre vestimentaires féminins en Grèce ancienne » dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 36 | 2012, p.24, [en ligne], mis en ligne le 31 décembre 2014, URL : <http://journals.openedition.org/clio/10717>.

<sup>79</sup> Entrant, paradoxalement, dans le domaine d'Aphrodite, malgré son refus des lois de l'amour.

identifier l'*Hymne à Artémis* de Callimaque à une « idylle » épique<sup>80</sup>, un *epyllion*<sup>81</sup>, dans laquelle le poète fait se succéder de nombreux tableaux pittoresques venant caractériser la divinité. Tableaux épiques et lyriques, le premier présente la déesse, encore enfant (*pais*), demandant à son père sa *timé*, sa part d'honneur, sa dignité divine :

Donne-moi, petit père, la virginité éternelle, donne-moi d'être appelée de beaucoup de noms, pour que j'en déifie Phoibos lui-même. Donne-moi arc et flèches [...]. Plutôt donne-moi de porter les torches et de ceindre jusqu'au genou la tunique (*chitôna*) frangée, pour chasser les bêtes fauves. Donne-moi un chœur de soixante Océanides, toutes de neuf années, toutes filles sans ceinture ; et donne-moi aussi vingt servantes, vingt nymphes de l'Amnisos, qui prendront soin de mes sandales de chasse, et, quand j'en aurai fini de frapper lynx et cerfs, de mes chiens rapides. Que toutes montagnes soient miennes ; des villes, donne-moi telle que tu voudras ; Artémis n'y descendra pas souvent.<sup>82</sup>

Éléments bien connus maintenant de la personnalité de la déesse, la première chose qu'elle s'empresse de demander est la virginité éternelle, refusant les travaux d'Aphrodite. Au contraire, elle préfère les activités cynégétiques, parcourant les montagnes sauvages armée de son arc et de ses flèches. Lieux qui lui sont consacrés, elle s'y plaît plus que dans les cités qui lui sont données par son père. Déesse sauvage, elle n'en est pas pour autant solitaire, demandant à son père un chœur de jeunes filles — nous renouons ici avec le goût civique de la déesse pour les rituels chantés. Un chœur auquel s'ajoute un groupe de servantes — toutes féminines, la déesse se tenant à l'écart des hommes, fidèle à sa virginité — qui « prendront soin de [ses] sandales de chasse, et [...] de [ses] chiens ». En ce sens, bien que Callimaque travaille sur l'ambivalence inhérente de la déesse, la grille de lecture principale de ce passage reste son goût pour la chasse.

Chasseresse hors pair, elle demande des nymphes pour s'occuper de ses affaires de chasse ; elle demande les montagnes — espaces cynégétiques par excellence — comme siennes ; elle demande un arc et une flèche — que sa condition féminine devrait lui interdire — de manière à pourchasser les animaux. Et finalement, elle demande la possibilité « de ceindre jusqu'au genou la tunique frangée ». Cette dernière demande n'est pas anodine : Artémis est obligée de demander cette autorisation à son père car elle va à l'encontre des habitudes vestimentaires des Grecques. Il ne s'agit pas du port du *chitôn* qui détonne, celui-ci étant porté indépendamment par les hommes et les femmes, mais le fait qu'Artémis souhaite le porter au-dessus du genou. Dans une société de la couverture<sup>83</sup>, la femme est amenée à se couvrir au maximum : la Grecque multiplie les habits, ajoutant à son *chitôn* (qui descend jusqu'au bas du corps, au contraire des hommes qui le portent retroussé) un manteau, l'*himation*, ainsi qu'un voile, la *kaluptra*<sup>84</sup>. Si l'abondance traduit un certain statut économique et social, il s'agit évidemment pour la femme de faire preuve de pudeur, d'occulter au regard la vue de son corps. Dès lors, en souhaitant retrousser son *chitôn* au-dessus du genou — décision pratique dans le cadre de la chasse, permettant à la déesse de se déplacer plus librement —, elle va à

<sup>80</sup> Émile CAHEN, « Notice de l'*Hymne à Artémis* » dans CALLIMAQUE, *Les Origines. Réponse aux Telchines. Élégies. Épigrammes. Iambes et pièces lyriques. Hécalé. Hymnes*, trad. Émile Cahen, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 2002, p.234.

<sup>81</sup> Un *epyllion* désigne souvent une épopee brève, un genre littéraire très en vogue sous la période hellénistique.

<sup>82</sup> CALLIMAQUE, *Hymne à Artémis*, v.6-19.

<sup>83</sup> En opposition aux civilisations de l'ouvert, telle que l'ont définie Chahla Chafiq et Farhad Khosrokhavar : « Ces sociétés [de la couverture] ont un désir clair de couvrir la silhouette humaine (particulièrement le corps féminin) dans un essai de contrôler la sexualité, les relations sexuelles entre les sexes et, plus généralement, les relations dans l'ensemble de la société. » cf. Lloyd LLEWELLYN-JONES, « Conclusion » dans Florence GHERCHANOC et Valérie HUET (dir.), *Vêtements antiques. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*, op. cit., p.280.

<sup>84</sup> Ana IRIARTE, « Le genre des habits et le tissage de la nudité en Grèce ancienne », art. cit., p.291.

l'encontre de la féminité, dévoilant au regard de tous et de toutes ses jambes nues. En cela, l'habit de chasse de la déesse s'apparente bien plus au port masculin du *chitôn* et s'oppose « aux parures splendides » qu'Artémis porte lorsqu'elle conduit les chœurs de jeunes filles. Par là, il semble possible de voir en ce vêtement un travestissement de la déesse : femme, elle porte pourtant « l'habit de l'autre sexe », du moins dans sa version antique, « l'habit [à la façon] de l'autre sexe ». Femme travestie, elle s'engage dans des actions d'homme<sup>85</sup>, se lançant à la poursuite d'animaux sauvages, portant l'arc et semant la mort parmi les bêtes.

Artémis, « qui aime l'arc et les chasses, et les chœurs nombreux, et les jeux sur la montagne »<sup>86</sup>, obtient finalement de son père l'autorisation d'adopter un comportement anti-féminin — préservant sa virginité et adoptant la manière de se vêtir de l'homme. Et peut-être que nous pouvons aller jusqu'à y voir un travestissement, une capacité de se travestir qu'Artémis possède dans le cadre de sa *timê*, sa charge divine. Ainsi caractéristique de la déesse, l'iconographie grecque semble aussi en garder une trace, comme le révèle l'une de ses représentations les plus connues : *Artémis à la biche*, dite la « Diane de Versailles »<sup>87</sup>. Marbre représentant la déesse tenant un cerf — symbole de la bête sauvage et de la chasse —, elle tend la main droite vers son carquois. Ainsi armée, Artémis se montre également virile par le port de ce fameux *chitôn* retroussé, à la manière d'un homme, facilitant sa course à la poursuite des bêtes sauvages. Par là se révèle que les artistes plastiques ont également pris en compte, dans certains cas<sup>88</sup>, ce *chitôn* retroussé de la déesse, marqueur de sa nature masculine.

Vierge Artémis, sauvage Artémis, virile Artémis : traits consubstantiels à la déesse, ils sont attachés à son image dans toute la littérature grecque<sup>89</sup>. Préférant aux « travaux d'Aphrodite d'or » les « jeux sur la montagne », Artémis parcourt les forêts pourchassant les bêtes sauvages armée de son arc. La tunique retroussée à la façon d'un homme, Artémis se présente ainsi comme une seconde travestie, adoptant la manière de l'homme — du moins, s'écartant du comportement traditionnel féminin.

### 1.3. Hestia

Dernière divinité à refuser les « travaux d'Aphrodite d'or », Hestia fait le vœu de rester toujours vierge, malgré les insistances de Poséidon et Apollon :

<sup>85</sup> L'emploi du terme « actions » n'est pas si gratuit puisque Callimaque, dans la suite de son *Hymne*, appelle de ses vœux la déesse en lui consacrant son chant : « Je dirai l'hymen de Létô, et toi-même, ô déesse, longuement, et Apollon, et tes combats (*hoi seo pantes aethloi*) et ta meute et ton arc, et le char qui porte ta splendeur, quand tu le guides vers la maison de Zeus. » (v.136-141) ; le terme employé, *aethloi*, se traduit par « combats, actions, exploits » et est généralement appliqué aux hommes, notamment à Héraclès dont les Douze Travaux sont, dans l'Antiquité, désignés par l'expression générique des *athloi*. Par cet emploi, le poète virilise les actions d'Artémis, les mettant sur le même plan que celles des grands héros masculins de la mythologie grecque.

<sup>86</sup> CALLIMAQUE, *Hymne à Artémis*, v.2-3.

<sup>87</sup> Marbre daté du II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., il semble néanmoins être une copie d'une statue grecque du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., attribuée à Léocharès, cf. Annexe 2, n°4.

<sup>88</sup> D'autres représentations la montrent portant la tunique jusqu'aux bas de ses jambes, à l'image d'un cratère à figures rouges des années 460-450 av. J.-C., attribué au Peintre des Niobides, sur lequel nous la voyons toutefois porter l'arc, à l'égal de son frère, qui vient également marquer sa nature virile, cf. Annexe 2, n°5.

<sup>89</sup> À l'instar d'Athéna, nous pouvons nous tourner une nouvelle fois vers les *Dialogues des dieux* de Lucien de Samosate : le dix-huitième dialogue oppose Héra à Léto, la première se moquant des enfants de la seconde, insistant notamment sur la virilité et la sauvagerie d'Artémis qui ne correspond pas à l'idéal d'une jeune fille. Le texte, truffé d'humour, nous montre néanmoins la permanence de l'image d'Artémis, du VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. au II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., cf. Annexe 1, n°2.

Ce n'est pas davantage la Vierge vénérée (*aidoiē kourē*) qui se complaît aux travaux d'Aphrodite — Histié —, que le subtil Cronos engendra la première (et aussi la dernière, selon le dessein de Zeus qui porte l'égide), la noble Déesse que recherchaient Poseïdon et Apollon. Loin d'y consentir, elle refusa (*apeipen*) avec fermeté et jura le grand Serment à jamais tenu, en touchant la tête de Zeus, le Père qui porte l'égide : elle resterait toujours vierge, la divine Déesse. Au lieu d'un présent de noces (*anti gamoio*), Zeus le Père lui accorda un beau privilège : elle s'installa au centre de la maison, pour y prendre possession des graisses offertes. Dans tous les temples des Dieux elle reçoit des hommages et, plus qu'aucun Dieu, elle est pour tous les mortels un objet de vénération.<sup>90</sup>

Une nouvelle fois, cet hymne homérique du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. vient dessiner les grands traits de la dernière *Parthenos* divine, Hestia. Texte d'autant plus précieux qu'il s'agit de l'un des rares témoignages littéraires — que nous avons conservés — de la déesse. Ainsi elle est la fille aînée de Cronos et, par extension, la sœur de Zeus. Divinité féminine, elle suscite le désir chez les dieux mâles, notamment deux, Poséidon et Apollon. Néanmoins, allant à l'encontre de l'ordre établi, Hestia refuse leur désir, et prête le serment de conserver sa virginité à jamais. Au contraire des filles de Zeus — Athéna et Artémis — qui ont demandé ce privilège à leur père, Hestia semble prendre cette décision par elle-même, sans passer par un tiers masculin : le sujet du vers est féminin (*hē*), elle est actrice du refus — le verbe *apeipon* se traduit, dans sa forme active, par « refuser, dire non ». Comportement peu conforme à une femme qui, dans le cadre du mariage, n'a pas son mot à dire<sup>91</sup>, Hestia choisit pourtant par elle-même, et quel choix ! Non seulement elle décide par elle-même son mari, mais en plus, elle préfère n'en prendre aucun et conserver à jamais sa virginité — à jamais *parthenos*, elle refuse par extension le statut de *gunē*. Il est vrai qu'apparaît Zeus, son frère, au moment du serment : Hestia touche la tête de Zeus en prêtant son vœu de virginité. Néanmoins, il ne s'agit pas tant que Zeus permette la demande d'Hestia (qui n'en est pas une), mais plutôt une façon d'assurer le serment de la déesse : en touchant la tête de Zeus, garant des serments, Hestia double son vœu, jurant par la tête du Père qui se doit maintenant de faire respecter celui-ci. Ainsi la déesse, par elle-même, s'octroie le droit de rester toujours vierge.

Hestia refusant le mariage, Zeus lui offre néanmoins un cadeau : le privilège de s'installer au cœur des maisons, dans le foyer. Les termes *anti gamoio*, s'ils viennent signifier « au lieu d'un présent de noces », peuvent (peut-être) également s'interpréter comme « en place d'un mariage (avec un homme) » : la préposition *anti* pouvant se traduire par « équivalent à », ici, nous pourrions donc voir une équivalence entre le mariage avec un homme et le mariage avec le foyer. Hestia, installée au cœur du foyer, se confondrait avec celui-ci, et si elle n'épouse pas un homme, du moins elle s'unit à un *oikos* — le foyer étant le cœur de celui-ci. Et dans cette union se joue la nature d'Hestia : moins qu'une femme, moins qu'une déesse, elle se confond avec le foyer, centre de l'habitat humain. Ici se détermine tout l'*ethos* de la fille de Cronos. D'une part, son assimilation au foyer explique la nécessité pour la déesse d'être vierge, car à l'instar de ce foyer fixe, stable, le statut de la déesse est à jamais immuable, toujours le même, jamais modifié par le mariage — d'autant plus que le mariage l'aurait arrachée à son foyer, puisque Hestia aurait rejoint celui de son mari<sup>92</sup>. D'autre

<sup>90</sup> *Hymne homérique à Aphrodite I*, v.21-32.

<sup>91</sup> Claude MOSSÉ, *La Femme dans la Grèce antique*, op. cit., p.51-52 : Claude Mossé expose clairement, au vu des sources athénienes, que la femme est dépendante toute sa vie d'un *kurios*, d'un tuteur, qui est celui (que ce soit son père ou son frère) qui choisit pour la fille son futur mari pour des raisons (avant tout) économiques, le mariage scellant une alliance entre deux familles.

<sup>92</sup> Jean-Pierre VERNANT, « Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs » dans Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, La Découverte, 1996, p.161, [en ligne], mis en ligne le 02 juin 2020, consulté le 21 février 2021, URL : <https://www-cairn-info.buadistant.univ-angers.fr/mythe-et-pensee chez-les-grecs--9782707146502-page-153.htm>.

part, son union avec le foyer, incarnant dès lors l'immobilité et la fixité, explique la faiblesse de la mythologie d'Hestia : beaucoup moins qu'une déesse, elle relève beaucoup plus d'une abstraction, celle du foyer, cœur fixe de la maison où brûle le feu.

Ainsi saisir la nature d'Hestia reste un acte fort abstrait, aucune œuvre conservée ne permettant d'enrichir l'image de la déesse déjà donnée par l'*Hymne homérique à Aphrodite*. L'iconographie de la fille de Cronos est rare, quasi-inexistante, apparaissant — quand elle est représentée — dans des processions de mariage (telle que celle des noces de Pélée et Thétis)<sup>93</sup>. La littérature grecque n'est pas beaucoup plus riche<sup>94</sup>, mais l'époque archaïque semble avoir été la plus prolixe en faveur d'Hestia, puisque l'on peut y trouver deux fragments d'hymnes homériques consacrés à la déesse du foyer<sup>95</sup>. Néanmoins aucun d'eux n'offre beaucoup plus quant à l'*ethos* de la déesse, Hestia ne se construisant qu'à travers le foyer — si ce n'est l'inverse, le foyer se voyant personnifié en Hestia.

Finalement peu encline à dévoiler sa nature à la manière d'une Athéna dont la richesse littéraire et iconographique nous permet d'aborder son *ethos* ambivalent, Hestia reste une déesse difficilement saisissable. Incarnation du foyer domestique, principe fixe et immuable de l'*oikos*, il nous est impossible de faire une étude sur les vêtements de la déesse. Sans doute s'habille-t-elle à la manière d'une femme, du moins c'est ainsi que les rares représentations iconographiques nous dépeignent Hestia. Néanmoins, le peu d'information disponible laisse rêver à une Hestia puissante qui, retroussant ses manches, s'est installée au cœur du foyer et s'est mise à porter le Feu. Si Hestia s'habillant à la manière d'un homme relève du rêve, la déesse trouve malgré tout sa place dans cette étude par son travestissement — que l'on pourrait dire — moral : si la pauvreté du dossier empêche de saisir Hestia, il reste néanmoins l'image très nette d'une déesse féminine, fille aînée de Cronos, qui choisit son propre destin, refusant les « travaux d'Aphrodite d'or » au profit d'une virginité éternelle. Par là, nous faisons face à la troisième *Parthenos* divine qui adopte, sinon un comportement viril, une attitude anti-féminine.

\*

Athéna, Artémis, Hestia. Trois déesses, féminines, filles et sœur de Zeus, elles opposent pourtant une farouche résistance à ce qui détermine, dans la pensée grecque, la condition de la femme, *hē gunē* : le mariage. Refusant les « travaux d'Aphrodite d'or », elles font toutes les trois vœu d'une virginité éternelle — vœu qui leur est accordé par Zeus le Père (exception faite d'Hestia pour laquelle Zeus n'est qu'un garant). En rejetant les dons de la déesse de l'amour et du désir, les *Parthenoi* refusent une part de leur féminité, adoptant un comportement anti-féminin — la femme étant avant tout cet objet de désir et de *charis* créé pour l'homme. Néanmoins, ce creux féminin semble complété par une part virile, masculine de la déesse. Si la faiblesse du dossier à propos d'Hestia ne permet pas d'aller plus loin que de constater un comportement anti-féminin, il n'en est pas de même pour les filles de Zeus, Athéna et Artémis. Celles-ci adoptent de véritables attitudes masculines pouvant aller jusqu'au travestissement (physique). Athéna, si elle est figure de *mētis*, de

<sup>93</sup> Thomas H. CARPENTER, *Les mythes dans l'art grec*, op. cit., p.36.

<sup>94</sup> Au VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., dans les œuvres fondatrices de la littérature écrite occidentale, Homère ne prend pas la peine de citer la déesse ; elle apparaît néanmoins au VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., brièvement, dans l'œuvre d'Hésiode qui la nomme comme fille de Cronos (cf. HÉSIODE, *Théogonie*, v.454).

<sup>95</sup> cf. *Hymne homérique à Hestia* I, v.1-6 : « Hestia, qui, partout, dans les hautes demeures des Dieux immortels et des hommes mortels qui marchent sur la terre, as reçu en partage l'honneur et le privilège d'y siéger à jamais, il est beau d'avoir cette prérogative et cet honneur. Sans toi, il n'est pas de festins chez les mortels ; il n'en est point qu'on ne commence sans offrir à Hestia — la première et la dernière à la fois — une libation de vin doux comme le miel. »

sagesse, est également « la terrible Déesse qui s'intéresse, avec Arès, aux travaux de la guerre »<sup>96</sup> : partageant avec son parèdre masculin le goût pour les batailles, champ pourtant réservé aux hommes, la déesse n'hésite pas à abandonner le *peplos* de manière à revêtir les armes, son égide et sa lance — attributs masculins qu'elle s'approprie. Appropriation qui lui est naturelle, puisque le mythe raconte qu'elle est ainsi née, tout armée de pied en cap, jaillissant de la tête de Zeus en brandissant sa lance. Athéna s'arme et se conduit comme un homme, néanmoins, cette virilité — naturelle si l'on peut dire — ne remet jamais en doute son genre féminin : elle est bien la fille de Zeus qui maîtrise aussi bien la lance que la quenouille pour tisser. Et dans une logique similaire se situe la seconde fille de Zeus, Artémis qui, si elle ne se bat pas sur le champ de bataille à la manière d'un homme (et d'Athéna), chasse néanmoins comme lui. Armée de son arc, elle pourchasse les bêtes sauvages sans frayeur — la déesse elle-même apportant la peur parmi les animaux —, parfois amenée à retrousser son *chitôn* comme un homme. Subvertissant la féminité grecque, ces déesses se comportent de façon masculine, invoquant en elles une nature ambivalente qui oscille entre féminin et masculin. Une part virile qui, sans pour autant remettre en cause leur genre, les amène à se montrer équivalentes aux hommes, revêtant leurs attributs traditionnels. Ainsi les *Parthenoi* apparaissent comme les premières travesties de l'histoire littéraire occidentale.

## 2. Les Amazones

Si elles sont les premières travesties abordées dans cette étude, les *Parthenoi* ne sont pas un cas unique. Il existe une figure qui hante depuis le VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. les arts grecs — et qui parcourt encore notre imaginaire moderne : l'Amazone. Nom évocateur pour nombre d'entre nous, il invoque à notre esprit une femme puissante, armée et faisant la guerre, se coupant le sein droit pour tirer plus facilement à l'arc, mais surtout vivant dans une communauté composée uniquement de femmes. La légende veut que l'Amazone rejette l'homme de sa société : celui-ci est soit perçu comme un ennemi à abattre, soit perçu dans sa fonction reproductrice — rejeté hors de la communauté une fois l'acte accompli, ou renvoyé à un état servile. Si l'Amazone est dite « [rebelle] à l'homme »<sup>97</sup>, voire « qui hait les hommes »<sup>98</sup>, son rapport à celui-ci est bien plus complexe. Et suivant le postulat que d'autres chercheurs et chercheuses ont posé avant nous<sup>99</sup>, l'Amazone se trouve, en réalité, bien plus être son égale, intégrant en elle les catégories du masculin.

### 2.1. Les Amazones *antianeirai*

Tout commence au VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. avec le poème homérique de l'*Iliade* qui fait mention, à deux reprises, des Amazones. Au vu des sources qui nous sont restées, la première apparition de la figure de l'Amazone se fait donc dans le poème épique par excellence, dans celui du guerrier. L'*Iliade* est le chant de « la colère [...] du fils de Pélée, Achille, colère funeste qui causa mille douleurs aux Achéens »<sup>100</sup>, une

<sup>96</sup> *Hymne homérique à Athéna* II, v.2.

<sup>97</sup> ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, v.723-724.

<sup>98</sup> L'épithète utilisé au vers 724 du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle pour qualifier les Amazones est *stuganôr*, construit sur le terme *anér*, « l'homme », et le verbe *stugeô*, « haïr ».

<sup>99</sup> Voir notamment les travaux de Josine Henriëtte BLOK, *The Early Amazons : Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden, E.J. Brill, coll. « Religions in the Graeco-Roman World », 1995 et de Adrienne MAYOR, *Les Amazones. Quand les femmes étaient les égales des hommes (VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C.)*, Paris, La Découverte, 2017.

<sup>100</sup> HOMÈRE, *Iliade*, Chant I, v.1-2.

colère, certes fatale, mais également glorieuse, puisqu'elle consacre Achille comme le héros par excellence, lui qui instaure l'idéal de la « belle mort » grecque<sup>101</sup>. Toutefois, il n'est pas l'unique modèle héroïque de l'*Iliade* qui contient toute une panoplie d'hommes virils prêts à incarner l'*andreia*, c'est-à-dire à se poser comme figure de courage, de fermeté, de force — une figure éminemment masculine<sup>102</sup>. Néanmoins, entre tous ces Achille et Hector, se trouve la mention de ce peuple de guerrières : les Amazones. Certes, cette mention est fugace, correspondant en tout à deux vers de l'immense épopée — constituée de plus de quinze mille vers. Celle-ci reste néanmoins intéressante, d'une part, car elle est la première mention écrite des Amazones, d'autre part, car elle ancre cette figure dans son caractère ambivalent entre féminin et masculin.

En réalité, il ne s'agit pas d'une mention mais de deux. Au chant III de l'*Iliade*, lorsque Priam se remémore un temps de sa jeunesse où une armée nombreuse (néanmoins, moins importante que la coalition des Achéens) se rejoignit au pied de Troie. Puis au chant VI de l'*Iliade*, lorsque Glaukos, descendant de Bellérophon, raconte à Diomède l'histoire de son aïeul. À ces deux moments du poème sont ainsi invoquées les « Amazones viriles »<sup>103</sup>. Qualifiées de viriles, les Amazones apparaissent d'abord comme une peuplade : Josine Blok relève que le terme grec *Amazones* (forme plurielle) correspond à une forme sémantique utilisée dans le cadre de désignation ethnique, c'est-à-dire constituant une collectivité socio-culturelle à part entière — au même titre que les *Murmidones*, les Myrmidons, peuple d'Achille<sup>104</sup>. En cela, formant un groupe ethnique, le terme grec *Amazones* présuppose la présence d'hommes et de femmes — nécessaires à la reproduction et à la perpétuation du groupe —, si ce n'est la présence exclusive d'hommes lorsque, comme dans l'*Iliade*, il se trouve placé dans le contexte épique de la guerre, domaine avant tout masculin. Néanmoins, la tradition veut que les Amazones soient uniquement des femmes, et donc, par un renversement, la forme sémantique *Amazones* semble renvoyer à un groupe ethnique guerrier composé seulement de femmes.

Hypothèse confirmée dès lors que l'on se tourne vers l'épithète : « viriles ». Cette traduction au féminin n'est pas influencée par notre propre connaissance moderne de la tradition, mais elle vient traduire une épithète épique de forme féminine. « Viriles » est la traduction donnée par Eugène Lasserre pour *antianeirai* dont la terminaison *-ai* dénote la désignation d'un groupe féminin pluriel. Les Amazones sont donc un groupe de femmes avant tout, certes de femmes viriles, mais plus encore « équivalentes aux hommes ». Le terme *antianeirai* est construit sur le préfixe *anti-* qui est accolé au terme *anér*, figurant ces Amazones comme « égales aux hommes »<sup>105</sup>. Ainsi, ces femmes, présentant bien plus que des qualités viriles de courage et de fermeté, sont montrées dans l'*Iliade* comme les égales des hommes, partageant avec eux le domaine de la

<sup>101</sup> Il s'agit de la mort au combat qui immortalise l'homme dans la mémoire collective (grâce à ses exploits guerriers qui prouvent l'*andreia*, le courage de l'homme), le sauvant par là de l'oubli. Achille en est l'archétype : il choisit, en pleine conscience, d'aller combattre à Troie afin d'y conquérir la gloire tout en sachant qu'il n'en reviendra pas, plutôt que de vivre vieux mais sans gloire, cf. HOMÈRE, *Iliade*, Chant IX, v.410-416.

<sup>102</sup> L'étymologie du terme *andreia* présuppose déjà le genre masculin. Construit sur la racine *anér*, « l'homme », l'*andreia* se veut avant tout la caractéristique de l'homme, à l'image de son pendant latin, la *virtus*, construit sur la racine *vir*, « l'homme », et qui est à l'origine de notre terme moderne : « virilité ».

<sup>103</sup> HOMÈRE, *Iliade*, Chant III, v.189 ; Chant VI, v.186.

<sup>104</sup> Josine Henriëtte BLOK, *The Early Amazons : Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden, E.J. Brill, coll. « Religions in the Graeco-Roman World », 1995, p.159, [en ligne], consulté le 31 octobre 2020, URL : <https://brill-com.buadistant.univ-angers.fr/view/title/1634?contents=editorial-content>.

<sup>105</sup> Si la préposition *anti* signifie « contre », « en opposition avec », elle peut également avoir un sens d'équivalence, « égal à ». Un second sens qui prévaut dans la poésie épique archaïque, nous obligeant à comprendre l'épithète *antianeirai* comme « égales aux hommes », tel que le démontre Josine Blok dans sa très riche étude sur les Amazones archaïques : cf. *Ibid.*, p.169-170.

guerre et les qualités requises, sans jamais remettre en question leur genre féminin<sup>106</sup>. Moins perçues dans leur féminité, les Amazones sont avant tout présentées dans la poésie épique archaïque comme un ennemi, égal à tout autre adversaire masculin, qu'il faut vaincre. Capables d'être aussi viriles qu'un homme, capables même de le combattre sur son domaine, les Amazones de l'*Iliade* se montrent être un peuple guerrier dont la féminité n'empêche pas l'intégration du masculin.

Plus ancienne attestation écrite de ces femmes viriles, toute la littérature grecque est héritière de cette image de l'Amazone ambivalente — un héritage qui devait sûrement être enrichi de tout un corpus de textes que nous avons aujourd'hui perdu. Héritage qui parcourt les siècles et qui, au III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., est toujours perceptible dans une autre œuvre épique : les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes. Auteur de la période hellénistique, élève de Callimaque dont il reprend (en partie) l'esthétique littéraire, il est également héritier de la tradition épique homérique qui l'a précédé. Il ne reprend pas la geste héroïque de la guerre de Troie, néanmoins, les aventures de Jason et ses tribulations maritimes restent redevables de l'*Odyssée* et des mésaventures d'Ulysse. Racontant le départ des Argonautes, commandés par Jason, vers la Colchide à la conquête de la Toison d'or, Apollonios se rattache lui-aussi à un cycle épique<sup>107</sup> où l'homme, le héros masculin, se trouve valorisé. Si l'on trouve des différences notoires avec les poèmes épiques archaïques — notamment dans le traitement du héros qui est largement humanisé<sup>108</sup>, dépourvu du caractère de surhomme que l'on peut retrouver dans l'*Iliade* ou l'*Odyssée* —, le fait est qu'il s'agit encore d'un poème à la gloire d'un homme (voire d'une équipée d'hommes), dans lequel les héros font une nouvelle fois face aux Amazones.

Le poème, composé de quatre chants, peut se diviser grossièrement en trois grands mouvements avec le voyage des Argonautes vers la Colchide, la conquête de la Toison d'or puis le retour des Argonautes en Grèce. Les deux premiers chants sont alors centrés sur ce premier voyage aller durant lequel les Argonautes rencontrent — à l'image d'un Ulysse — toute une série de personnages auxquels les héros sont confrontés<sup>109</sup>. Néanmoins, ils évitent un groupe belliqueux, installé près du fleuve Thermodon :

S'ils s'étaient attardés, les héros auraient dû livrer combat aux Amazones (*Amazonidessin emixan husminēn*) et la bataille n'aurait pas manqué d'être sanglante ; en effet elles n'étaient guère accueillantes ni respectueuses des lois, les Amazones (*Amazonides*) qui habitaient la plaine de Doias ; elles n'aimaient que funeste démesure (*hubris stonoessa*) et travaux d'Arès (*Areos erga*), car elles étaient de la race d'Arès et d'Harmonia, cette Nymphe qui avait enfanté à Arès des filles belliqueuses (*philoptolemous kouras*), après s'être unie à lui dans les profondeurs du bois d'Acmôn. Mais Zeus fit

<sup>106</sup> L'emploi d'une forme sémantique (*Amazones*) qui n'est pas strictement féminine pour désigner le peuple des Amazones ne remet pas en doute leur féminité — qui est attestée par l'emploi d'*antinaneirai*. Bien au contraire, si l'on suit l'hypothèse de Josine Blok, le fait de privilégier *Amazones* au détriment de la forme (bien féminine) *Amazonides* ne répond pas uniquement à des règles de métrique : l'aïde, en choisissant une forme analogue aux autres désignations utilisées pour des peuples masculins, surajouterait au nom des Amazones les catégories de « l'homme » et du « masculin », car même si le·la lecteur·rice sait que les Amazones sont des femmes, iel reconnaîtrait dans le signifiant ces notions du « mâle », enrichissant l'imaginaire masculin de ces figures féminines. cf. Josine Henriëtte BLOK, *The Early Amazons : Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, op. cit., p.167-168.

<sup>107</sup> Un cycle que l'on ne connaît principalement que par l'œuvre d'Apollonios de Rhodes, les périodes archaïque et classique n'ayant laissé que peu de traces parvenues jusqu'à nous : nous pouvons toutefois citer la IV<sup>e</sup> *Pythique* de Pindare datée du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.

<sup>108</sup> Jason apparaît bien plus proche de la nature humaine, étant en proie aux mêmes sentiments que tous les hommes (désir, peur, doute), une humanisation d'autant plus visible grâce au contraste qu'offre Héraclès, incarnation du surhomme à la limite d'une puissance sauvage. Jason n'est plus un héros surpuissant comme Achille, mais un héros humanisé dont l'objectif est la garantie de la *themis*, la justice, la paix, la concorde.

<sup>109</sup> Les Argonautes rencontrent, entre autres, les Lemniennes, les Fils de la Terre (qui sont des géants à six bras), Phinée et les Harpyies, mais également les Sirènes, Charybde et Scylla, ou encore les Phéaciens.

souffler de nouveau l'Argestès et, poussés par le vent, ils quittèrent l'anse du cap où s'armaient (*hôplizonto*) les Amazones de la tribu de Thémiskyra.<sup>110</sup>

Les héros fuient le combat — du moins, l'évitent. Une attitude qui est assez remarquable, d'une part, car elle est peu héroïque, d'autre part, car ils fuient face à des femmes, face aux Amazones. Une fuite qui semble compréhensible au vu du goût de celles-ci pour la violence, le conflit et la mort — comme en témoigne le lexique abondant de la guerre dans cet extrait d'une dizaine de vers. Mais en cela se retrouve également la qualité principale des Amazones archaïques, ces femmes au cœur viril. Le genre de celles-ci ne peut être remis en doute puisque le poète emploie la forme strictement féminine de *Amazonides* pour les désigner — et non *Amazones*. Une nouvelle fois apparaissant comme un peuple à part entière, pris dans son ensemble, il est cette fois clair que celui-ci n'est composé que de femmes. Et des femmes qui ont un goût prononcé pour les choses de l'homme, la guerre : ainsi elles sont désignées comme des *philoptolemous kouras*, des filles<sup>111</sup> qui aiment la guerre. Prenant en charge les « travaux d'Arès » — ce qui n'est pas sans rappeler la première *Parthenos* divine, Athéna<sup>112</sup> —, les Amazones s'arment elles aussi. L'emploi du verbe *hoplizô* est assez intéressant puisque, s'il peut se traduire de manière générale comme « préparer, appareiller » sans valeur guerrière, il se traduit plus particulièrement par « s'armer » dans le contexte de la guerre, un contexte avant tout masculin ; le verbe renvoie ainsi à l'hoplite qui se prépare, guerrier masculin idéal. En ce sens, son emploi inscrit les Amazones dans cette tradition hoplitique, elles aussi s'armant à la manière idéale de l'homme. Nous voyons donc apparaître des Amazones travesties, revêtant l'habit de l'homme par excellence, celui du guerrier — travestissement qui est déjà implicite dans l'*Iliade*.

Néanmoins, offrant plus que deux vers, Apollonios de Rhodes nous donne plus de détails sur les Amazones que ne le fait la poésie homérique. Et tout d'abord, le poète précise une géographie ainsi qu'une généalogie de ce peuple. Elles sont filles d'Arès (et d'Harmonie), dieu de la guerre, légitimant le goût de celles-ci pour la violence et le conflit. De plus, elles peuplent les bords de l'embouchure du fleuve Thermelon<sup>113</sup>, situé au nord de la Turquie actuelle, sur les côtes de la mer Noire. Ces détails ne sont pas de l'invention d'Apollonios de Rhodes, mais il reprend une tradition ancienne qui place les filles d'Arès près de ce fleuve, en Asie Mineure<sup>114</sup>. L'intérêt de cet extrait repose toutefois sur l'évolution de la figure de l'Amazone qu'il expose clairement : les Amazones sont devenues sauvages. Elles ont toujours été barbares à n'en pas douter, et cela dès l'époque archaïque : dans la poésie épique, durant la guerre de Troie, elles prennent le parti des Troyens, s'opposant donc aux Grecs. Mais ce texte du II<sup>e</sup> siècle avant J.-C. montre comment les Amazones ont pris une figure barbare, à la limite du bestial : elles ne sont ni accueillantes, ni respectueuses des lois, de la *themis*, s'opposant en cela aux lois civilisées grecques de l'hospitalité et de la

<sup>110</sup> APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Chant II, v.985-993.

<sup>111</sup> L'emploi du terme *hē kourē* pourrait renvoyer au statut marital des Amazones, à savoir de « jeune vierge », néanmoins, il peut aussi être employé pour désigner la fille dans son rapport familial, face au père et à ma mère, ce qui semble être le cas ici : les Amazones sont les *kourai* d'Arès (sans que l'on sache leur statut marital).

<sup>112</sup> cf. *Supra* p.12-18.

<sup>113</sup> Toutefois, Apollonios divise les Amazones en trois tribus (*phula diatricha*) : les Amazones de Thémiskyra, celles de Lycastia et celles de Chadésia (cf. APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Chant II, v.994-1000). L'emploi du terme *to phulon*, qui a une forte connotation politique notamment dans l'Athènes classique, semble ancrer les Amazones comme un groupe ethnique à part entière, organisé selon ses propres lois et caractéristiques.

<sup>114</sup> À titre d'exemples, nous pouvons nous référer au Tragique Eschyle qui, au Ve siècle av. J.-C., dans son *Prométhée enchaîné*, écrit : « Là, tu trouveras l'armée des Amazones rebelles à l'homme, qui iront un jour fonder Thémiskyre, sur le Thermelon » (v.723-725) ; au même siècle, l'historiographe Hérodote place également les Amazones sur le bord du Thermelon, cf. HÉRODOTE, *Enquête*, IV, 110.

justice. Pire encore, elles font preuve d'*hubris*, c'est-à-dire de démesure et d'orgueil, condamné dans tout l'imaginaire grec. N'ayant pas de lois, les Amazones ne sont qu'excès et violence, recherchant à faire couler le sang dans des conflits sauvages. Moins féminines que masculines, mais plus violentes que des hommes civilisés, les Amazones se trouvent ainsi projetées du côté du barbare et du sauvage, de l'étrange(r)<sup>115</sup>.

Par cet extrait se dévoile l'évolution du mythe des Amazones, celui-ci ayant subi des modifications et des inclinations différentes selon les cultures environnantes. Ainsi, de femmes viriles égales à l'homme, elles sont devenues des femmes, certes masculines, mais peut-être trop, les repoussant du côté de la violence bestiale. Toutefois, elles n'en perdent jamais leur caractéristique principale : leur cœur viril. Nous retrouvons donc au I<sup>er</sup> siècle après J.-C. ces Amazones, femmes masculines à l'habit de guerrier. En pleine période romaine apparaît un ouvrage attribué à un Pseudo-Apollodore<sup>116</sup>. Ce texte, intitulé la *Bibliothèque*, propose une compilation des grands cycles mythiques de la Grèce<sup>117</sup> : l'auteur ne cherche ni à les rationaliser, ni à en faire une historiographie menant du temps — que l'on nomme — mythique au temps historique. La *Bibliothèque* offre plutôt un condensé de tous les grands mythes grecs que l'auteur classe selon une logique généalogique (abordant ceux-ci par grandes familles et descendances). L'impression encyclopédique qui se dégage de l'œuvre a pu donner naissance à l'hypothèse que la *Bibliothèque* est une œuvre avant tout scolaire, étant un ouvrage de référence pour les traditions mythiques. Il en reste que la *Bibliothèque* est un puits de richesse, nous offrant encore, à nous Modernes, un canon des mythes grecs. Canon dans lequel se retrouve la figure des Amazones, elles qui remplissent l'imaginaire grec.

Nous les trouvons notamment au cœur de la geste d'Héraclès, héros panhellénique par excellence, qui se rend auprès des Amazones pour l'un de ses Douze Travaux, à la recherche de la ceinture d'Hippolytè :

Hippolytè était la reine des Amazones, une grande nation guerrière (*ethnos mega ta kata polemon*) qui vivait sur les bords du fleuve Thermodon. Les Amazones cultivaient les vertus viriles (*andrian*) et, si jamais elles s'unissaient à l'autre sexe et avaient des enfants, elles élevaient les filles : elles leur comprimaient le sein droit pour qu'elles ne soient pas empêchées de lancer le javelot et leur laissaient le sein gauche pour qu'elles puissent allaiter.<sup>118</sup>

Apollodore le Mythographe propose dans ces quelques lignes un condensé du mythe des Amazones, qui correspond en réalité à l'image canonique de celles-ci que l'on retient encore aujourd'hui. Habitant près du fleuve Thermodon, les Amazones sont perçues comme un ensemble sociétal stable, ayant sa propre culture, formant sa propre nation, son propre *ethnos* alors dirigé par une reine. Car les Amazones sont avant tout des femmes, voire uniquement des femmes puisque les hommes semblent ici totalement exclus de cette société. Ils n'apparaissent que dans le cadre de la reproduction, mais n'en sont pas pour autant inclus dans l'*ethnos* des Amazones : les hommes n'ont un rôle que de reproducteur, s'assimilant presque à un outil. Dès l'union terminée, ils sont rejetés du cercle des Amazones, et cela jusqu'aux enfants, puisque les Amazones ne gardent

<sup>115</sup> Sur le processus de barbarisation des Amazones, cf. *Infra* p.123-127.

<sup>116</sup> Le texte a été attribué à Apollodore le Grammairien, auteur athénien du II<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Néanmoins, l'œuvre du Grammairien et celle du Mythographe se distinguent largement sur des points stylistiques et l'approche face au mythe (le premier adoptant une attitude evhémériste au contraire du second) ; de plus, il est fait référence dans la *Bibliothèque* aux *Chroniques* de Castor qui vont jusqu'aux années 61 avant J.-C., il est donc improbable qu'Apollodore le Grammairien ait rédigé ce texte. cf. « Notice » à APOLLODORE D'ATHÈNES, *Bibliothèque*, trad. Jean-Claude Carrière et Bertrand Massonie, Besançon, Université de Franche-Comté, 1991, p.7-10.

<sup>117</sup> Bien que l'auteur se place à une période de domination romaine, il laisse complètement de côté Rome et ses mythes, ne s'intéressant qu'à la Grèce.

<sup>118</sup> PS.-APOLLODORE, *Bibliothèque*, II, 5, 9.

avec elles que les filles. Si les Amazones du Pseudo-Apollodore n'ont pu aller jusqu'à la reproduction par parthénogenèse, elles ont du moins créé une nation sans homme. Pour autant n'est pas évacué le masculin de leur société, puisqu'elles incorporent en elles-mêmes les catégories traditionnellement masculines. Ainsi elles s'intéressent à la guerre (*ho polemos*), s'exercent aux « vertus viriles », et incorporent l'*andreia* — qui est la qualité de l'homme par nature. Au cœur de la figure de l'Amazone se mêlent le travestissement physique — par le port de l'arme, de l'armure masculine — et le travestissement moral — par l'assimilation de l'*andreia*, de la vertu virile.

Malgré tout, nous pouvons voir que les Amazones d'Apollodore le Mythographe vont plus loin dans ce travestissement, venant le marquer dans leur peau. En effet, celles-ci compriment l'un de leur sein afin de faciliter le tir du javelot, c'est-à-dire pour améliorer leur capacité guerrière. Cette suppression, qui aplatis leur poitrine et la rend semblable à celle d'un homme, marque la transition des Amazones vers une pure masculinité. Néanmoins, elles ne font que travestir leur nature féminine — et n'entament pas une transition de genre —, puisqu'elles conservent leur deuxième sein afin de pouvoir allaiter. Cette volonté de conserver leur habilité à allaiter, c'est-à-dire à nourrir leurs filles et à les élever, marque leur appartenance à la féminité. S'il y a, par cet acte de compression d'un sein, une véritable masculinisation de l'Amazone, elle n'en reste pas moins une femme.

La mutilation du sein de l'Amazone est sans doute l'un des faits les plus marquants de cette figure mythologique, et l'un des faits les plus célèbres de celle-ci aujourd'hui. Précisons toutefois que cette mutilation a une très forte charge symbolique : en effet, elle est avant tout une invention tardive qui découle du goût étymologique d'un historien grec du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C., Hellanicos de Lesbos<sup>119</sup>. Celui-ci a cherché à expliquer le nom *Amazones* d'où il a déduit la construction suivante : le terme serait formé à partir de *ho mastos*, « le sein », et du *a-* privatif, soit « sans sein ». Dès lors serait née la tradition selon laquelle les Amazones se coupent un sein. Si cette étymologie reste douteuse<sup>120</sup>, l'hypothèse s'étant construite tardivement — trois siècles séparent Hellanicos de la première mention écrite des Amazones —, elle a pourtant été adoptée par les Grec·que·s qui ont développé cette légende de la poitrine mutilée. Une légende dont la charge symbolique semble évidente dans le texte du Pseudo-Apollodore : il ne semble en effet pas gratuit que ce soit le sein droit que l'Amazone se coupe. Le discours médical grec décrit ce côté comme le côté masculin du corps tandis que, logiquement, le côté gauche est associé au féminin<sup>121</sup>. En se coupant le sein droit, l'Amazone virilise la partie droite de son corps, incarnant pleinement ce corps masculin (droit), tandis qu'elle conserve intact son côté gauche, de manière à allaiter, incarnant pleinement ce corps féminin (gauche). Derrière cette mutilation se trouve une véritable corporalisation de l'ambivalence de l'Amazone : à la fois féminine et masculine, celle-ci possède autant le corps de la femme que le corps de l'homme.

<sup>119</sup> Josine Henriëtte BLOK, *The Early Amazons : Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, op. cit., p.22.

<sup>120</sup> Cette étymologie n'est pas la seule existante, d'autres se sont développées et cela, dès l'Antiquité : *Amazones* viendrait alors de la contraction de la préposition *ama*, « avec », et du mot *zōnē*, « ceinture », venant signifier « qui vit avec ceinture », renvoyant au fait que les Amazones portent la ceinture, non pas habituelle de femmes, mais celle des hommes sur laquelle sont attachées les armes, cf. Pauline SCHMITT PANTEL, « La ceinture des Amazones : entre mariage et guerre, une histoire de genre » dans Florence GHERCHANOC et Valérie HUET (dir.), *Vêtements antiques. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*, op. cit., p.31. Parallèlement, des théories modernes tendent, au contraire, à démontrer que le terme grec *Amazones* n'est qu'une transcription du nom non grec que des peuples d'Asie Mineure, semblables aux Amazones de la mythologie, utilisaient, cf. Adrienne MAYOR, *Les Amazones. Quand les femmes étaient les égales des hommes (VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C.)*, Paris, La Découverte, 2017, p.45.

<sup>121</sup> Nicole LORAUX, *Les expériences de Tirésias, Le féminin et l'homme grec*, op. cit., p.166.

Surchargeant son identité double, ce sein mutilé atteste une nouvelle fois de la virilité de l'Amazone, femme au cœur viril.

Du VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. au I<sup>er</sup> siècle après J.-C., les Amazones parcoururent l'imaginaire grec et si, en cours de route, elles subissent quelques inclinations nouvelles, elles n'en restent pas moins fidèles à leur ambivalence première : femmes, elles vivent à l'égal des hommes, portant les armes comme eux, et se battant contre eux. Créant une société autonome, évoluant au sein de leur propre *ethnos*, les Amazones ont toutefois vu des figures individuelles s'imposer au sein de leur peuple.

## 2.2. Les héroïnes amazones

Peuple de guerrières, nous avons vu que les Amazones participent à la guerre, à l'égal des hommes. Domaine habituellement privilégié des hommes, la guerre permet à ceux-ci de trouver la gloire, le *kleos*, dont la quintessence est l'idéal de la « belle mort » d'Achille. Néanmoins, à ce titre, l'intrusion des femmes Amazones sur le champ de bataille semble également octroyer à celles-ci la possibilité de s'illustrer, et ainsi d'obtenir ce *kleos* éternellement chanté par les poètes<sup>122</sup>. Ainsi nous voyons apparaître des Amazones illustres, celles que nous pourrions appeler les grandes héroïnes amazones<sup>123</sup>. Répondant aux noms d'Hippolytè, Penthésilée ou encore Antiope, celles-ci s'imposent à la tradition de façon toutefois progressive. De la masse des Amazones apparaissent peu à peu ces reines, ces héroïnes particulièrement fameuses dans leurs combats face aux grands héros masculins grecs.

Hippolytè, dont nous avons croisé la route lors de la lecture de la *Bibliothèque* du Pseudo-Apollodore, est l'une des reines Amazones, celle qui fait face à Héraclès lorsque celui-ci vient chercher la ceinture de la reine pour son neuvième Travail. Le récit que nous transmet la *Bibliothèque* est assez détaillé : Héraclès doit récupérer la ceinture pour la fille d'Eurysthée, Admète ; Hippolytè accepte de la lui donner gracieusement, néanmoins, Héra provoque une bataille générale, ce qui pousse Héraclès à tuer la reine puis une grande part des Amazones<sup>124</sup>. Abondance de détails et de rebondissements qui se sont toutefois ajoutés progressivement au fil des siècles jusqu'à former le canon que nous transmet Apollodore le Mythographe. Et ils semblent s'être agrégés autour d'un noyau ancien : le combat des Amazones et d'Héraclès<sup>125</sup>. Matériau archaïque, se retrouvant sur les vases et poteries grecques, il est intéressant de noter qu'il n'y est jamais fait mention ni de la ceinture<sup>126</sup> ni d'Hippolytè<sup>127</sup>, ces représentations archaïques étant en réalité antérieures de presque deux

<sup>122</sup> Adrienne Mayor avance une analyse amusante : elle relève, dans son étude, que finalement seules les Amazones, telle que Penthésilée, obtiennent réellement cette mort idéale grecque, les sublimant dans leur dernier instant — au contraire des héros, tel qu'Achille qui est tué par une flèche lancée par Pâris le lâche, ou Ajax qui se suicide, ou Ulysse qui meurt finalement de vieillesse, cf. Adrienne Mayor, *Les Amazones. Quand les femmes étaient les égales des hommes* (VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C.), *op. cit.*, p.50.

<sup>123</sup> Et cela au sens strict que l'Antiquité donne au terme de *hérōs* comme enfants de divinités, comme figures intermédiaires entre le divin et l'humain — les Amazones étant filles d'Arès —, mais aussi dans un sens que l'époque contemporaine lui connaît mieux, en tant que figure incarnant « un système des valeurs, un idéal de force d'âme et d'élévation morale » (TLFi).

<sup>124</sup> cf. PS.-APOLLODORE, *Bibliothèque*, II, 5, 9.

<sup>125</sup> Josine Henriëtte BLOK, *The Early Amazons : Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, *op. cit.*, p.349-350.

<sup>126</sup> cf. *Ibid.*, p.350 : la plus ancienne attestation écrite qu'il nous reste de la ceinture de l'Amazone comme Travail d'Héraclès se trouve chez Euripide, *La Folie d'Héraclès*, v.408-417 (V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.).

<sup>127</sup> cf. Timothy GANTZ, *Early Greek Myth : A Guide to Literary and Artistic Sources*, *op. cit.*, p.399 : la plus ancienne attestation écrite qu'il nous reste faisant d'Hippolytè la reine des Amazones face à Héraclès est Apollonios de Rhodes (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) ; si le nom apparaît avant, Hippolytè n'est toutefois pas représentée comme l'adversaire d'Héraclès.

siècles à nos premières sources écrites traitant de la ceinture d'Hippolytè<sup>128</sup>. Malgré l'absence de textes, cela ne signifie pas pour autant qu'il n'en existait pas (il est probable que nous en ayons perdu) ; du moins, nous pouvons supposer qu'il existait déjà des histoires orales relatant la conquête d'une ceinture d'une reine Amazone par le héros Héraclès. Ce silence des sources révèle néanmoins, qu'à l'époque archaïque, l'intérêt n'est pas tant la conquête de cet objet mais bien le combat d'Héraclès face aux Amazones en général, faisant du fils de Zeus un véritable héros épique : il s'agit pour lui de faire face à ce peuple de femmes, égales aux hommes, dans la continuité d'une tradition épique où elles sont avant tout un ensemble, un *ethnos*<sup>129</sup>. L'émergence d'une reine Amazone qui se distingue de son *ethnos*, en tant qu'ennemie frontale d'Héraclès, n'est pas encore en adéquation avec le projet mythologique du héros et, de fait, elle n'arrive que plus tard dans la littérature écrite<sup>130</sup>, portant finalement le nom d'Hippolytè.

Si, dans le cadre du mythe d'Héraclès, l'héroïne Hippolytè apparaît tardivement, cela n'empêche pas d'autres Amazones d'être individualisées, et cela dès l'époque archaïque avec Penthésilée. Son histoire nous est racontée par l'*Épitomè*<sup>131</sup> du Pseudo-Apollodore : l'Amazone Penthésilée, fille d'Arès, s'est jointe à la guerre de Troie du côté de Priam, elle s'est opposée à Achille qui l'a tuée, mais qui est également tombé amoureux d'elle après sa mort<sup>132</sup>. Résumé succinct qui donne néanmoins les grands traits de sa légende : elle est une guerrière assez virile pour s'opposer au grand héros de la guerre de Troie — Achille —, ce qui lui offre par là l'occasion de connaître la « belle mort » grecque — tel un jeune guerrier, elle meurt sur le champ de bataille, quittant son corps plus beau que jamais (une beauté qui, peut-être, provoque le désir d'Achille). Cette mort nous est relatée au I<sup>er</sup> siècle après J.-C., toutefois, nous savons que son mythe est attesté depuis l'époque archaïque. D'abord grâce à un auteur de l'Antiquité tardive, Proclo qui, au V<sup>e</sup> siècle après J.-C., écrit dans sa *Chrestomathie* un résumé de l'*Éthiopide* : œuvre perdue du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., faisant partie du Cycle troyen<sup>133</sup>, il y était question du combat d'Achille et de Penthésilée et de la mort de l'Amazone<sup>134</sup>. Le résumé de Proclo offre une histoire similaire au mythe que raconte le Pseudo-Apollodore nous révélant que, dès le VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., Penthésilée s'illustre parmi son *ethnos*, obtenant à la manière d'un homme un *kleos* éternel chanté par le poème épique de l'*Éthiopide*.

D'autre part, Penthésilée est figée pour l'éternité dans son combat contre Achille à travers l'iconographie grecque : des inscriptions permettent d'identifier le combat du héros et de l'héroïne sur des brassards de bouclier, provenant d'Olympie, datés de la fin du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C.<sup>135</sup> Mais l'art vasculaire a également retenu ce motif, nous offrant une très belle figuration de la mort de l'Amazone : sur une amphore attique à

<sup>128</sup> Thomas H. CARPENTER, *Les mythes dans l'art grec*, op. cit., p.125-126.

<sup>129</sup> Josine Henriëtte BLOK, *The Early Amazons : Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, op. cit., p.376.

<sup>130</sup> Au III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., elle apparaît sous le nom d'Hippolytè dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes qui propose, par ailleurs, une version où Héraclès ne tue pas les Amazones (cf. APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Chant II, v.964-969) ; de même, au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., elle est nommée Hippolytè dans la *Bibliothèque historique* de Diodore de Sicile (cf. DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, II, 46, 3-4 ; IV, 16, 1).

<sup>131</sup> L'*Épitomè* est un condensé du Livre IV de la *Bibliothèque*, il nous permet d'en connaître un résumé de son contenu puisque celui-ci nous est parvenu mutilé.

<sup>132</sup> cf. PS.-APOLLODORE, *Épitomè*, V, 1.

<sup>133</sup> Le Cycle troyen désigne l'ensemble des épopeïes (de l'époque archaïque à l'Antiquité tardive) illustrant l'histoire de la guerre de Troie, de ses origines à ses conséquences. On peut citer l'*Iliade* et l'*Odyssée* attribués à Homère, mais également les *Chants Cypriens* attribués à Stasinos de Chypre, l'*Éthiopide* attribué à Arctinos de Milet, *La Petite Iliade* attribuée (sans certitude) à Leschès de Lesbos et tous les *nostoi*, les retours des grands héros épiques.

<sup>134</sup> cf. Annexe 1, n°3.

<sup>135</sup> Thomas H. CARPENTER, *Les mythes dans l'art grec*, op. cit., p.206.

figures noires datée autour de 530 avant J.-C., signée par Exékias, Penthésilée est représentée tombée au sol, en train d'être frappée par la lance d'Achille<sup>136</sup>. S'il s'agit de la mise à mort d'une Amazone, c'est également la mise à mort d'une femme. L'iconographie ne le laisse traduire que par son nom (féminin) et l'usage d'une peinture blanche pour la peau de Penthésilée — convention artistique pour représenter une femme, les hommes ayant la peau noire. Néanmoins, au-delà de ces détails, Penthésilée ressemble à un homme, portant un *chitôn* court, et surtout, portant les armes, brandissant encore, aux portes de la mort, sa lance. Ce vase révèle, qu'au-delà de la littérature, les Amazones conservent leur ambivalence principale et, plus encore, il rend visible le travestissement de l'Amazone, celle-ci ressemblant à l'homme — si ce n'est la peau.

Cette blancheur féminine fait toutefois partie intégrante de l'*ethos* de l'Amazone qui, en tant que femme, peut aussi provoquer le désir du héros. Achille semble tomber sous le charme de Penthésilée, au détail près qu'il en tombe amoureux après sa mort, un détail macabre mais riche de sens. L'Amazone est avec certitude une femme, mais son cœur, son *thumos*, est masculin ; néanmoins, une fois morte, le *thumos* envolé, il ne reste que son corps pleinement féminin<sup>137</sup>. En ce sens, elle est capable d'inciter le désir, invoquer l'*eros* de l'homme. Ici se trouve peut-être la source du motif de l'Amazone comme potentielle épouse, un mythème qui se développe plus tardivement, trouvant pour le couple d'Achille et Penthésilée son apogée autour des périodes hellénistique et romaine<sup>138</sup>. Toutefois, cette évolution de l'intérêt — passant de l'Amazone guerrière, ennemie, à l'Amazone séduisante, potentielle épouse — s'est faite progressivement au cours de l'époque classique, durant laquelle se trouve un autre exemple, pleinement caractéristique de ce nouveau paradigme de l'Amazone : le mythe d'Antiope.

Une nouvelle fois, l'*Épitomè* du Pseudo-Apollodore offre un canon du mythe de l'Amazone, mythe lié à la geste de Thésée : celui-ci s'est joint à Héraclès lorsqu'il a monté une expédition contre les Amazones, durant laquelle Thésée enlève Antiope, qu'il épouse et de laquelle il a un fils, Hippolyte ; un enlèvement qui provoque la colère des Amazones qui s'arment contre Athènes (la cité grecque est victorieuse) ; selon la version du Pseudo-Apollodore, Antiope meurt au cours du second mariage de Thésée, ce dernier épousant Phèdre, après avoir répudiée l'Amazone qui, de colère, tente de saccager le mariage<sup>139</sup>. Dans ce mythe s'incarne l'ambivalence de l'Amazone avec une insistance sur sa féminité — au contraire de la tradition épique qui insiste sur la nature masculine de celle-ci (ou, du moins, se focalise sur une égalité). En effet, Antiope est apte à devenir une épouse, et plus encore, une mère. Il y a ainsi un changement de paradigme par rapport aux textes précédemment cités : l'Amazone est moins perçue dans sa qualité de guerrière, mais bien plus dans sa qualité de femme, capable de provoquer le désir, l'*eros* du héros.

Cette évolution du thème n'est néanmoins pas le fait du I<sup>er</sup> siècle après J.-C., mais date (au moins) de la fin de l'époque archaïque : l'intervention de Thésée dans une Amazonomachie est attestée dès le VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C.<sup>140</sup> Le théâtre du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. offre par ailleurs de claires références (néanmoins, peu étendues) à l'Amazone, épouse de Thésée : dans les *Euménides* d'Eschyle, autour de 458 avant J.-C., il est

<sup>136</sup> cf. Annexe 2, n°6.

<sup>137</sup> Josine Henriëtte BLOK, *The Early Amazons : Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, op. cit., p.277.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p.199 : au contraire de la tradition épique qui représente les Amazones comme des guerrières, égales aux hommes, des héroïnes, les périodes tardives s'intéressent plus amplement à l'*eros* de l'Amazone.

<sup>139</sup> cf. PS.-APOLLODORE, *Épitomè*, I, 16-17.

<sup>140</sup> Violaine SEBILLOTTE CUCHET, « Femmes et guerrière, les Amazones de Scythie (Hérodote, IV, 110-117) » dans Sandra BOEHRINGER et Violaine SEBILLOTTE CUCHET (dir.), *Des femmes en action. L'individu et la fonction en Grèce antique*, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « Métis : Anthropologie des mondes grecs anciens, Hors série », 2013, p.177 ; le Ps.-Apollodore cite par ailleurs Simonide dans son *Épitomè*, un poète du VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C.

question des Amazones qui campèrent sur l'Aréopage « lorsque leur haine jalouse contre Thésée conduisit jusqu'ici leurs forces »<sup>141</sup> ; plus encore, Euripide, en 428 avant J.-C., consacre une pièce à Hippolyte, « le fils que l'Amazone a conçu de Thésée »<sup>142</sup>. Ce dernier exemple montre qu'au Ve siècle, le mythe d'Antiope, Amazone épouse et mère, est ancré dans l'imaginaire — sinon grec<sup>143</sup>, au moins athénien. Le changement de paradigme aurait donc eu lieu au cours des VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles avant J.-C., une période au cours de laquelle aurait également été modifié, selon Violaine Sebillotte Cuchet, le sens de l'épithète homérique *antianeirai* qui, de « égales aux hommes », devient « anti-mâles », créant des Amazones « hostiles aux hommes »<sup>144</sup>. Haïssant les hommes, rejetant le modèle matrimonial, elles deviennent peut-être des femmes, certes guerrières, qu'il faut toutefois remettre dans le droit chemin : celui de l'épouse et de la mère. Thésée se construirait en premier héros masculin, redressant l'Amazone dans sa nature de femme — par la violence, le rapt et le viol<sup>145</sup>.

Cela a néanmoins dû se construire progressivement et au VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., encore proche de la morale épique — de l'Amazone guerrière —, l'enlèvement d'Antiope a pu être développé afin de servir de motif au thème principal de la bataille d'Athènes face aux Amazones. Il semble alors plus intéressant de représenter une Amazonomachie épique, les Athéniens face à des Amazones « égales aux hommes », afin de valoriser la puissance héroïque de la cité<sup>146</sup> : le thème s'est en effet développé en concomitance avec l'expansion d'Athènes, cité qui s'est cherchée une histoire, un passé héroïque en Thésée. Il est probable que le motif de la bataille d'Athènes contre les Amazones ne soit qu'un élément de propagande de la cité qui se montre ainsi puissante, capable de résister aux invasions barbares<sup>147</sup>. Une propagande gagnant en puissance au début du Ve siècle avant J.-C., lorsqu'éclatent les guerres médiques<sup>148</sup> que gagne finalement Athènes. Le parallèle de la victoire d'Athènes face aux Perses et de la victoire d'Athènes face à une invasion barbare antique des Amazones a probablement joué dans la popularité du motif qui, les siècles allant, replace au centre l'importance d'Antiope.

Antiope, dont l'enlèvement est à l'origine de la guerre contre Athènes, incarne finalement le nouveau paradigme de la figure de l'Amazone. Guerrière, elle est également une femme, capable d'être épousée et d'être mère. Et si Antiope devient l'archétype de l'Amazone-épouse, il reste intéressant de voir que les artistes conservent un souvenir de son ambivalence première. Ainsi, quand Diodore de Sicile parle de la mort d'Antiope dans sa *Bibliothèque historique*<sup>149</sup>, voici son récit :

<sup>141</sup> ESCHYLE, *Euménides*, v.686-687.

<sup>142</sup> EURIPIDE, *Hippolyte*, v.10.

<sup>143</sup> Le rapt d'Antiope par Thésée était représenté, en dehors d'Athènes, sur le fronton occidental d'Apollon à Érétrie, daté autour de 510 avant J.-C. cf. Thomas H. CARPENTER, *Les mythes dans l'art grec*, op. cit., p.164.

<sup>144</sup> Violaine SEBILLOTTE CUCHET, « Femmes et guerrière, les Amazones de Scythie (Hérodote, IV, 110-117) », art. cit., p.178.

<sup>145</sup> Sur la question de la maîtrise de la travestie par la violence sexuelle, cf. *Infra* p.97-107.

<sup>146</sup> Josine Henriëtte BLOK, *The Early Amazons : Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, op. cit., p.441.

<sup>147</sup> Adrienne MAYOR, *Les Amazones. Quand les femmes étaient les égales des hommes (VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C.)*, op. cit., p.331.

<sup>148</sup> Les guerres médiques, étendues des années 490 à 480 av. J.-C., sont des guerres successives opposant la Perse à la Grèce, les cités grecques s'alliant pour former une coalition sous l'impulsion des cités de Sparte et d'Athènes.

<sup>149</sup> Œuvre magistrale datée du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., elle est composée de quarante livres (dont il ne nous reste malheureusement qu'une quinzaine) qui traitent de l'histoire totale du monde : partant des origines mythiques, Diodore de Sicile raconte l'histoire du monde gréco-romain jusqu'aux guerres de Gaule. Mélant (ce que nous appelons) mythologie et histoire, Diodore de Sicile propose (ce qu'on pourrait voir comme) une historiographie evhémériste, relatant des faits mythiques qu'il rationalise pour les faire rentrer dans l'histoire — dénusés de tous les artifices poétiques.

Quand Thésée eut appris l'approche des Amazones, il vint au secours des forces composées de ses citoyens, en prenant avec lui l'Amazone Antiope, dont il avait engendré un fils (*pepaidopoīēmenos huion*), Hippolyte. [...] Antiope elle-même combattit aux côtés de son mari Thésée (*sunagōnisanenēn tandri Thēsei*) : elle fut la plus brave (*aristeuousan*) dans ce combat et termina sa vie héroïquement (*hērōikōs*).<sup>150</sup>

Ici se voit toujours l'ambivalence première de l'Amazone : si Antiope a une nature de femme, elle est aussi capable de prendre les armes et de mourir comme un homme. Le vocabulaire utilisé dans ce passage saisit l'Amazone à la fois dans son statut d'épouse et de mère — elle a un époux, elle a engendré un fils — et dans son statut de guerrière — avide de *kleos*, s'illustrant à la bataille à la manière d'un héros, faisant preuve d'*aristeia*, de bravoure et de supériorité dans le combat. Par là se révèle que, s'il y a bien changement de paradigme, l'Amazone devenant objet de désir, elle n'en perd pas totalement sa caractéristique première : sa double nature féminine et masculine. Si l'homme tente de la faire revenir sur les voies traditionnelles de la femme par le mariage<sup>151</sup>, certaines résistances apparaissent, l'Amazone étant à jamais une femme au cœur viril<sup>152</sup>.

Si Antiope reste une Amazone, malgré son mariage avec un Grec, elle se distingue néanmoins de son *ethnos* par cette union. Incarnant un nouveau type d'Amazone, elle semble malgré tout garder en elle-même cette ambivalence caractéristique de son peuple : portant les armes à la manière d'un homme, elle meurt ici comme un homme, sur le champ de bataille, tombant à la fleur de l'âge, plus belle que jamais.

\*

Les Amazones résonnent encore dans nos imaginaires contemporains et, de fait, cela est sans doute dû à leur permanence dans l'imaginaire grec. Apparaissant dès le VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., en même temps que la littérature occidentale écrite émerge, elles ne cessent de parcourir les textes grecs — et cela jusqu'aux derniers siècles de l'Antiquité tardive<sup>153</sup>. Elles sont alors désignées, selon la tradition, comme *antianeirai* : si les siècles tardifs traduisent le terme comme « anti-mâles », l'Amazone n'est pas tant celle qui hait les hommes, mais bien « l'égale aux hommes ». En une épithète est ainsi résumée l'ambivalence première des Amazones qui, malgré les variations du mythe, reste fixe : l'Amazone est une femme au cœur viril, au cœur d'homme. Partageant les goûts de celui-ci, elle s'habille et s'arme à sa manière, se rend sur les champs de bataille, mourant comme lui, de cette « belle mort » à la recherche du *kleos* éternel. Non contente de se comporter comme un homme, l'Amazone revêt ses habits, ou plutôt ses armes, portant l'épée et le bouclier. Et cela même lorsqu'un changement de paradigme fait de l'Amazone, moins une guerrière égale à l'homme, qu'une femme masculine capable de provoquer le désir de celui-ci. Qu'elles se nomment Penthésilée ou Antiope, perçues dans leur corps féminin, les Amazones gardent toujours en elles une part de cet *ethos* viril si caractéristique, elles qui appartiennent à ce peuple de femmes qui se montrent équivalentes à l'homme. Les filles d'Arès forment, par là, un deuxième groupe de travesties féminines qui, adoptant les armes de

<sup>150</sup> DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, IV, 28, 3-4.

<sup>151</sup> Sur le motif de l'Amazone-épouse, cf. *Infra* p.98-102.

<sup>152</sup> Et cela reste vrai dans les versions où, comme chez le Ps.-Apollodore, Antiope meurt au cours du mariage de Thésée et de Phèdre : si elle meurt, c'est parce qu'elle a pris les armes contre Thésée au cours de son mariage, faisant preuve de virilité (démesurée).

<sup>153</sup> Ainsi nous pouvons citer Quintus de Smyrne, auteur tardif du III<sup>e</sup> voire IV<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., qui nous a légué une *Suite d'Homère*, poème épique dans lequel l'auteur raconte les événements de la guerre de Troie là où Homère s'est arrêté, c'est-à-dire après la mort d'Hector, nous léguant ainsi un récit du combat d'Achille et Penthésilée.

l'homme, hantent l'imaginaire grec<sup>154</sup>. Elles viennent ainsi représenter une féminité alternative où masculin et féminin coexistent dans un équilibre propre à leur nature.

### 3. Les Bacchantes

Dessinant une féminité virile, les Amazones proposent une image distincte de celle véhiculée traditionnellement par la culture grecque — fortement misogyne. La femme grecque naît pour enfanter un fils et pour manier le fuseau à l'intérieur de l'*oikos*, en silence, « [faisant] parler d'[elle] le moins possible »<sup>155</sup> (pour reprendre les termes prêtés à Périclès par Thucydide). Et si la mythologie grecque regorge d'exemples de femmes modèles<sup>156</sup>, probablement au grand malheur de Périclès, les récits grecs nous ont aussi laissé des figures féminines subversives, au-delà même des Amazones. Un troisième groupe de femmes s'illustre dans la littérature grecque, moins par le port des armes masculines que par la sauvagerie dont elles font preuve, loin du calme féminin. Peut-être moins célèbres aujourd'hui que les Amazones, les Bacchantes — ou Ménades — forment un autre modèle de subversion de la féminité grecque : elles sont les servantes du dieu Dionysos, le suivant hors des *oikoi* à la conquête de territoires barbares mais aussi grecs, et allant jusqu'à porter ses armes s'il le faut.

#### 3.1. *Les Bacchantes* d'Euripide

Pouvant apparaître comme des figures mythiques secondaires, étant actrices au sein de la geste du divin Dionysos, les Ménades présentent l'intérêt d'une féminité subversive que le peu de sources restantes nous permet de reconstituer. Car si elles n'interviennent que ponctuellement dans la mythologie grecque, il nous a toutefois été conservé un texte traitant de l'un des rares récits de Ménades : *Les Bacchantes* d'Euripide. Dramaturge du Ve siècle avant J.-C., il fait partie de la triade des Tragiques athéniens avec Eschyle et Sophocle — trois auteurs que la tradition a retenu pour leur talent. Son théâtre, connu par le biais de dix-huit pièces restantes, se révèle être un miroir de l'histoire athénienne de son siècle — lui qui a notamment connu la guerre du Péloponnèse<sup>157</sup>, influençant probablement sa réflexion théâtrale autour de la guerre. Replaçant l'homme au centre de son théâtre, Euripide lui accorde une certaine liberté, celui-ci devenant acteur de son destin — la divinité ayant dès lors une place limitée<sup>158</sup>. Allant plus loin encore, Euripide place également la femme au centre, lui donnant, plus qu'aucun autre auteur connu de son époque, un lieu où s'exprimer. Et, malgré sa réputation de misogyne, Euripide laisse à la postérité de grandes figures féminines — Médée, Hécube, Andromaque — qui font preuve d'une certaine prise de pouvoir, voire d'héroïsme<sup>159</sup>. Ouvrant la

<sup>154</sup> Un imaginaire qui a pu déborder hors du cadre de la fiction, intégrant aussi les récits historiographiques à l'instar des Amazones de Scythie d'Hérodote au sein de son *Enquête*, IV, 110-117, cf. *Infra* p.101-102.

<sup>155</sup> THUCYDIDE, *La Guerre du Péloponnèse*, II, 45, 2.

<sup>156</sup> L'archétype étant alors Pénélope, l'épouse fidèle d'Ulysse.

<sup>157</sup> La guerre du Péloponnèse oppose la cité d'Athènes à celle de Sparte sur plus d'un quart de siècle (datée des années 431 à 404 avant J.-C.). Euripide, mort en 406 av. J.-C., ne connaît donc jamais la victoire de Sparte qui emporte l'hégémonie grecque.

<sup>158</sup> François JOUAN, *Euripide et les légendes des chants cypriens : des origines de la guerre de Troie à l'Iliade*, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p.444.

<sup>159</sup> Jacqueline ASSAËL, « Misogynie et féminisme chez Aristophane et chez Euripide » dans *Pallas*, n°32, « La femme dans l'Antiquité grecque », Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1985, p.99, [en ligne], consulté le 12 décembre 2020, URL : <http://www.jstor.org/stable/43660624>.

voie à de nouvelles représentations de la femme<sup>160</sup>, Euripide met en scène des féminités alternatives, où la femme n'est plus confinée à l'intérieur de l'*oikos*. De nouvelles féminités parfaitement visibles dans *Les Bacchantes* où les Ménades fuient les cités pour rejoindre les montagnes.

Dernière tragédie d'Euripide, il la rédige à la cour du roi Archélaos en Macédoine où il meurt en 406 avant J.-C. *Les Bacchantes* sont représentées à Athènes en 405 avant J.-C., avec *Iphigénie à Aulis* et *Alcméon*, remportant le premier prix au concours dramatique — victoire à laquelle Euripide n'a malheureusement pas assisté. *Les Bacchantes* ont pour cœur du sujet le dionysisme<sup>161</sup>, ou comment le divin Dionysos impose son culte à Thèbes, la cité de sa mère. Les Ménades, formant le chœur de suivantes du dieu, forment également le chœur dramatique sur le théâtre d'Athènes, donnant leur nom à la pièce. Et, de fait, cette tragédie offre l'une des représentations les plus complètes des Bacchantes, elles qui apparaissent comme les premières pratiquantes du culte du dieu. Un culte particulier qui débute par le revêtement d'un nouvel habit :

Heureux l'homme fortuné, instruit du divin mystère, qui, sanctifiant sa vie, se fait l'âme d'un fervent, celui qui, dans la montagne, participe aux Bacchanales, saintement purifié, qui pratique les orgies de Kybélé, Grande Mère, et qui, brandissant le thyrse (*ana thurson te tinassón*), s'orne d'un bandeau de lierre (*kissô te stephanôtheis*), pour servir Dionysos. Allez, bacchantes, allez, bacchantes !<sup>162</sup>

Certes, il est ici question d'un « homme »<sup>163</sup>, néanmoins, l'extrait donne à voir les caractéristiques principales du·de la servant·e de Dionysos : celui-ci (ou celle-ci) est avant tout un·e initié·e, ayant pris part à des rites secrets<sup>164</sup> — qui ont une forte connotation orientale avec la mention « des orgies de Cybèle », déesse asiatique. Rites aux marges de la cité grecque — à la fois par cette orientalisation, mais également par leur situation dans les montagnes, lieux sauvages hors de la cité —, il est intéressant de relever la tenue de l'initié·e : « brandissant<sup>165</sup> le thyrse, [iel] s'orne d'un bandeau de lierre ». Ceux-ci sont les attributs du dieu Dionysos, attributs que le·la servant·e revêt alors pour l'honorer. Cette tenue fait partie intégrante du rite, le·la pratiquant·e se travestissant en Dionysos pour accomplir ses mystères. Un travestissement inhérent au culte de Dionysos qui se confirme par la suite de la pièce, avec l'entrée en scène de Cadmos et Tirésias<sup>166</sup> pour lesquels « il s'agit de garnir [leurs] thyrses de ce lierre, d'en couronner [leurs] fronts, de porter la nébride »<sup>167</sup> afin d'honorer ce dieu nouveau qui arrive à Thèbes. Au thyrse et au lierre précédemment cités

<sup>160</sup> Ce qui joue en la faveur d'un Euripide « féministe » — image paradoxale face à l'Euripide misogyne. cf. Jacqueline ASSAËL, « Misogynie et féminisme chez Aristophane et chez Euripide », art. cit., p.91-103.

<sup>161</sup> Florence GHERCHANOC, « Les atours féminins des hommes : quelques représentations du masculin-féminin dans le monde grec antique. Entre initiation, ruse, séduction et grotesque, surpuissance et déchéance » dans *Revue historique*, n°628, 2003/4, p. 739-791, [en ligne], mis en ligne le 01 décembre 2007, URL : <https://www-cairn-info.buadistant.univ-angers.fr/revue-historique-2003-4-page-739.htm>.

<sup>162</sup> EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v.72-83.

<sup>163</sup> Le texte grec emploie le vocatif *ô makar*, « bienheureux·se », terme épique pouvant s'appliquer à un homme ou une femme, néanmoins, l'emploi du relatif masculin *hostis* détermine la traduction en un masculin ; nous pouvons toutefois avancer que cet emploi du masculin est un emploi générique (certes peu progressiste), pouvant inclure les hommes et les femmes — les deux participant au culte de Dionysos.

<sup>164</sup> Notons que le terme « orgie (*to orgion*) », à fortes connotations sexuelles aujourd'hui, désigne en grec toutes cérémonies religieuses à mystères, et s'il y a pu avoir des orgies sexuelles au cours de ces rites (notamment dionisiaques), il n'en est pas forcément question ici.

<sup>165</sup> Nous pouvons d'ores et déjà noter que le verbe utilisé est *tinassô*, « secouer, agiter », souvent employé dans le cadre de « brandir des armes » : cet emploi semble assimiler le thyrse à une arme, au même titre que la lance ou l'égide d'Athéna.

<sup>166</sup> cf. EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v.170-214.

<sup>167</sup> *Ibid.*, v.176-177.

s'ajoute un nouvel élément de la tenue, la nébride, qui est une peau de faon tacheté, portée par le·la servant·e du dieu. Ces éléments viennent travestir le vieux devin et l'ancien roi en Bacchants, prêts à célébrer les rites du dieu comme le remarque Penthée<sup>168</sup>. Tenue traditionnelle dionysiaque, le vêtement joue un rôle important dans le rite et dans l'identification du Bacchant et de la Bacchante.

Car la Ménade partage les mêmes caractéristiques que le servant de Dionysos et, qu'elle soit une femme ne l'empêche ni de brandir le thyrsé ni de se revêtir de la nébride. Au contraire elles participent activement aux rites dionysiaques, apparaissant bien plus centrales que les hommes<sup>169</sup>. Et de fait, les Bacchantes suivent le dieu depuis bien plus longtemps qu'eux, venant de Lydie, et quittant le mont Tmôlos pour former le thiase de Dionysos, cheminant à ses côtés en l'honorant au son des tambours<sup>170</sup>. Par là se dévoilent différentes caractéristiques primordiales de ces Bacchantes et, tout d'abord, il est intéressant de noter qu'elles sont, certes des femmes, mais issues de peuples barbares. Originaires de Lydie, elles sont de fait caractérisées non pas comme des Grecques mais comme des femmes étrangères — caractérisation en corrélation avec l'image étrangère du dieu Dionysos et de son culte orientalisé. Femmes barbares, elles sont repoussées hors de la cité grecque, mais plus encore du modèle féminin grec, offrant un contre-exemple frappant. À l'inverse des Grecques, silencieuses et confinées, les Bacchantes jaillissent, bondissent hors des cités, communiant avec leur dieu par le son des tambourins et leurs cris « Évohé ! »<sup>171</sup>. Un état de transe qui passe par la danse dionysiaque et qui amène les Ménades à laisser libre court à une certaine sauvagerie<sup>172</sup>, caractéristique des rites de Dionysos :

Il est doux, dans les montagnes, au sortir de la course bachique, de s'abattre sur le sol, sous la nébride sacrée (*nebridos hieron*), de pourchasser le bouc pour l'égorger, de dévorer avec délice sa chair crue, alors qu'on se rue par les monts de la Phrygie, dans les montagnes de Lydie, quand c'est Bromios qui nous mène, Évohé !<sup>173</sup>

Un culte du dieu qui passe, au-delà de la danse, par la chasse d'un animal sauvage — ici, un bouc, animal sacré de Dionysos —, trouvé au cœur des montagnes, que les Bacchantes mettent à mort pour dévorer sa chair crue. Ici s'incarnent deux modalités du rite dionysiaque, le *diasparagmos* (ou le déchirement des chairs de la victime) et l'omophagie (l'acte de manger des chairs crues), deux attitudes qui caractérisent les Bacchantes par la sauvagerie. D'une part, les Ménades s'excluent de la cité civilisée en se plaçant géographiquement hors de sa juridiction, dans les montagnes ; d'autre part, elles refusent les principes mêmes du sacrifice mis en place par la cité, ne consacrant pas l'animal et ne le cuisant pas par le feu. Par là,

<sup>168</sup> cf. EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v.248-251.

<sup>169</sup> En effet, les Bacchants apparaissent de façon quasi-artificielle dans la pièce d'Euripide, ce sont Tirésias et Cadmos qui prennent l'habit du dieu, moins par croyance personnelle que pour éviter la colère de Dionysos. Au contraire, les Bacchantes apparaissent comme de véritables suivantes du dieu, formant son chœur, et cela depuis les conquêtes orientales du dieu.

<sup>170</sup> cf. EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v.55-59 : « Allons, vous qui avez délaissé le Tmôlos, rempart de la Lydie, ô vous, mon thiase, ô mes femmes (*thiasos emos gunaikes*), que je mène avec moi des barbares contrées, qui demeurez et cheminez à mes côtés, levez vos tambourins natifs de la Phrygie, inventés par Rhéa, la Grande Mère, et moi. »

<sup>171</sup> Il y a une constance du vocabulaire du mouvement — bondissant, jaillissant, courant, dansant — et du son — des clameurs, des voix, des cris — tout au long des *Bacchantes* d'Euripide qui amène à recréer l'état de transe des Ménades. cf. EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v.154-167 qui donnent une image de la transe bachique.

<sup>172</sup> François LISSARRAGUE, « Femmes au figuré » dans Georges DUBY, Michelle PERROT et Pauline SCHMITT PANTEL (dir.), *Histoire des femmes en Occident. I. L'Antiquité*, op. cit., p.295-296.

<sup>173</sup> EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v.135-141.

les Bacchantes abolissent les frontières entre l'humanité et la bestialité, entre le civilisé et le sauvage<sup>174</sup>. Une abolition voulue par cet état ménadique, placé sous la tutelle du dieu, les Ménades portant « la nébride sacrée ». Ainsi nous pouvons voir, qu'à l'instar de l'homme bacchant, la Bacchante se caractérise également par le revêtement de la peau de faon tacheté, typique de celui (ou celle) qui sert Dionysos. Communs à l'homme et à la femme, les attributs du dieu sont repris par ses servant·e·s, ces dernier·e·s s'habillant à l'image de Dionysos. Ainsi les Bacchantes, bien que femmes, n'en sont pas moins des représentantes du dieu, revêtues de la nébride et du thyrse, capables de pratiquer les rites sauvages de Bromios le « Frémistant ».

Femmes sauvages, les Bacchantes sont d'abord des barbares, néanmoins, à l'instar des Grecs Tirésias et Cadmos, Dionysos grossit également ses troupes de Bacchantes avec des Grecques. À l'inverse des Ménades lydiennes qui semblent avoir suivi le dieu par respect pour celui-ci, les nouvelles Bacchantes grecques sont contraintes : Dionysos, fils de Zeus et de Sémélé, se trouve insulté par les sœurs de sa mère et par la famille royale de Thèbes, il décide donc de se venger en transformant non seulement ses tantes en Ménades, mais également toute la population féminine de Thèbes<sup>175</sup>. Dionysos, par vengeance, insuffle aux Thébaines cette *mania*, cette folie dionysiaque qui pousse les femmes à quitter leurs *oikoi*, à refuser la cité pour privilégier les courses sauvages au sein des montagnes. Les Grecques deviennent alors de véritables suivantes du dieu, revêtant la « livrée orgiaque », c'est-à-dire la tenue traditionnelle de la Bacchante — la nébride et le thyrse de Dionysos —, adoptant les comportements rituels de la Ménade, un comportement aux antipodes de leurs habitudes. Ainsi un messager revenu du Cithéron peut annoncer à Penthée qu'il a vu « trois thiases, trois chœur de femmes, commandés (*érkhe*), l'un par Autonoé, le second par [sa] mère ; le troisième marchait sur les ordres d'Inô... »<sup>176</sup> L'emploi du verbe *arkhô*, « commander », est assez notable dans un cadre où il ne s'agit que de femmes, ces dernières ayant d'habitude peu le droit aux commandes en dehors de leurs maisons. Nous avons néanmoins trois cheffes ici, trois femmes grecques, filles de roi, qui ont revêtu la livrée bacchique et s'adonnent alors aux activités des Bacchantes :

Mais voici que ta Mère, se dressant au milieu des bacchantes, lança le signal rituel, la clamour du réveil, sitôt qu'elle entendit mugir nos bœufs cornus. Secouant le profond sommeil de leurs paupières, merveilles de pudeur, toutes, de se dresser, toutes, les jeunes et les vieilles, et les vierges ignorantes du joug. D'abord elles laissèrent le flot de leurs cheveux couler sur les épaules ; puis l'on en vit qui remontaient leurs peaux de faon dont les liens s'étaient relâchés, ceignant ces nébrides tachetées avec des serpents qui les léchaient à la joue ; et d'autres, dans leurs bras, prenaient de petits faons ou bien des louveteaux, à ces farouches nourrissons tendant leurs seins gonflés du lait de leur maternité nouvelle — jeunes mères ayant délaissé leur enfant. Toutes parent leur front de couronnes de lierre, ou de feuilles de chêne ou des fleurs de smilax.<sup>177</sup>

L'extrait laisse transparaître le nouvel habit des Thébaines : nébrides aux liens relâchés, couronnes de lierres ornant les cheveux dévoilés, elles n'ont plus rien à voir avec la traditionnelle femme couverte de son *peplos*, son *himation*, sa *kaluptra*. Au contraire, ces femmes — au sens large puisque se regroupent les *parthenoi* et les *gunaiques* de la cité —, adoptent une toute autre attitude, une attitude de bacchante, loin des

<sup>174</sup> Marcel DETIENNE, *Dionysos mis à mort*, op. cit., p.150.

<sup>175</sup> cf. EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v.32-38 : « C'est pourquoi je leur ai fait quitter en foule leurs foyers, sous l'aiguillon de mon délire (*maniais*). 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, je l'ai chassé de ses demeures : démentes, les voilà mêlées aux filles de Kadmos, au milieu des rochers et sous les sapins verts. »

<sup>176</sup> *Ibid.*, v.680-682.

<sup>177</sup> *Ibid.*, v.689-703.

chemins traditionnels de la féminité. À l'instar des Bacchantes barbares, elles abolissent les frontières du civilisé et du sauvage, basculant du côté de ce dernier. Cela est extrêmement visible par les animaux sauvages qui les entourent. Un entourage d'autant plus prégnant que les femmes, en réalité, allaient les bébés de ces animaux, « [les] petits faons ou bien [les] louveteaux ». S'il peut y avoir une certaine perversion, nous faisons surtout face à un travestissement de la maternité, rôle traditionnel de la femme. Elles sont certes mères, mais des mères sauvages : délaissant leurs enfants, elles favorisent les bêtes de la nature, se transformant en une sorte de « mère nature ». Les liens des Bacchantes avec le civilisé se trouvent ainsi relâchés, provoquant une distorsion face à la féminité traditionnelle des Thébaines, celles-ci empruntant une voie subversive.

Une subversion de la féminité poussée à l'extrême lorsque, au-delà de pervertir la maternité, les Bacchantes s'emparent des prérogatives du masculin : les armes. Car la sauvagerie des Ménades ne se limite pas à leurs liens avec les bêtes, mais s'incarne également dans la violence dont elles sont capables. Une violence accomplie à mains nues — lors du *diasparagmos* —, mais une violence également armée. Alors que les Bacchantes sont toutes consacrées à leurs rites, elles sont observées par des bouviers non-initiés aux mystères de Dionysos — et, qui plus est, des hommes —, Agavé lance ainsi l'alerte : « Ô mes chiennes agiles, on nous traque ! Voyez ces hommes ! Suivez-moi ! Suivez-moi donc, armez (*hôplismenai*) toutes vos mains du thyrse ! »<sup>178</sup> Si le vocabulaire de la chasse invoque un univers masculin, celui-ci s'accomplit dans l'utilisation du verbe *hoplizō*, déjà rencontré précédemment<sup>179</sup> : à la manière d'un homme, les Bacchantes s'arment — prêtes à traquer ces hommes qui, jusque là, les chassaient. Néanmoins, au contraire des Amazones qui, elles aussi, s'arment, les Bacchantes le font d'une façon propre à leur nature, en s'armant du thyrse. Ce dernier, attribut de Dionysos, est un grand bâton surmonté d'une pomme de pin et recouvert de feuilles de lierre. Loin des armes hoplitiques civilisées que sont la lance et l'épée, le thyrse apparaît largement rudimentaire, peu apte à l'offensive. Et si celui-ci caractérise une nouvelle fois les Bacchantes par un état sauvage, pré-civilisé, il n'en est pas moins redoutable :

Le fer des javelots ne faisaient point saigner leur chair : elles pourtant, rien qu'en lançant leurs thyrses, couvraient leurs ennemis de sanglantes blessures. Ces femmes faisaient fuir les hommes devant elles, preuve qu'un Dieu les assistait !<sup>180</sup>

Au contraire des armes typiques des hommes, qui n'entailent pas le corps des femmes, celui de leurs ennemis est ouvert par ces grands bâtons, ces thyrses archaïques. Placées sous la protection de Dionysos, divinité des marges et de l'ambivalence, les Bacchantes offrent un renversement : les femmes, se tournant vers un état sauvage, antérieur à la civilisation, s'arment, se plaçant à l'égal de l'homme, et le faisant fuir devant elles. Les Bacchantes ouvrent par là une voie à une féminité alternative, une féminité qui, si elle n'est pas masculine à l'image des Amazones, est travestie : revêtant l'habit d'un autre, les Ménades déguisent leur nature de femme, en subvertissant leur maternité, en prenant les armes à la manière d'un homme, en sortant de leurs *oikoi* pour laisser libre court à une violence (peu) féminine.

Une brutalité qui s'illustre parfaitement dans l'acte final de la tragédie : la mise à mort de Penthée. Roi de Thèbes refusant le culte de Dionysos, mais également fils d'Agavé, il est mis à mort, selon les rites des

<sup>178</sup> EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v.731-733.

<sup>179</sup> cf. *Supra* p.29.

<sup>180</sup> EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v.761-766.

Bacchantes, par sa propre mère<sup>181</sup>. Pour avoir refusé le culte du dieu — tout en portant un regard non-initié, pervers sur les Bacchantes<sup>182</sup> —, Penthée est pourchassé par les Ménades, conduites par Agavé. Celle-ci, dans sa *mania*, pense chasser un fauve, une bête sauvage qui, à l'instar du bouc tué plus tôt, se fait déchiqueter par les Bacchantes. Brutalité inouïe faite à mains nues, à laquelle est surajoutée une violence (que l'on pourrait désigner comme) sociale : le fils est tué par sa mère, déchiqueté par les mains qui l'ont bercé. Illustration de la violence des Bacchantes, cette scène est aussi l'incarnation de cette autre féminité, où la maternité est, plus que travestie, niée. À l'instant où le corps de Penthée est disloqué, Agavé déchiquette son propre statut de mère, entrant pleinement dans une féminité autre, une féminité construite sur le modèle des Bacchantes. Un état qu'elle quitte néanmoins, une fois la vengeance du dieu accomplie, ouvrant les yeux sur l'acte horrible qu'elle a fait sous l'habit de Bacchante. Démunie face à sa propre violence, Agavé se trouve exilée, loin de sa cité, mais également hors d'elle-même, n'étant plus ni une mère, ni même une Bacchante. Ainsi s'achève la vengeance de Dionysos.

Si la pièce des *Bacchantes* d'Euripide se centre sur le dionysisme, elle donne également à voir le ménadisme qui prend part au culte du dieu. Ainsi nous apparaissent les Bacchantes, sauvages barbares, hurlant et bondissant auprès du dieu, revêtues de ses attributs, prêtes à pratiquer les rites violents du dieu. Néanmoins, elles se révèlent également être un danger, dans le sens où elle ouvre une voie alternative aux femmes, un chemin où la féminité se trouve armée, où elle est bestiale, où elle travestit la maternité. Au cœur des Bacchantes se trouve donc un fléau<sup>183</sup>, une calamité où la femme n'est plus une femme, mais une de ces folles Ménades, une suivante du divin Dionysos.

### 3.2. Au-delà d'Euripide

Euripide n'est pas le seul à nous avoir laissé une représentation des Bacchantes et, dès le VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., l'iconographie représente les suivantes du dieu sur les peintures vasculaires. Une représentation qui les place en rapport direct avec Dionysos, puisque la plupart de leurs apparitions se font dans des scènes mythiques dionysiaques<sup>184</sup>. À l'instar des *Bacchantes* d'Euripide — où celles-ci se caractérisent par leur lien avec la nature sauvage —, l'iconographie ensauvage la femme par l'insertion de motifs végétaux et animaux. C'est par cet ajout d'éléments que la femme se transforme alors en Bacchante<sup>185</sup>, la distinguant de la féminité traditionnelle. En cela nous renouons avec l'importance du vêtement : l'habit de la femme joue dans sa métamorphose en Bacchante, dans son subvertissement de la féminité. C'est par l'emprunt du vêtement de Dionysos que la femme s'inscrit dans le ménadisme, devenant la représentation d'une féminité sauvage, folle, violente. La peinture grecque marque nettement le travestissement de cette féminité en mettant dans les mains de la Bacchante, déjà couverte de la nébride (cette fameuse peau de bête tachetée), le thyrse, qu'elle

<sup>181</sup> Sa mort est racontée dans un long récit pathétique rapporté par un messager, cf. EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v.1043-1052.

<sup>182</sup> Sur l'érotisation des Bacchantes par Penthée, cf. *Infra* p.110-113.

<sup>183</sup> James REDFIELD, « *Homo domesticus* » dans Jean-Pierre VERNANT (dir.), *L'homme grec*, *op. cit.*, p.228-229.

<sup>184</sup> Thomas H. CARPENTER, *Les mythes dans l'art grec*, *op. cit.*, p.38 : relevons que Thomas Carpenter précise que « Dionysos est l'un des sujets les plus fréquents des vases attiques à partir du milieu du VI<sup>e</sup> siècle jusqu'au IV<sup>e</sup> siècle [av. J.-C.], bien que l'immense majorité de ces scènes soient dépourvues de contenu narratif manifeste. »

<sup>185</sup> François LISSARRAGUE, « Femmes au figuré », art. cit., p.294 : une transformation que François Lissarrague appuie en la mettant en parallèle à celle des satyres, compagnons récurrents des Bacchantes, qui sont animalisés dans leur corps (étant des êtres hybrides mi-homme mi-bouc) au contraire des femmes de Dionysos qui sont ensauvagées, non par leur corps, mais par un élément extérieur ; cf. Annexe 2, n°7.

partage parfois avec Dionysos<sup>186</sup>. Partage ancrant la femme dans le domaine dionysiaque, un domaine marginal où sont perverties les lois civiques, laissant libre court à une violence qui conclut la transformation de la femme. Représentant les Bacchantes habillées de leur tenue sauvage, l'iconographie peint également les Ménades dans leurs actes de violence, mettant en pièces à mains nues les animaux sauvages qu'elles pourchassent<sup>187</sup>. Dès le VI<sup>e</sup> siècle sont représentées les Ménades dans des caractéristiques similaires à celles délimitées par le texte d'Euripide : servantes du dieu dont elles portent les insignes, les Bacchantes illustrent une féminité subversive, sauvage et capable d'une grande violence (portée à l'encontre des animaux, mais aussi de l'homme).

Au même titre que les Amazones, les Bacchantes ouvrent une voie alternative à la femme, un autre modèle de féminité. Et si elles semblent moins populaires que les filles d'Arès, elles sont néanmoins récurrentes tout au long de l'Antiquité grecque, apparaissant ponctuellement dans la littérature — du moins, au vu de celle qui nous reste. Et si l'on se tourne vers les littératures tardives, nous retrouvons ces Bacchantes anti-féminines. De même que dans l'iconographie grecque ou encore la pièce d'Euripide, elles prennent part avant tout à la geste dionysiaque, et lorsque Diodore de Sicile s'intéresse à ce dieu dans sa *Bibliothèque historique*, il finit forcément par faire référence aux Bacchantes. Car, au sein du Livre IV de son œuvre, Diodore choisit de traiter de la mythologie grecque après avoir passé les trois premiers livres à s'intéresser à la mythologie barbare. Servant de livre de transition<sup>188</sup>, Diodore fait également appel à des figures de transition dont Dionysos, un dieu dont la légende orientale permet cette opération. Il est en effet une des divinités qui a parcouru « la quasi-totalité de la terre habitée, [dont] il en civilisa un vaste territoire, et c'est pour cela qu'il obtint chez tous de très grands honneurs. »<sup>189</sup> À l'instar d'Héraclès qui a posé les bornes ouest du monde habité, Dionysos est celui qui a posé les bornes est en Asie, territoire qu'il a conquis. Conquête faite par les armes, puisque Dionysos « était, en outre, entouré d'une armée (*stratopedon*) non seulement d'hommes mais aussi de femmes »<sup>190</sup>. Et, ici, nous retrouvons les Bacchantes en ces femmes qui prennent part, à l'égal des hommes, à la guerre. Car le terme ne trompe pas, il s'agit bien du lexique militaire, de l'armée dans laquelle se joignent les hommes — à leur habitude — et des femmes, elles qui ne sont pas des Amazones, mais des suivantes du dieu, des Bacchantes. Ainsi nous voyons que les Ménades de Dionysos, moins des femmes que des travesties, sont capables de prendre les armes à l'égal des hommes, intégrant ainsi l'expédition militaire du dieu et devenant des guerrières au sein de la conquête de l'Asie.

Par là nous pouvons également voir que la Bacchante subit une nouvelle inclination, devenant la Bacchante guerrière. Et si ce motif apparaît déjà chez Euripide, il n'est exploité que dans un cadre restreint — lorsque les Bacchantes sont pourchassées, elles s'arment à leur tour pour devenir chasseuses, néanmoins, le cœur de la pièce tourne autour du motif de la Bacchante sauvage, barbare. Au contraire, la littérature tardive semble s'être intéressée plus largement à ce motif de la Ménade guerrière, et cela semble se confirmer dès lors qu'on se tourne vers un auteur tel que Lucien de Samosate.

<sup>186</sup> Thomas H. CARPENTER, *Les mythes dans l'art grec*, op. cit., p.38.

<sup>187</sup> François LISSARRAGUE, « Femmes au figuré », art. cit., p.295-296.

<sup>188</sup> cf. Introduction au Livre IV, dans DIODORE DE SICILE, *Mythologie des Grecs. Bibliothèque historique*, Livre IV, trad. Anahita Bianquis, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La roue à livres », 1997, p.2.

<sup>189</sup> DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, IV, 2, 5.

<sup>190</sup> *Ibid.*, IV, 2, 6.

Écrivant environ trois siècles après Diodore de Sicile, à l'époque de la Seconde Sophistique<sup>191</sup>, Lucien renoue avec les mythes de la Grèce classique qu'il met régulièrement en scène dans ses textes. Ainsi Dionysos est invoqué dans l'un des vingt-cinq *Dialogues des dieux*<sup>192</sup> où le dieu n'a pas voix, mais se trouve être le sujet d'une conversation entre Héra et Zeus. Plein d'humour potache, le dialogue met en scène une Héra jalouse qui reproche à son mari d'avoir eu un enfant adultère qui n'est pas tant un fils qu'un homme efféminé, « [surpassant] les femmes en mollesse »<sup>193</sup>. Et, une nouvelle fois, les Bacchantes apparaissent sous leurs habits de guerrières, Héra faisant référence à « cette armée de femmes »<sup>194</sup> de Dionysos qui lui a permis de conquérir les Indes. Toutefois, si la déesse invoque ces Bacchantes armées, ce n'est pas pour en faire l'éloge, mais bien pour ridiculiser Dionysos, lui qui se bat aux côtés de femmes en délire qui portent les armes — cette image a de quoi faire rire un public grec. Quel que soit le projet de la déesse, il n'en reste pas moins qu'ici encore les Bacchantes apparaissent avant tout comme des guerrières, certes particulières, mais combattant hardiment malgré tout.

Une image à laquelle fait appel Lucien dans un deuxième texte où l'aspect satirique invoqué par Héra dans le *Dialogue des dieux* est effacé. Il s'agit d'une *prolalia*, c'est-à-dire un prologue qui est prononcé avant un discours du rhéteur de manière à capter l'attention de son auditoire en montrant les preuves de son talent. Et dans l'une d'elles, Lucien invoque le mythe de Dionysos et sa conquête de l'Inde qu'il mène avec son armée particulière, une armée qui fait rire les peuples indigènes :

La phalange et les bataillons, avaient-ils dit, sont formés de femmes folles et furieuses, couronnées de lierre, vêtues de peaux de faons, munies de petites piques sans fer en bois de lierre, elles aussi, et de boucliers légers, qui résonnent pour peu qu'on les touche (car ils avaient sans doute pris leurs tambourins pour des boucliers).<sup>195</sup>

Le rapprochement du lexique guerrier au féminin offre une image paradoxale qui, toutefois, ne surprend plus dans le cadre des Bacchantes, ces suivantes de Dionysos. Ce court extrait rassemble une nouvelle fois les caractéristiques des Ménades en délire, ensauvagées par ces couronnes de lierre et ces peaux de faon si caractéristiques de leur état, habillées non pour la guerre mais pour le dieu, de ce thyrse typique et des tambours — que les Indiens confondent avec des boucliers — qui renvoient à la musique et la danse par lesquelles les Bacchantes entrent en transe. Néanmoins, tout cela reste perçu par le prisme de la guerre et si elles semblent peu adéquates au combat, par leur nature féminine, par leur habit, elles se montrent redoutables. Les Indiens méprisent cette armée qui, naturellement, les fait rire, choisissant une attitude passive face à ces troupes de femmes — et de satyres qui complètent le régiment. Attitude préjudiciable puisque, une fois le combat entamé, ces femmes particulières libèrent toute leur sauvagerie : le thyrse, bâton rudimentaire, devient une véritable arme de guerre, permettant de massacer l'ennemi. Dès lors, la

<sup>191</sup> La Seconde Sophistique est une expression créée par Philostrate dans ses *Vies des sophistes* (III<sup>e</sup> siècle après J.-C.) dans lesquelles il ne cite pas Lucien de Samosate (possiblement par vengeance suite à l'esprit satirique dont celui-ci fait preuve dans ses œuvres). Aujourd'hui, l'expression désigne un mouvement de l'histoire littéraire : un mouvement de renaissance des lettres grecques et d'un nouvel âge d'or de la rhétorique sous l'époque impériale.

<sup>192</sup> Les *Dialogues des dieux* forment un ensemble de courts dialogues entre les différentes divinités de l'Olympe dans lesquels Lucien de Samosate reprend les grandes traditions de la mythologie grecque qu'il tourne en dérision avec l'humour qui le caractérise.

<sup>193</sup> LUCIEN DE SAMOSATE, *Dialogues des dieux*, 22, 1.

<sup>194</sup> *Ibid.*, 22, 1.

<sup>195</sup> LUCIEN DE SAMOSATE, *Dionysos*, 1.

sauvagerie des Bacchantes est mise au service de la guerre, celles-ci devenant des guerrières redoutables, capable de l'emporter sur l'homme.

Et si dans la rhétorique de Lucien, Dionysos et son armée de femmes viennent signifier à l'auditoire de ne pas juger trop vite à la première impression<sup>196</sup>, elle nous révèle aussi la constance du motif de la Bacchante, une constance qui a néanmoins pris une teinte de plus en plus guerrière au fil des siècles. Conservant les traits typiques des Bacchantes, ceux-ci sont alors mis au service du motif de la Bacchante-guerrière, faisant d'elle une femme pleinement travestie, empruntant aux catégories du féminin et du masculin.

\*

Moins populaires que les Amazones, les Bacchantes parcoururent malgré tout l'imaginaire grec, pavant le chemin d'une féminité alternative à l'instar des filles d'Arès. Suivantes du dieu Dionysos, elles apparaissent avant tout sous les habits du dieu : portant la nébride et le thyrse, les Bacchantes se reconnaissent à ces attributs particuliers qui les font déjà entrer dans la sauvagerie — par l'aspect animal de leur habit, par l'aspect archaïque de leur bâton végétal. Une sauvagerie qui se tient au cœur de leur nature, car ces Bacchantes, sous le regard du dieu, pratiquent des rites brutaux, pourchassant dans les montagnes les animaux sauvages, les attrapant et les déchirant à mains nues. Mettant à bas les règles civiques du sacrifice, les Bacchantes mettent de manière générale à bas les règles autour de la féminité. Subvertissant la maternité, devenant des mères pour les bêtes, fuyant les *oikoi* et les quenouilles pour prendre le thyrse au cœur des montagnes, les Bacchantes offrent une nouvelle forme de travestissement — peut-être moins évidente que pour les *Parthenoi* ou les Amazones. Car, en tant que femmes, les Bacchantes revêtent les attitudes de l'autre, et si ce n'est de l'homme, du moins de l'anti-féminin. Malgré tout, elles offrent parfois de véritables travestissement : les siècles allant, les Bacchantes apparaissent davantage sous les traits de la guerrière, portant les armes comme un homme. Et si elles ne sont pas *antinaneirai*, se battant non avec les armes de l'hoplite mais avec celles qui sont propres à leur nature, les Bacchantes se montrent redoutables dans leur folie, dans leur sauvagerie, devenant capables d'égaler, si ce n'est de surpasser, l'homme. Ainsi les femmes, revêtant l'habit de Ménades, peuvent prétendre à une forme de virilité, en choisissant (volontairement ou non) de se soumettre à la puissance de Dionysos. Finalement, à l'instar des Amazones, les Bacchantes pavent aux femmes un chemin vers une virilité féminine, une force égale à l'homme.

## 4. Les femmes viriles

Sûrement au grand dam de Périclès, les Bacchantes ne sont pas les dernières femmes à prétendre à la force de l'homme, les textes grecs nous ayant laissé bien plus encore de figures féminines qui, loin de faire parler d'elles le moins possible, empruntent les voies de l'héroïsme. Quittant toutefois les monts de l'Olympe et autres figures — peu ou prou — divines, les arts grecs laissent entrevoir des femmes, des humaines (appartenant toujours au domaine mythique) qui prennent les armes de l'homme, s'appropriant alors sa force, ses caractéristiques et ses traits typiques. Sans forcément revêtir les atours masculins, ces femmes s'illustrent par leur caractère plein d'*andreia*, s'éloignant une nouvelle fois de l'ordinaire féminité

<sup>196</sup> C'est-à-dire qu'au même titre que les Indiens auraient dû attendre avant de juger l'armée particulière de Dionysos et ne pas la mépriser, l'auditoire ne doit pas juger l'art de Lucien et le mépriser parce qu'il est connu pour ses pièces satiriques et comiques. De même que Dionysos est capable de présenter un aspect guerrier dangereux, Lucien est capable de présenter un aspect plus sérieux dans son œuvre.

silencieuse pleine de douceur. Jeunes vierges, épouses, mères, ces humaines revêtent les contours de l'homme, travestissant leur nature féminine pour entrer dans le canon des femmes viriles.

#### 4.1. Les héroïnes viriles

Sous les termes de « femmes viriles », nous pouvons paradoxalement regrouper un large corpus de figures féminines : malgré la misogynie ambiante de la Grèce ancienne, les auteurs (et autrices ?) n'ont pas hésité à mettre en scène ces femmes à part, celles qui subvertissent la féminité traditionnelle pour adopter (en partie) l'*andreia* — cette force virile, cette puissance caractéristique de l'homme. Et il existe au sein de ce corpus un peuple particulier qui, sans être des Amazones, ne semble pas tant s'en éloigner. Groupe de femmes autonomes, elles vivent seules sur leur île, sans hommes, gouvernées par une reine qui, s'il le faut, n'hésite pas à s'armer pour défendre ses terres. Description succincte qui accentue le parallèle avec les Amazones, ces femmes ne sont pourtant pas les filles d'Arès mais celles que la légende a retenu sous le nom de Lemniennes, les habitantes de Lemnos.

Le récit qui nous intéresse ici prend place dans la geste héroïque des Argonautes, un cycle épique que l'on a déjà croisé<sup>197</sup> et qui nous est notamment rapporté par l'œuvre poétique d'Apollonios de Rhodes. Au chant I de ses *Argonautiques*, il raconte comment Jason arrive sur l'île de Lemnos, située dans la mer Égée. Une arrivée qui n'est pas au goût de toutes :

Aussi, 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 (*dēia tukhea dusai*), et accourraient sur le rivage, pareilles à des Thyades mangeuses de chair crue (*Thuasin ômoborois ikelai*).<sup>198</sup>

Semblables aux Amazones du chant II, les Lemniennes semblent peu enclines à rencontrer les Argonautes, leur réservant un accueil des plus sanglants : elles revêtent leurs armes de guerre — littéralement « les armes qui ravagent, qui détruisent », renvoyant à une extrême violence —, elles qui sont pourtant des femmes. Mais ce sont des femmes qui ont choisi une vie masculine, préférant les travaux de l'agriculture, de l'élevage et de la guerre, plutôt que les travaux du tissage auxquels les a préparées leur condition féminine<sup>199</sup>. Se substituant ainsi à l'homme, ce sont les Lemniennes qui s'apprêtent à recevoir les Argonautes, conduites par une reine, Hypsipylé, la fille de Thoas, elle-même « revêtue des armes de son père »<sup>200</sup> — une filiation paternelle qui marque pleinement la substitution de l'homme par la femme, la fille s'appropriant les armes du père. En ce sens, les Lemniennes se travestissent à la manière des Amazones, si ce n'est comme les Bacchantes. En effet, la comparaison finale des « Thyades mangeuses de chair crue » renvoie aux servantes de Dionysos, et notamment à leurs rites (d'omophagie). En quelques vers se forme un réseau de correspondances entre, d'une part, les Lemniennes et, d'autre part, les grandes travesties de la mythologie que sont les Amazones et les Bacchantes. Par là les femmes de Lemnos s'inscrivent dans la

<sup>197</sup> cf. *Supra* p.28 : une geste épique croisée lors de l'étude des Amazones, pouvant accentuer le parallèle entre celles-ci et les Lemniennes dont le récit prend place au cœur de la même œuvre.

<sup>198</sup> APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Chant I, v.633-634.

<sup>199</sup> cf. *Ibid.*, Chant I, v.627-630 : « Quant aux Lemniennes, élever des troupeaux de bœufs, revêtir les armes de bronze, labourer les champs de blé leur semblait à toutes plus facile que les travaux d'Athéna qui seuls les occupaient jusqu'alors. »

<sup>200</sup> *Ibid.*, Chant I, v.638.

tradition des travesties, subvertissant leur nature féminine pour revêtir l'habit de l'autre, celui de l'homme. Mais si l'auteur choisit d'invoquer les Thyades de Dionysos — aux rites sauvages —, cela est sans doute pour accentuer la violence des Lemniennes, elles qui ont accédé au statut de travestie par le biais du crime.

Car, à l'inverse des Amazones, ces filles d'Arès qui naissent avec ce goût viril des armes, ou des Bacchantes qui se masculinisent au contact du dieu, les Lemniennes sont, à l'origine, des femmes des plus ordinaires, occupées aux seuls travaux d'Athéna<sup>201</sup>. Au contraire des précédentes travesties étudiées, les Lemniennes ont été des femmes-types, mariées, confinées en leurs intérieurs, occupées au tissage. Mais cela a changé le jour où elles ont pris les armes contre leurs propres maris. Crime primordial des Lemniennes qui vient renverser leur situation et qui les place dans ce statut de femmes viriles, celles-ci travestissent leur nature jusqu'à porter les armes contre les Argonautes, elles qui ont déjà porté les armes contre leurs époux. Et c'est un crime originel qui répond d'abord à une logique passionnelle :

C'est là que toute la population mâle (*pas démos*) à la fois, par le criminel forfait des femmes, avait été massacré sans pitié (*nēleiōs dedmēto*) l'année précédente. Les hommes, en effet, avaient répudié leurs femmes légitimes qu'ils avaient prises en haine ; au contraire, ils éprouvaient un violent amour pour les captives qu'ils ramenaient eux-mêmes de leurs pillages en Thrace, sur la côte opposée : c'est la terrible colère de Cypris qui les poursuivait, parce qu'ils ne l'avaient pas honorée d'offrandes depuis longtemps. Ô malheureuses, tristes victimes d'une insatiable jalousie ! Non contentes de tuer avec ces captives leurs maris dans leur lit, elles détruisent en même temps tout le sexe mâle (*pan d' arsen homou genos*) pour n'être pas châtiées plus tard de leur crime atroce.<sup>202</sup>

Crime odieux qui trouve ici une double justification : la tromperie des Lemniens poussée par la vengeance d'Aphrodite. Cette dernière s'est vue délaissée par la cité de Lemnos qui ne lui offrait pas assez d'offrandes, elle se venge alors en rendant les hommes fous amoureux de Barbares — des filles de Thrace qu'ils capturent lors de leurs pillages —, entraînant la folle jalousie des Lemniennes qui les pousse à porter les armes contre leurs époux. Et si l'intervention de la divinité dans cette histoire semble (à nos yeux de Modernes) alléger la culpabilité des femmes, le poète n'en adoucit pas moins leur faute, les Lemniennes se montrant pleinement criminelles, tuant les hommes dans un accès de violence sauvage. Car le lexique ne trompe pas, l'extrait se construit sur des termes renvoyant à l'extrême : les femmes se montrent impitoyables (*nēleis*), soumettant les hommes à leur puissance, les faisant périr. Un massacre qui s'applique alors à l'ensemble du sexe mâle, à tout le *arsen genos* — une violence poussée de nouveau à l'extrême. Et si le *arsen genos* rappelle le *genos gunaikōn*, invoquant une image de guerre totale des genres dans laquelle l'emportent les femmes, ce renvoi à « tout le sexe mâle » implique une réalité plus terrible : parmi ces hommes, les femmes de Lemnos ont tué leurs propres fils afin qu'ils ne puissent venger plus tard leurs pères. Se retrouve ici une forme de perversion de la maternité selon laquelle les Lemniennes, à l'instar de la Bacchante Agavé<sup>203</sup>, tuent leurs fils au détriment de tout lien maternel. Mais, non contentes de tuer leurs époux et leurs fils, elles doublent d'une certaine manière leur crime en s'attaquant à la cité elle-même. Puisqu'en éliminant les hommes de Lemnos, à la fois les adultes et les enfants, elles rendent impossible toute reproduction de la cité qui est laissée sans dirigeant mâle. Un crime double contenu dès le premier vers de l'extrait où les hommes de Lemnos sont assimilés au *pas démos*, c'est-à-dire à « tout le peuple » : le terme,

<sup>201</sup> cf. APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Chant I, v.630.

<sup>202</sup> *Ibid.*, Chant I, v.609-619.

<sup>203</sup> cf. *Supra* p.41-42 : au contraire d'Agavé qui est sous l'emprise de la *mania* du dieu Dionysos, les Lemniennes sont pleinement conscientes de leur geste, à défaut sont-elles aveuglées par la jalousie, sentiment somme toute humain.

portant un arrière-plan pleinement politique, révèle pleinement qu'en massacrant les hommes, ces citoyens libres, c'est la cité elle-même que les Lemniennes ont fait périr, la rendant caduque et sans avenir — sans futurs citoyens mâles aptes à la diriger. Plus qu'une guerre des genres, le crime des Lemniennes s'apparente à un acte civique<sup>204</sup>, les femmes de Lemnos renversant alors le modèle grec de la civilisation, celui de la cité patriarcale où la femme est réduite au silence.

Crime originel où les violences se multiplient — d'une manière extrême qui n'est pas sans rappeler la sauvagerie des Bacchantes —, les Lemniennes renversent pleinement le modèle typique des Grecs et des Grecques. Remettant en cause leur propre statut de *gunê*, tuant leurs époux et leurs fils — qui sont pourtant garants de l'accès à ce statut —, les Lemniennes s'emparent alors des catégories du masculin : portant leurs armes, dirigeant la cité à leur place, les femmes de Lemnos travestissent leur nature féminine pour revêtir cet habit de l'autre, cet habit de l'homme, viril et politique. Ainsi elles se présentent à nos yeux comme des femmes viriles, révélant la voie d'une virilité féminine pleinement humaine.

Un chemin que d'autres ont également exploré, et de manière individuelle. Et l'une de ces illustres femmes viriles est, en réalité, citée au cœur de l'épisode lemnier des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes : Atalante. Alors que Jason s'habille pour rejoindre la cité des Lemniennes, il prend la lance, cadeau d'hospitalité d'Atalante, « elle [qui] avait en effet le plus vif désir de le suivre dans son voyage. »<sup>205</sup> La jeune fille se montre ici désireuse de prendre part à une équipée héroïque, cherchant à intégrer le rang des héros. Et si Apollonios de Rhodes suit une tradition où Jason refuse d'intégrer Atalante aux rangs de ses Argonautes<sup>206</sup>, il nous reste d'autres témoignages (plus tardifs) qui attestent la présence d'Atalante, fille de Schoineus, sur l'Argô<sup>207</sup>. Ainsi elle se présente comme capable d'actes virils, prenant part à l'une des grandes expéditions héroïques grecques qui l'emmène au bout du monde connu, chez les Barbares de Colchide. Action héroïque accomplie par une femme, la faisant entrer dans le domaine de l'homme, Atalante est peut-être plus connue par les épisodes de sa jeunesse<sup>208</sup>, et notamment par son mariage.

En réalité, la jeune fille refuse cet état et choisit de rester vierge. À l'image des *Parthenoi*<sup>209</sup>, Atalante remet en doute l'état de *gunê*, afin de conserver à jamais son statut de *parthenos*. Une condition limitrophe à celle de femme — en tant que *gunê* —, la vierge Atalante préfère alors les choses de l'homme, et notamment la chasse, s'enfuyant dans les montagnes sauvages — s'éloignant du domaine d'Aphrodite pour rejoindre celui d'Artémis, pour mieux fuir les lois de l'amour et l'état conjugal<sup>210</sup>. Ainsi nous renouons avec l'ambivalence des femmes viriles, Atalante incarnant les valeurs masculines de la chasse. Une ambivalence

<sup>204</sup> Au cœur du crime des Lemniennes se trouverait alors une double violence, à la fois portée contre l'homme en tant que mâle viril mais également en tant qu'être politique, une dualité alors fréquente dans les récits de violence féminine, cf. Pauline SCHMITT PANTEL, *Aithra et Pandora. Femmes, Genre et Cité dans la Grèce antique*, op. cit., p.170.

<sup>205</sup> APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Chant I, v.771.

<sup>206</sup> Jason refuse la présence d'Atalante parce qu'il souhaite éviter les « pénibles conflits que fait naître l'amour » (APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Chant I, v.773) ; en cela, le genre d'Atalante est mis en cause, mais dans sa faculté séductrice et non pas dans sa qualité de guerrière, Jason ne remettant pas en doute la place d'Atalante pour des raisons viriles — de manque de force, de courage ou de vigueur. En réalité, le choix d'Apollonios de suivre cette tradition est peut-être dû à son projet d'ensemble, préparant déjà sa réflexion sur l'amour et ses « pénibles épreuves » qu'il expérimente notamment Médée dans les chants suivants.

<sup>207</sup> Voir notamment : DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, IV, 41, 2 ; PS.-APOLLODORE, *Bibliothèque*, I, 9, 16.

<sup>208</sup> Si nous choisissons de traiter ici l'épisode du mariage d'Atalante et de l'épreuve qu'elle impose à ses prétendants, nous pouvons tout de même noter que d'autres mythes traitent d'Atalante, la rendant célèbre, et notamment son intervention dans la chasse du sanglier de Calydon qui la met à l'égal des autres héros masculins.

<sup>209</sup> cf. *Supra* p.11-26.

<sup>210</sup> Marcel DETIENNE, *Dionysos mis à mort*, op. cit., p.11.

qui se trouve dès l'époque archaïque, notamment dans un texte du poète Théognis qui, au cours du VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., invoque Atalante dans un poème de protestation amoureuse :

Jeune homme, sois loyal avec moi, qui cherche encore à te complaire, et écoute d'abord ceci de bonne grâce : [...] mais je te blesserai si tu me fuis — si tu me fuis comme fuyait, dit-on, jadis la fille d'Iasos, la vierge d'Iasie, qui bien que mûre pour l'hymen refusait sa main aux époux ; s'étant ceint la taille (*zōsamenē*), elle accomplissait (*telei*), la blonde Atalante, un vain exploit (*erga ateleta*), 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 ; pourtant elle le connut enfin (*telos*), bien qu'elle y fut rebelle.<sup>211</sup>

Atalante est invoquée ici dans sa posture de fuite face à l'amour — elle est alors identifiée au jeune homme qui (potentiellement) fuirait l'amour du poète, une identification qui n'est pas sans virilisée Atalante. Ici fille de Iasos<sup>212</sup>, Atalante refuse son accomplissement dans le mariage alors même qu'il est le but de toute femme — l'omniprésence du lexique du *telos*, de l'achèvement, marque bien cette importance du mariage dans la finalité de la femme<sup>213</sup>. Un état qu'elle refuse, préférant fuir la maison de son père, son *oikos*, pour chasser les bêtes sauvages au sein des montagnes et autres forêts. Elle choisit une voie masculine pour éviter de s'accomplir en tant que femme, se virilisant moralement et physiquement puisqu'elle se ceint la taille. Certes, la femme se ceint également, et ôter sa ceinture est, pour la jeune fille, la marque du passage de l'état de vierge à l'état d'épouse<sup>214</sup>. Mais au contraire de l'enlever, Atalante la met, la serrant à sa taille dans le but de conserver sa virginité : en cela, elle semble plutôt ceindre sa ceinture à la manière d'un homme, lui qui la ceint de façon à y placer ses armes avant d'accomplir un acte viril, un exploit<sup>215</sup>. S'opère ainsi un renversement dans la nature d'Atalante : femme, elle remet néanmoins en cause son état pour suivre une voie alternative, se travestissant jusqu'à porter la ceinture (et les armes) de l'homme afin de fuir l'état final de *gunē*. Une fuite vaine, le *telos* féminin rattrapant Atalante.

Si Théognis ne traite pas de la manière dont Atalante se marie, celle-ci mérite un arrêt : la tradition veut qu'elle impose une épreuve à ses prétendants, un exploit d'une violence insoupçonnée de la part d'une femme, là où l'on s'attend plutôt à voir un homme. Car le mythe n'est pas ignorant de ce genre d'épreuves pour emporter la main d'une jeune vierge, néanmoins c'est habituellement le père qui l'impose — et punit les perdants — à l'instar d'Oinomaos et de sa fille Hippodamie<sup>216</sup>. Pour autant, avec Atalante s'opère un premier renversement, la jeune fille prenant la place du père, de l'homme, organisant elle-même l'épreuve. Et si cette dernière est déjà présente sous l'époque archaïque, des fragments du *Catalogue des femmes* d'Hésiode, au

<sup>211</sup> THÉOGNIS, *Poèmes élégiaques*, Livre II, v.1283-1294.

<sup>212</sup> Dès l'Antiquité, les mythographes ont distingué deux Atalante, la chasseresse d'Arcadie et l'athlète de Béotie, qui forment les deux revers d'un même mythe sujet à variations, celui de cette femme virile, cf. Marcel DETIENNE, *Dionysos mis à mort*, *op. cit.*, p.82.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p.84.

<sup>214</sup> Pauline SCHMITT PANTEL, « Athéna *Apatouria* et la ceinture : les aspects féminins des Apatouries à Athènes » dans *Annales : Économies, Sociétés, Civilisations*, 32<sup>e</sup> année, n°6, 1977, p.1064, [en ligne], consulté le 17 novembre 2020, URL : [https://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1977\\_num\\_32\\_6\\_293883?q=Athéna+Apatouria](https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1977_num_32_6_293883?q=Athéna+Apatouria).

<sup>215</sup> *Ibid.*, p.1067.

<sup>216</sup> cf. PS.-APOLLODORE, *Épitomè*, II, 4-8 : le mythe raconte qu'Oinomaos, soit qu'il est amoureux d'elle, soit qu'il sait qu'il mourra de la main de son gendre, refuse de donner sa fille Hippodamie en mariage et, pour repousser son union, il met en place une épreuve dont l'enjeu est sa main ; l'épreuve consiste en une course de char où le prétendant emporte Hippodamie avec lui, tandis qu'Oinomaos, tout armé, se lance à sa poursuite ; si le père rattrape le jeune homme, ce dernier est mis à mort, sinon il emporte Hippodamie dans son foyer (et c'est finalement Pélops qui l'emportera). De ce résumé succinct ressortent des points communs permettant d'identifier Atalante à Oinomaos : comme lui, elle organise une épreuve, plus précisément une course ; comme lui, elle se lance à la poursuite du prétendant tout armée ; comme lui, elle le met à mort si elle le rattrape.

VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., y faisant référence<sup>217</sup>, leur état fragmentaire ne satisfait pas pleinement la curiosité des lecteur·trices. Au contraire du Pseudo-Apollodore qui, une nouvelle fois, offre un canon du mythe :

Plus tard, elle retrouva ses parents et, comme son père la poussait à se marier, elle s'en alla dans un endroit qui avait les dimensions d'un stade et y plante, à mi-parcours, un poteau de trois coudées. C'est de là que ses prétendants prenaient le départ, avec de l'avance sur elle, pour une épreuve de course qu'elle courait tout armée. Celui qu'elle rattrapait devait mourir sur le champ, celui qu'elle ne rattraperait pas l'épouserait.<sup>218</sup>

Une épreuve qui, à l'image de la nature ambivalente d'Atalante, s'inscrit pleinement dans le domaine de l'exploit viril : repoussant les limites que devrait lui imposer sa féminité, Atalante propose une course dans laquelle elle s'oppose à ses prétendants (masculins). Marcel Detienne relève que, si la course est pratiquée par des femmes dans l'Antiquité, au cours de rituels civiques, jamais elle n'oppose une femme à un homme, lui dont les jambes rapides font sa qualité guerrière<sup>219</sup>. Au contraire, la course d'Atalante se pose comme un acte viril, apparaissant moins comme une épreuve de vitesse que comme une nouvelle forme de chasse, activité pleinement masculine. Car Atalante revêt les armes (de l'homme) et, laissant une avance à son adversaire, elle le rattrape pour le mettre à mort. Il ne s'agit ni plus ni moins d'une chasse à l'homme<sup>220</sup>, celui-ci mettant en jeu sa vie au cours de cette épreuve — tandis qu'Atalante met en jeu sa nature, risquant de s'accomplir finalement comme *gunê*. Si dans cette épreuve se révèlent les qualités viriles d'Atalante — assez rapide pour rattraper un homme parti avant elle, assez puissante pour porter les armes et le mettre à mort —, se montre également toute la violence d'Atalante<sup>221</sup>, loin de la douceur féminine : la mise à mort du prétendant accuse la sauvagerie de l'action, renforcée par ce contexte de chasse. Épreuve subversive dans laquelle s'opère un renversement, Atalante devenant maîtresse de la chasse et maîtresse du mariage, là où l'homme aurait dû l'emporter. Prenant la place de l'homme, Atalante s'accomplit néanmoins en tant que femme, une fois Mélanion arrivé, lui qui remporte l'épreuve d'Atalante, épousant la chasseresse qui est remplacée dans son statut de *gunê*<sup>222</sup>.

Subvertissant la féminité traditionnelle, refusant le mariage, Atalante cherche à s'accomplir dans les domaines du masculin. Intégrant en elle les qualités viriles, elle court poursuivant les bêtes dans les montagnes, mais aussi les hommes, chassant métaphoriquement l'amour. Allant jusqu'à porter les armes de l'homme, Atalante se présente comme une femme aux valeurs anti-féminines, expérimentant une violence virile. Par là elle s'insère dans cette catégorie des femmes viriles, incarnant une *andreia* au féminin, qui a aussi plu à la scène tragique sur laquelle elles ont été mises en scène.

<sup>217</sup> cf. HÉSIODE, *Catalogue des femmes*, fr. 72-76 : il est intéressant de noter que Atalante semble déjà prendre part à l'épreuve en tant que concurrente, s'opposant virilement à ses prétendants, néanmoins il semble aussi que ce soit encore le père d'Atalante qui organise l'épreuve ; dès lors, cela signifierait que la prise en charge de l'épreuve par Atalante ne serait venue que progressivement, augmentant la virilité de la jeune fille, de plus en plus perçue dans sa masculinité.

<sup>218</sup> PS.-APOLLODORE, *Bibliothèque*, III, 9, 2.

<sup>219</sup> Marcel DETIENNE, *Dionysos mis à mort*, op. cit., p.83.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p.86-87.

<sup>221</sup> Une violence féminine que Pauline Schmitt Pantel met en parallèle de la violence ordinaire des hommes portée à l'encontre des femmes dans le cadre du mariage, cf. Pauline SCHMITT PANTEL, *Aithra et Pandora. Femmes, Genre et Cité dans la Grèce antique*, op. cit., p.170-173.

<sup>222</sup> Sur l'arrivée de Mélanion et la ruse qu'il emploie pour remplacer Atalante dans son statut de femme, cf. *Infra* p.102-104.

## 4.2. Femmes sur la scène tragique

Placé sous le patronage de Dionysos, une divinité liée au marginal, à la démesure et à l'étrange(r), l'art tragique donne à voir l'altérité sur scène, à l'instar de son dieu tutélaire. Sous le masque (de Dionysos), les acteurs tragiques jouent alors les grandes passions humaines et ses grandes démesures — allant du parricide à l'inceste. Ici se marque un aspect majeur de la tragédie qui, au contraire des poésies archaïques venant incarner les valeurs idéales, montrent sur scène, à la cité entière, les discordes et les conflits de la cité elle-même<sup>223</sup>. Sur scène se joue, au-delà du mythe — qui est la matière de la tragédie —, le procès de la cité : spectatrice, actrice et juge, la cité est au centre des débats mis en scène par la tragédie, lui renvoyant ses propres systèmes de représentation et ses limites. Des limites au sein desquelles se révèle la place de la femme, une question régulièrement mis en scène par les auteurs par le biais des femmes viriles. Car celles-ci incarnent pleinement le danger que représentent les femmes pour la cité — connue pour sa misogynie<sup>224</sup> —, elles qui quittent les chemins de la féminité traditionnelle pour emprunter à la nature masculine. De nombreuses femmes fatales montent alors sur scène parmi lesquelles émerge une figure : Clytemnestre.

Un succès qui est peut-être dû en partie à l'histoire du texte lui-même : l'*Orestie* d'Eschyle, ou l'unique trilogie complète transmise jusqu'à nous. Statut particulier qui lui donne un certain lustre, il traduit sans doute aussi le succès que l'*Orestie* a connu dès l'Antiquité. Trilogie représentée en 458 avant J.-C., elle est l'une des œuvres d'Eschyle « dont la valeur politique paraît la plus nettement affirmée et la plus délicate à interpréter »<sup>225</sup>. Néanmoins, sur un plan strictement factuel, ce qu'Eschyle met en scène est avant tout un mythe grec, celui du retour d'Agamemnon chez lui. Vainqueur de la guerre de Troie, il revient victorieux au bout de dix ans d'absence, mais sitôt arrivé, il est mis à mort par sa femme, Clytemnestre (ce qui conclut l'*Agamemnon*). Néanmoins, sa mort est vengée par son fils, Oreste, qui rentre d'exil une fois arrivé à l'âge adulte ; arrivant au palais de son père, il tue sa mère, Clytemnestre (ce qui conclut *Les Choéphores*). Souillé par son crime, Oreste s'enfuit et ne trouve son salut qu'à Athènes, au tribunal de l'Aréopage, qui l'absout du meurtre de sa mère, Clytemnestre (ce qui conclut *Les Euménides*). Si le mythe originel est le retour d'Agamemnon, héros masculin de la guerre de Troie, il semble pourtant, au vu de ce résumé succinct, que le personnage central n'est pas le père d'Oreste, mais la mère : Clytemnestre. Au cœur de l'unique trilogie complète grecque conservée jusqu'à nous se trouve donc un personnage féminin qui vient prendre la place de l'homme.

Par ailleurs, la trilogie s'ouvre sur une caractérisation détonante de ce personnage central : l'*Agamemnon* débute avec le discours du Veilleur, placé sur les remparts d'Argos, qui surveille si le signal annonçant la fin de la guerre de Troie — et donc, le retour du roi — s'allume, et cela selon « les ordres (*kratei*) d'une femme au cœur d'homme (*gunaikos androboulon kear*) »<sup>226</sup>. Formulation intéressante, mais également paradoxale, du fait qu'est placée en une femme une part de virilité. Non contente d'avoir un « cœur d'homme », voire

<sup>223</sup> Charles SEGAL, « L'homme grec, spectateur et auditeur » dans Jean-Pierre VERNANT (dir.), *L'homme grec, op. cit.*, p.318.

<sup>224</sup> L'étude qui suit porte principalement sur la cité athénienne, notre corpus de tragédies se formant uniquement de pièces issus d'auteurs athéniens.

<sup>225</sup> Pour reprendre les termes de Daniel Loayza dans son introduction à l'édition ESCHYLE, *L'Orestie : Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, trad. Daniel Loayza, Paris, Flammarion, 2001, p.8 ; il rapproche notamment *Les Euménides* aux débats contemporains sur l'Aréopage qui, depuis 462 av. J.-C., était devenu l'objet de luttes politiques internes.

<sup>226</sup> ESCHYLE, *Agamemnon*, v.10-11.

aussi « une volonté d'homme » (puisque nous retrouvons les termes *ho anér*, « l'homme », et *hē boulē*, « la volonté, le dessein » dans l'épithète *androboulon*), elle possède également les attributs du pouvoir habituellement réservés aux hommes. Cela est visible dans l'emploi du terme *ho kratos* qui signifie « la force » ainsi que « la domination, le pouvoir », notamment dans l'Athènes classique où le *kratos* a pris un sens hautement politique. En cela elle apparaît pleinement dans un rôle de pouvoir, cette femme à la volonté masculine possède l'autorité et peut ainsi donner des ordres, à la manière d'un homme. Pleine de *kratos* et d'*androboulos*, cette femme est avant tout caractérisée par une forme de masculinité qui construit son *ethos* : avant même de connaître son nom, ce personnage est reconnu par cette virilité féminine.

Car les spectateur·trice·s grec·que·s ne s'y trompent pas et, même si son nom n'apparaît pour la première fois qu'au vers 84, iels reconnaissent dans cette « femme au cœur d'homme » la « fille de Tyndare, [la] reine Clytemnestre »<sup>227</sup>. Connaissant déjà l'histoire, iels savent qu'il ne peut y avoir qu'une femme virile dans l'*Agamemnon*, dont le dessein viril s'accomplit pleinement à travers le meurtre final de son mari. Acte de force et d'audace, la mise à mort d'un homme tend à viriliser la femme, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'un homme tel Agamemnon que de nombreux héros ont tenté de tuer au cours de la guerre de Troie sans succès. Au même titre que l'homme trouve une mort dévalorisante par la main de la femme, celle-ci accède à un statut particulier, hors de la féminité *stricto sensu*. Un dépassement du statut de femme que Clytemnestre incarne parfaitement dans la pièce d'Eschyle, frappant elle-même son mari<sup>228</sup> :

J'ai si longtemps médité cette rencontre qui devait assouvir ma longue haine, et voici que le temps est venu, et je reste debout là où j'ai frappé, au-dessus de mon œuvre accomplie. J'ai tout fait, je ne le nierai pas, pour ne laisser aucune fuite, aucune issue à son destin. Autour de lui, comme une nasse, je jette l'immense filet d'un riche vêtement fatal et je le frappe deux fois — il a poussé deux cris et ses membres se sont détendus ; après sa chute je porte un troisième coup comme une grâce votive offerte au Zeus infernal, Sauveur des morts. C'est ainsi que gisant il vomit la vie et souffle par sa plaie un jet de sang qui siffle en me couvrant d'une sombre rosée sanglante, aussi douce pour moi que la pluie de Zeus pour les campagnes quand le grain commence à germer.<sup>229</sup>

Racontant la mise à mort d'Agamemnon, Clytemnestre offre une image sublime d'elle-même, dans laquelle se conjuguent grandeur et sauvagerie. Car la reine impressionne par la puissance qu'elle déploie, frappant trois fois le grand homme que fut son mari — même s'il faut reconnaître qu'il est alors emprisonné dans un voile<sup>230</sup>. Mais elle laisse également derrière elle une image sanglante, faisant preuve d'une force démesurée et jouissive, elle qui se plaît au sang qui la couvre. Ainsi nous voyons apparaître une femme

<sup>227</sup> ESCHYLE, *Agamemnon*, v.84.

<sup>228</sup> La culpabilité de Clytemnestre dans le meurtre d'Agamemnon n'est pas une invention d'Eschyle, puisque nous avons notamment conservé un cratère attique à figures rouges, daté de 470 av. J.-C., qui figure la mort d'Agamemnon dans laquelle Clytemnestre joue un rôle majeur, cf. Thomas H. CARPENTER, *Les mythes dans l'art grec*, trad. Christian-Martin Diebold, Paris, Thèmes & Hudson, 1997, p.236. Néanmoins, là où d'autres sources archaïques minorent le rôle de Clytemnestre face à celui d'Égisthe (cf. HOMÈRE, *Odyssée*, Chant I, v.35-43 ; Chant III, v.263-275), la pièce d'Eschyle participe au développement d'une Clytemnestre virile, prenant pleinement en charge (à la place de l'homme) le meurtre d'Agamemnon, accompagnée d'un Égisthe féminisé et minoré face à la puissante reine, elle qui porte le coup fatal tandis que son amant est perçu comme un lâche et une « femme ! Puisque [il reste] à la maison attendant que les hommes reviennent du combat » (ESCHYLE, *Agamemnon*, v.1625-1626).

<sup>229</sup> ESCHYLE, *Agamemnon*, v.1377-1392.

<sup>230</sup> Il est néanmoins intéressant de voir qu'Agamemnon se trouve emprisonné, ou plus exactement enveloppé dans des voiles, quand on sait que le vêtement et la métaphore du recouvrement ont été utilisées dans la littérature grecque comme métonymie de la mort (cf. Douglas CAIRNS, « Vêtu d'impudent et enveloppé de chagrin. Le rôle des métaphores de "l'habillement" dans les concepts d'émotion en Grèce ancienne » dans Florence GHERCHANOC et Valérie HUET (dir.), *Vêtements antiques. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*, op. cit., p.175-187) : ainsi Agamemnon est déjà mort avant même d'être frappé par Clytemnestre, dès qu'il est recouvert de ce filet.

virile, capable de force et de puissance, mais d'une forme de puissance pervertie, penchant plutôt vers la bestialité et la sauvagerie. Une perversion induite par le travestissement de cette force, car Clytemnestre emprunte celle-ci à l'homme, sans pour autant se départager de sa féminité.

Clytemnestre reste une femme, un genre qui n'est jamais remis en cause, même par l'acte du meurtre. Car, si elle frappe avec le bronze comme un homme, elle prépare en amont son crime à l'aide de la tromperie et de la parole mensongère<sup>231</sup>. Il est vrai qu'au moment du meurtre, Clytemnestre invoque la Justice pour justifier son acte<sup>232</sup> — Agamemnon ayant sacrifié sa fille Iphigénie —, néanmoins, elle le pousse également à commettre une faute d'*hubris*, une faute d'orgueil qui condamne Agamemnon aux yeux des divinités. Elle l'induit à entrer dans son palais en marchant sur un tapis de pourpre, un acte qui peut nous sembler anodin mais qui, dans la symbolique mythique, est une faute de démesure, le tapis de pourpre étant un honneur réservé aux dieux et aux déesses. En cela, Agamemnon se condamne lui-même, choisissant de marcher sur la pourpre. Un choix néanmoins incité par la parole persuasive de Clytemnestre, à la suite d'un *agôn* entre les deux époux qu'Agamemnon a perdu : « Allons — puisque tu m'as soumis à tes paroles, je vais entrer dans ma demeure en piétinant la pourpre. »<sup>233</sup> Dès lors le héros est perdu, ayant cédé à la force de séduction et à la parole trompeuse de Clytemnestre qui, par le biais de cet acte, conduit son époux vers l'autel du sacrifice. En cela nous pouvons voir la ruse de la femme comme le prélude au meurtre, une tromperie qui ancre pleinement Clytemnestre dans sa condition de femme, les murmures des jeunes filles, les ruses et les sourires étant d'abord la *timē* d'Aphrodite, déesse féminine de la séduction<sup>234</sup>. En choisissant les armes de la tromperie et des artifices, Clytemnestre choisit les armes de la femme, sorties tout droit du domaine d'Aphrodite, réfutant d'autre part les armes de l'homme, les armes de bronze — à la manière d'une Athéna. Préférant les chemins d'Aphrodite d'or, en brandissant au dernier moment le bronze, elle ne fait que travestir sa nature féminine, pervertissant dès lors cette force virile.

Loin d'être une Athéna virile naissant avec les armes de bronze dans la main, Clytemnestre se révèle être une femme aux ardeurs masculines. Une volonté qui la pousse au meurtre et à la violence et un cœur qui l'amène ainsi à se travestir, revêtant l'arme masculine mais travestissant également ce qui est au cœur de la féminité : la maternité. Car si Clytemnestre tue Agamemnon en l'honneur de sa fille — tuée par son propre père —, elle néglige *a contrario* ses autres enfants. Ainsi dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, Clytemnestre a envoyé son fils, Oreste, loin d'Argos et du palais d'Agamemnon chez un hôte, Strophios de Phocide<sup>235</sup>. Et si la mère invoque une forme de piété pour cet exil — affirmant qu'elle craignait pour lui au vu des rumeurs funestes qui venaient du front de la guerre —, elle l'a en réalité éloigné pour qu'il ne devienne pas le

<sup>231</sup> Une parole persuasive et hypocrite qui caractérise Clytemnestre tout au long de la pièce, cf. ESCHYLE, *Agamemnon*, v.587-614 ; v.915 ; v.943 ; v.956 ; v.1052 ; v.1060-1061.

<sup>232</sup> cf. ESCHYLE, *Agamemnon*, v.1432-1434.

<sup>233</sup> *Ibid.*, v.957-958 : le verbe *katastrehô* est intéressant car, s'il signifie « soumettre (à sa puissance) », marquant d'une part le pouvoir de Clytemnestre sur son mari, il peut aussi être employé au sens de « détruire » ou « mourir », renvoyant d'autre part à la fin d'Agamemnon, la parole persuasive de Clytemnestre venant ici sceller son destin funeste.

<sup>234</sup> cf. HÉSIODE, *La Théogonie*, v.203-206 : « [Aphrodite] reçut, depuis le premier instant, en partage, chez les hommes et chez les dieux qui sont et qui furent, les murmures des filles, les ruses, tous les sourires, et les amours, la tendresse, les douces réjouissances. »

<sup>235</sup> cf. ESCHYLE, *Agamemnon*, v.874-885.

vengeur de son père<sup>236</sup>. Ainsi elle préfère sa vengeance au détriment de ses enfants<sup>237</sup>, eux qui forment pourtant son statut de *gunê*, de femme-mère. Et si ce statut sera pleinement remis en cause par sa mise à mort dans *Les Choéphores*<sup>238</sup>, déjà se voit ici que Clytemnestre travestit sa condition de femme en se détournant de la maternité, répétant un schéma déjà croisé chez d'autres femmes viriles<sup>239</sup>. Incapable d'allier son statut de mère — de *gunê* — avec son nouveau comportement viril, Clytemnestre semble finalement préférer sa nouvelle nature, se travestissant sous les atours de l'homme. Ainsi elle nous apparaît comme le paradigme de la femme virile tragique : tentant d'incorporer en elle une part masculine, celle-ci oublie sa féminité, sa maternité, au profit d'une violence pervertie et sauvage, faisant d'elle une « femelle tueuse du mâle »<sup>240</sup>.

Néanmoins, si Clytemnestre semble représenter un archétype, elle n'est pas la seule femme virile à avoir parcouru les scènes tragiques. D'autres femmes ont tué des hommes sur la scène athénienne du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.<sup>241</sup>, d'autres femmes ont agi comme des hommes sur cette même scène<sup>242</sup>, et beaucoup d'autres ont refusé leur statut de *gunê* parmi lesquelles une figure particulière que la postérité a retenu : Médée. Fille d'Aiétès, originaire de Colchide, elle apparaît dans la geste argonautique, aidant Jason à conquérir la Toison d'or et à s'enfuir de Colchide, celui-ci lui promettant à son retour en Grèce de l'épouser. Capable de pratiquer une magie puissante, primordiale à la réussite de Jason<sup>243</sup>, elle est toutefois connue pour ses actes terribles tel que l'assassinat de son frère, Apsyrtos, ou pire encore, le meurtre de ses fils. Un dernier crime relaté dans une tragédie écrite par Euripide et jouée en 431 avant J.-C. sur la scène athénienne : *Médée*. Elle raconte sa répudiation par Jason et la colère de Médée qui, par vengeance, tue non seulement la nouvelle épouse du héros, mais aussi ses fils. Dernier crime qui forme le climax de la tragédie d'Euripide<sup>244</sup>, celle-ci raconte la montée en puissance de la colère de Médée qui vient, peu à peu, la viriliser. D'autres avant nous ont relevé que Médée parle à la manière d'un homme, mettant en avant son honneur et invoquant des métaphores

<sup>236</sup> Encore que l'*Agamemnon* d'Eschyle rend compte de la complexité du personnage de Clytemnestre, dans son rôle de mère et d'épouse criminelle, celle-ci ne faisant qu'exiler son fils. Au contraire, dans l'*Électre* de Sophocle (V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), il semble bien que Clytemnestre ait voulu tuer également son fils, pour éliminer la menace, et il n'y échappe que par la grâce de sa sœur, Électre, cf. SOPHOCLE, *Électre*, v.10-14.

<sup>237</sup> Nous pourrions en dire de même quant à Électre, la fille de Clytemnestre, dès lors que l'on se tourne vers l'*Électre* de Sophocle (V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) dans laquelle elle est réduite à un statut lamentable, délaissée et détestée par sa mère : « ÉLECTRE. — Je me consume ici sans père et sans mère. Pas un homme parmi les miens qui se déclare mon champion ! Comme une réfugiée que nul ne considère, je suis servante au palais de mon père, dans l'appareil indigne où tu me vois, et faisant le siège de tables qui sont toujours vides pour moi. » (SOPHOCLE, *Électre*, v.189-194)

<sup>238</sup> Sur la mise à mort de Clytemnestre par son fils Oreste, cf. *Infra* p.90-92.

<sup>239</sup> cf. *Supra* p.41-42 ; p.47-48. Un réseau de correspondances entre les différentes femmes viriles déjà induit par le texte lui-même, puisque dans *Les Choéphores* d'Eschyle, alors que le chœur prépare l'entrée de Clytemnestre sur scène, il fait référence à un ensemble des femmes meurtrières, parmi lesquelles se trouvent les Lemniennes, monstrueuses dans leur crime, cf. ESCHYLE, *Les Choéphores*, v.631-637.

<sup>240</sup> ESCHYLE, *Agamemnon*, v.1231.

<sup>241</sup> Voir notamment : SOPHOCLE, *Les Trachiniennes* où Déjanire tue (involontairement) Héraclès, l'amenant à se suicider... à la manière d'un homme.

<sup>242</sup> Voir notamment : SOPHOCLE, *Antigone* où Antigone s'oppose à son oncle, refusant les lois de l'homme.

<sup>243</sup> Il suffit de lire *Les Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes (et notamment les chants III et IV) pour se rendre compte que Médée est la véritable héroïne des épreuves de Jason, celui-ci n'ayant eu aucune chance de réussite sans l'aide et la magie de Médée.

<sup>244</sup> Euripide est probablement l'inventeur de ce motif d'une Médée consciente et volontaire de ce meurtre de ses enfants, les anciennes traditions attribuant la mort des enfants de Jason soit aux Corinthiens soit à une Médée inconsciente de son acte, cf. Timothy GANTZ, *Early Greek Myth : A Guide to Literary and Artistic Sources*, op. cit., p.369-370.

sportives ou militaires — domaines de l'homme<sup>245</sup>. Et, en ce sens, dans un long discours sur la condition féminine en Grèce antique<sup>246</sup>, Médée affirme qu'elle « [aimerait] mieux monter trois fois en ligne que mettre au monde un seul enfant ! »<sup>247</sup>. Si elle défend ici la condition féminine, la décrivant comme plus éprouvante et plus difficile que celle de l'homme qui se bat sous le bouclier, Médée semble également appeler de ses vœux à devenir cet homme sur le front plutôt que cette mère aujourd'hui répudiée par son époux.

Un vœu qui se réalise de manière pervertie dans le meurtre final de ses fils : se vengeant de son époux — lui retirant sa postérité —, elle répudie son propre statut de mère, et donc de femme. Une virilisation de Médée qui passe également par l'arme choisie, puisqu'au contraire du meurtre de Créon et de sa fille (la nouvelle épouse de Jason) où elle utilise le poison<sup>248</sup>, elle prend le bronze pour tuer ses fils :

Arme-toi donc (*ei hoplizou*), mon cœur. À quoi bon hésiter pour accomplir l'acte terrible, inéluctable ? Allons, ma main, mon audacieuse main, prends le couteau, allons vers la barrière qui ouvre sur la vie maudite, ne faiblis pas, oublie que ces enfants sont ton bien le plus cher, que tu les as mis au monde. Oublie-les pour un court instant. Tu pleureras ensuite. Tu les tues et cependant tu les aimes. Ah ! Pauvre femme que je suis !<sup>249</sup>

Ici se joue pleinement l'ambivalence de Médée qui, femme et mère, souffre à l'idée de l'acte qu'elle s'apprête à commettre. Néanmoins, dans sa résolution virile, elle choisit de s'armer — renouant avec le verbe viril de *hoplizō* — et d'accomplir jusqu'au bout sa vengeance que sa colère lui dicte. De fait elle travestit sa nature de mère et, par extension, de femme. Se revêtant des atours de la violence, elle quitte les rivages de la douce maternité pour entrer dans ce domaine des femmes viriles, de ces femmes dont les résolutions funestes les ont poussées à prendre les armes. Un acte qui la sort d'elle-même, Médée n'étant plus ni une mère ni même une femme. Au contraire, Jason, découvrant son crime, maudit Médée et lui nie alors son statut de femme, la comparant à « une lionne et non une femme, plus sauvage que la Scylla du détroit tyrrhénien »<sup>250</sup>. Une comparaison que Médée reprend à son compte<sup>251</sup>, elle-même acceptant son nouveau statut : en tuant ses enfants, en prenant les armes de l'homme, Médée a travesti sa propre nature de femme, faisant usage d'une puissance (trop) extrême et (trop) violente qui la pousse à devenir cette Autre sauvage, animale.

Clytemnestre, Médée. Ces noms incarnent les chemins d'une autre féminité : certes humaines, ces femmes repoussent pourtant leur condition au profit d'une puissance virile, s'armant des armes de l'homme pour le vaincre. Néanmoins, ce pouvoir a un coût, ces femmes travestissant leur propre nature, notamment de mère, au profit de leur vengeance. Incarnant les dangers de la femme sur la scène tragique, elles sont aussi les

<sup>245</sup> Alain MOREAU, « Les Danaïdes de Mélanippidès : la femme virile » dans *Pallas*, n°32, « La femme dans l'Antiquité grecque », Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1985, p.69-70, [en ligne], consulté le 12 décembre 2020, URL : <https://www.jstor.org/stable/43660623> ; voir notamment : EURIPIDE, *Médée*, v.214-265 ; v.376-380 ; v.506-510 ; v.1242-1250 ; v.1351-1360.

<sup>246</sup> cf. EURIPIDE, *Médée*, v.214-265 : long discours qui rend compte de la difficulté d'être une femme dans ce monde d'hommes, un discours qui a participé à l'émergence de l'image d'un Euripide « féministe ».

<sup>247</sup> *Ibid.*, v.250-251 : la formule grecque invoque le bouclier, Médée affirmant qu'elle préférerait « trois fois se tenir sous le bouclier » plutôt que d'accoucher.

<sup>248</sup> cf. *Ibid.*, v.364-409 : Médée est hésitante sur la manière de se venger de Jason et son épouse, mais elle choisit le poison, dans lequel elle excelle par son statut de magicienne, mais qui l'ancre également dans son statut de femme, le poison étant une méthode féminine (usant de tromperie et de ruse, n'attaquant pas de face).

<sup>249</sup> *Ibid.*, v.1242-1250.

<sup>250</sup> *Ibid.*, v.1342-1343.

<sup>251</sup> cf. *Ibid.*, v.1358-1359.

représentantes d'une féminité virile, des images de femmes masculines dont la scène comique s'est également inspirée.

### 4.3. Femmes sur la scène comique

Quittant la scène tragique pour se tourner vers la scène comique, nous quittons également les grandes héroïnes de tragédies pour faire face à des femmes, non plus issues des grands mythes grecs, mais sorties tout droit du peuple, de celui qu'on appellera aujourd'hui la « classe moyenne ». Abandonnant les nobles hauteurs de la tragédie, la comédie attique du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. s'intéresse à une matière plus « réaliste », du moins plus proche du peuple. Ainsi apparaissent des personnages de fiction dont les noms nous sont bien plus étrangers que Clytemnestre ou Médée. Pourtant, *Lysistrata* ou encore *Praxagora* présentent des affinités avec les femmes viriles, elles qui se travestissent sur la scène comique.

Elles sont toutes deux issues de la fiction comique d'Aristophane, auteur phare de ce que l'on appelle la Comédie Ancienne<sup>252</sup>. Il présente sur la scène des comédies à l'humour grotesque, parfois potache, mais ayant toujours en arrière-plan un fond politique très prégnant. Les références aux personnages publics de son époque et à l'histoire contemporaine d'Athènes se multiplient dans les comédies d'Aristophane, présentant encore aujourd'hui, non pas une réalité historique, mais une cité renversée, passée au crible de la comédie<sup>253</sup>. À l'image d'un miroir, les procédés comiques d'Aristophane viennent inverser les valeurs normatives de la cité, la présentant face à elle-même et à son jugement — qui passe cette fois par la raillerie, au contraire de la tragédie où le jugement passe par la catharsis, la purification des grandes passions néfastes. Ainsi, dans cette inversion des valeurs, il n'est pas étonnant de faire face à des femmes qui prennent les postures de l'homme.

Un travestissement féminin qui s'incarne parfaitement dans *Lysistrata*, pièce datée de 411 avant J.-C., soit en pleine guerre du Péloponnèse. Essoufflée par la guerre — et notamment la dernière défaite de Sicile en 413 avant J.-C. —, Athènes est accablée d'un profond défaitisme qui provoque le développement d'une vague de pacifisme. Vague parmi laquelle s'inscrit Aristophane qui, dans sa comédie, promulgue ce projet de paix. Néanmoins il vend un projet particulier, puisqu'il fait porter sur les épaules des femmes la mise en place de la paix. En effet, celles-ci se réunissent, venant de toutes parts de la Grèce, sous le commandement de Lysistrata, une Athénienne, pour contraindre leurs époux à signer la paix. En cela elles s'organisent comme une armée, et d'ailleurs elles prêtent serment, à l'image des Sept chefs qui s'armèrent contre Thèbes sous le commandement de Polynice<sup>254</sup>. Mais, au contraire de cette armée d'hommes, celle des femmes se battent pour la paix et, en ce sens, les femmes refusent de prêter serment comme eux sur un bouclier<sup>255</sup>. Au contraire, elles proposent un serment travesti, faisant couler le vin au lieu des sacrifices sanglants dans une coupe au lieu du bouclier de guerre. Si ce serment est l'occasion pour Aristophane de se moquer des femmes et de leur penchant prononcé pour l'alcool et l'ivresse, il n'en reste pas moins qu'il propose un

<sup>252</sup> Pascal THIERCY, *Aristophane et l'ancienne comédie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1999, p.4 : première période de la comédie attique (débutant autour de 486 av. J.-C. avec le premier concours comique), Aristophane en est le plus grand représentant pour nous tout simplement parce qu'il nous reste onze de ses comédies complètes.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>254</sup> cf. ESCHYLE, *Les Sept contre Thèbes*, v.43-48. L'intertexte est d'ailleurs clairement souligné dans la pièce d'ARISTOPHANE, *Lysistrata*, v.188.

<sup>255</sup> cf. ARISTOPHANE, *Lysistrata*, v.189-190 : « Non, pas de ça, Lisette ! Pas sur un bouclier, pour un serment où il s'agit de la paix ! »

travestissement d'un élément central de la guerre, un travestissement induit par le fait que les femmes s'occupent maintenant des choses de l'homme. Néanmoins, elles les gèrent à leur manière, en faisant la grève du sexe et en prenant le contrôle de l'argent.

Des actions qui font sourire, d'autant plus que le motif de la grève du sexe permet à Aristophane de déployer un large comique grivois, raillant par la même occasion l'avidité sexuelle des femmes. Malgré tout, ces actes sont porteurs de sens, participant à ce monde renversé que présente le Comique. Si l'usage de la sexualité fait partie des attributs de la femme, celle-ci participant du domaine d'Aphrodite et de la séduction, la prise de contrôle de l'Acropole et des fonds monétaires masculinisent pleinement ces Grecques. Prenant possession de l'argent de la cité, elles prennent par extension son contrôle, décidant ou non si la guerre se fera — et coupant les fonds pour la stopper. Mais, si les femmes remplacent les hommes à la tête de la cité, elles la dirigent toutefois à la manière féminine, comparant la gestion de la cité aux travaux du tissage<sup>256</sup>. Comparaison cocasse, celle-ci révèle toutefois que, dans la pièce d'Aristophane, les femmes ne font que travestir le pouvoir, n'accédant jamais à la prise de contrôle virile, ne commandant pas à la manière d'un homme.

Malgré tout, elles travestissent leur nature et le font assez pour acquérir un semblant de puissance : une fois dans l'Acropole, les femmes la barricadent et empêchent les hommes — avant tout des vieillards — d'entrer, n'hésitant pas à être violentes. Ainsi Lysistrata exhorte les « grainetières, popotières et marchandes potagères ! épicières, gargotières et marchandes boulangères ! [à agripper], [assommer] ! [bigorner] ! [engueuler] ! sans vergogne ! »<sup>257</sup> Les femmes se révèlent dotées d'une puissance assez effrayante pour soumettre les hommes, ceux-ci n'arrivant ni à entrer dans l'Acropole ni à vaincre les femmes, fuyant plutôt devant elles<sup>258</sup>. Un renversement des rapports de force qui s'accomplit dans l'*agôn* des femmes face au Commissaire, figure masculine de l'autorité. Lui qui refuse l'accession des femmes au pouvoir, tentant d'opposer une (faible) résistance, se retrouve démunis, si ce n'est dépouillé de sa virilité :

LYSISTRATA. — Tais-toi.

LE COMMISSAIRE. — Que je me taise, et devant toi, satanée gueuse, avec ton voile drapée autour du museau ? Plutôt crever !

LYSISTRATA. — Si c'est ça qui te chiffonne, je te le passe, mon voile, tiens, prends-le, drape-le-toi autour du museau, et puis tais-toi.

CLÉONICE. — C'est ça ! Et ce corbillon de laine ! Et puis sûre bien ta robe autour des hanches, et carde en grignotant des fèves.<sup>259</sup>

S'il n'est pas physiquement dépouillé, le Commissaire est au contraire recouvert à la manière d'une femme. S'opère ici un travestissement de l'homme, celui-ci revêtant les habits de la femme, sa robe et son voile, étant réduit au silence et aux travaux de la laine. Un travestissement qui dessine en creux celui des femmes, celles-ci se dépouillant de leurs attributs pour se revêtir de ceux des hommes, c'est-à-dire de la force virile et du commandement. Un renversement finalement incarné dans une parodie d'un vers de

<sup>256</sup> cf. ARISTOPHANE, *Lysistrata*, v.566-586.

<sup>257</sup> *Ibid.*, v.456-460.

<sup>258</sup> cf. *Ibid.*, v.433-461 : quatre hommes armés reculent ainsi devant Lysistrata et ses compagnes, effrayés par leur menace et la violence qu'elles déplient.

<sup>259</sup> *Ibid.*, v.529-537.

l'*Iliade* : « La guerre désormais sera chose de femmes ! »<sup>260</sup> En travestissant une parole épique, Aristophane marque le renversement de son monde, celui-ci étant dès lors aux mains (viriles) des femmes.

*Lysistrata* présente le cadre d'une cité travestie où les femmes s'occupent des affaires des hommes, ceux-ci se soumettant à une forme de puissance féminine. Cette dernière a d'ailleurs raison des hommes, les femmes réussissant à imposer la paix grâce à leurs méthodes peu conventionnelles — les hommes préférant finalement les travaux d'Aphrodite d'or aux travaux d'Arès. Aristophane dessine par là une féminité qui, par le biais du renversement et du travestissement, intègre une forme de pouvoir, une féminité virile qui se confirme dans une seconde pièce d'Aristophane : *L'Assemblée des femmes*.

Comédie datée de 392 avant J.-C., la charge politique semble bien moins prégnante que dans *Lysistrata*. Représentée dans une Athènes déclinante, ayant perdu la guerre du Péloponnèse face à Sparte, *L'Assemblée des femmes* vient également dépeindre ce monde en déclin. L'argument semble reprendre une idée qui a marché dans *Lysistrata* : la prise de pouvoir des femmes. Celles-ci, observant leur cité en déréliction, choisissent de prendre le contrôle à la place des hommes, en prenant littéralement leur place à l'Assemblée (*l'ecclesia*) — symbole du pouvoir politique d'Athènes où les décisions sont prises. Cherchant donc à infiltrer l'*ecclesia*, les femmes se travestissent en hommes, laissant pousser leur pilosité et bronzant leur peau (elles qui ont la peau blanche à force de rester à l'intérieur)<sup>261</sup>. Mais, en plus, elles volent les vêtements de leurs époux, s'habillant et se conduisant à la manière d'un homme pour entrer à l'Assemblée :

Néanmoins il nous faut voter à mains levées, en découvrant un seul bras jusqu'à l'épaule. Allons, relevez vos petites tuniques, chaussez au plus vite vos laconiennes, comme vous le voyez faire à votre mari chaque fois qu'il doit se rendre à l'Assemblée ou en sortir. Puis, tout cela une fois en bon ordre, attachez vos barbes ; et quand vous les aurez soigneusement ajustées, prenez encore les manteaux d'hommes que vous avez dérobés et rejetez-les sur l'épaule ; ensuite, appuyées sur vos bâtons, marchez en chantant quelque refrain de vieux, imitant la manière des campagnards.<sup>262</sup>

Travestissement des femmes d'Athènes auquel répond le travestissement de leurs époux qui revêtent les crocotes de leurs épouses<sup>263</sup>, ceux-ci marquent avec humour le monde renversé. Néanmoins, il marque aussi l'accession des femmes au pouvoir puisque, guidées par Praxagora, reconnue comme leur « stratège (*stratēgon*) »<sup>264</sup>, elles réussissent à infiltrer l'Assemblée et à obtenir, par vote de l'*ecclesia*, les pouvoirs de commandements de la cité. Et voilà que les femmes accèdent à la fonction virile par excellence, celle de la gestion de la cité. Celles qui « [ont] été très viriles (*andreiotatai*) »<sup>265</sup> peuvent dès lors imposer leur volonté à la cité, et cela même lorsqu'elles se dépouillent de leurs accessoires masculins. Et si Aristophane présente une pleine utopie, les femmes imposant une communauté des biens et une communauté des femmes dès qu'elles sont installées au pouvoir<sup>266</sup>, il fait de nouveau apparaître sur scène des personnages féminins qui

<sup>260</sup> ARISTOPHANE, *Lysistrata*, v.538 : ce vers parodie une parole d'Hector, « la guerre sera l'affaire des hommes » (HOMÈRE, *Iliade*, Chant VI, v.492).

<sup>261</sup> cf. ARISTOPHANE, *L'Assemblée des femmes*, v.57-75.

<sup>262</sup> *Ibid.*, v.266-279.

<sup>263</sup> cf. *Ibid.*, v.329-332.

<sup>264</sup> *Ibid.*, v.246 : *ho strategos* est un terme masculin (virilisant dès lors Praxagora), il désigne le « stratège » qui, dans l'Athènes classique, représente une fonction hautement politique et en lien à la gestion de la guerre, activité masculine par excellence.

<sup>265</sup> *Ibid.*, v.519.

<sup>266</sup> Des décisions qui apparaissent assez farfelues, notamment cette communauté des femmes qui n'est qu'à l'avantage des « vieilles », des « hideuses » ; voir notamment la scène finale où le beau jeune homme est disputée par trois vieilles, tandis que la belle jeune fille est évincée de la compétition, cf. ARISTOPHANE, *L'Assemblée des femmes*, v.877-1134.

empruntent au masculin. Introduites à l'Assemblée, ces femmes sont semblables à l'homme, s'appropriant leur virilité de manière à prendre le pouvoir et imposer leur volonté. Dès lors, elles s'éloignent des chemins de la féminité traditionnelle pour entrer sur la scène des femmes viriles.

Reconnaissons toutefois que, si au cœur de ces pièces sont présents des personnages féminins virils, Aristophane n'en est pas pour autant un champion des femmes<sup>267</sup>. Les présentant sur la scène comique, celles-ci n'ont que peu de crédit. Elles sont autant les sujets de moqueries du poète comique que les instruments de sa raillerie dans le sens où, montrant sur scène des cités renversées où le pouvoir appartient à des femmes travesties, Aristophane juge l'Athènes réelle et la politique qu'elle mène — cette Athènes qui n'a pas su faire la paix durant la guerre du Péloponnèse, cette Athènes et sa politique en déclin au début du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Il n'en reste pas moins que la scène comique attique a vu jouer des femmes viriles, elles aussi accédant à une puissance masculine, se travestissant en hommes pour prendre le pouvoir, et cela sans pour autant être des filles de divinités.

\*

Loin des monts de l'Olympe surgissent encore des figures féminines aux allures d'homme. Il ne s'agit plus de filles de Zeus, d'Arès ou de compagnes de Dionysos, mais de simples filles nées parmi les hommes et les femmes. De naissance peu spectaculaire, elles présentent pour autant tout sauf de la simplicité. Ces femmes sont loin des chemins traditionnels de la féminité, s'en éloignant pour s'emparer des attributs de l'homme, et notamment de ses armes pour accomplir leur funeste crime. Car combien sont-elles à avoir porté le bronze pour massacer les hommes ? Les Lemniennes tuent ainsi, dans un accès de colère et de jalousie, leurs époux ainsi que toute « la race des hommes », le *arsen genos*. Atalante prend les armes pour chasser les bêtes mais également les hommes, ses prétendants qui cherchent à lui faire violence et à l'épouser. Clytemnestre se venge de son époux, Agamemnon, qui a tué sa fille, tuant par là le grand héros de la guerre de Troie dans son bain. Médée, pour se venger de Jason, va jusqu'à tuer ses propres fils, anéantissant dès lors la lignée de son époux. Et d'autres femmes encore suivent le chemin de celles-ci : les Danaïdes qui refusent l'hymen assassinent leurs fiancés le soir de leurs noces<sup>268</sup>, Déjanire tue Héraclès (involontairement) avant de se tuer elle-même par le bronze. Souvent dans un accès de rage et de mépris, ces femmes sortent de leur silence pour s'emparer d'une force virile, teintant le bronze du sang de leurs époux. Néanmoins, elles ne font que travestir leur nature, s'imprégnant d'une virilité qui n'est pas la leur et, en ce sens, elles en paient le prix. Ainsi nous voyons régulièrement le déploiement d'une force sauvage, voire bestiale, qui pousse à l'extrême leur puissance — ces femmes n'ayant aucune mesure. Un extrême qui les amène à pervertir leur propre statut de mère — beaucoup s'en prenant à leurs fils —, c'est-à-dire à remettre en cause leur statut de *gunê*. Faisant preuve d'une virilité contre-nature, l'*andreia* étant l'apanage de l'homme, ces femmes viriles en deviennent effrayantes, et cela même lorsqu'elles ne font preuve d'aucun crime envers leurs époux. D'autres figures apparaissent, comme Antigone, comme Omphale<sup>269</sup>, qui ne présentent aucune violence envers leurs hommes, si ce n'est une violence morale, celles-ci venant incarner un renversement des valeurs. Un travestissement de la norme qui apparaît finalement dans la comédie d'Aristophane, mettant sur scène des femmes travesties,

<sup>267</sup> Jacqueline ASSAËL, « Misogynie et féminisme chez Aristophane et chez Euripide », art. cit., p.93.

<sup>268</sup> Voir notamment : ESCHYLE, *Les Supplantes* ; ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, v.846-876.

<sup>269</sup> Voir notamment : LUCIEN DE SAMOSATE, *Dialogues des dieux*, 15 ; OVIDE, *Héroïdes*, Lettre IX « Déjanire à Hercule », v.53-118 ; OVIDE, *Les Fastes*, II, v.304-357, où se lit le motif de l'échange des vêtements entre le héros Héraclès et la reine Omphale, motif qui s'est fortement développé aux périodes tardives.

aux allures masculines, qui s'emparent du contrôle de la cité. S'éloignant de la mythologie classique, les *Lysistrata* et autres *Praxagora* présentent des affinités avec ce réseau de femmes viriles mythiques<sup>270</sup>, mais elles rendent également compte d'une possibilité : les femmes, issues du peuple, sont capables de prendre elles aussi les armes et d'incarner les valeurs masculines. Une possibilité qui semble être devenue réalité.

## 5. Les travesties « historiques »

La mythologie grecque regorge de figures féminines viriles, qu'elles soient déesses, enfants de divinités ou humaines. À n'en pas douter, les Grec·que·s ont parlé des femmes, et pas uniquement au prisme des voies traditionnelles de la féminité. Mais appartenant jusque là aux domaines de la fiction, il existe pourtant un dernier groupe de femmes, adoptant des attitudes masculines, se travestissant parfois, issu non pas de littératures fictionnelles mais provenant de lectures pouvant être qualifiées de « historiques ». Car il existe tout un corpus de textes à tendance historiographique dans lequel apparaissent des femmes qui revêtent l'armure, du moins se battent aux côtés des hommes pour défendre leur cité. Appartenant à un genre littéraire spécifique, à teneur historique, ces femmes semblent se présenter à nous comme des reflets d'une réalité historique dans laquelle elles peuvent revêtir, durant un temps spécifique, les atours de l'homme.

### 5.1. Des faits de guerre au féminin

La fiction nous apprend que la guerre est le domaine de l'homme et que le soldat est avant tout un homme, à l'image d'un Achille ou d'un Hector. Et s'il existe des exceptions dans la littérature fictionnelle<sup>271</sup>, des femmes « réelles »<sup>272</sup> ont également pris le chemin de la guerre lors de situations exceptionnelles. Une prise d'armes qui, à l'instar des hommes, leur vaut également l'obtention de la gloire, et cela même si elles sont des femmes. Rares ont été les défenseurs de la vertu féminine, ceux qui ont reconnu aux femmes la capacité d'être courageuses, voire d'être viriles, pleines de cette *andreia* si typiquement masculine. Néanmoins, il en est un qui nous a laissé un ouvrage allant dans ce sens : le *Gunaikôn Aretai* de Plutarque.

Plutarque est un auteur du I<sup>er</sup> siècle après J.-C. Grec d'origine, il écrit à une période de domination romaine. Né dans une famille de notables, il a le goût de l'érudition et laisse à la postérité un large corpus de textes, au sein duquel il adopte à la fois une attitude de philosophe moraliste<sup>273</sup> mais également d'historien<sup>274</sup>, renouant avec le passé antique de la Grèce — participant lui aussi à ce mouvement de Seconde Sophistique<sup>275</sup>. Plutarque semble s'être intéressé aux figures féminines et à leur grandeur dans différents

<sup>270</sup> Par ailleurs, elles sont comparées à des Amazones dans une intervention du chœur de *Lysistrata*, comparaison certes grivoise mais qui crée un réseau entre les femmes de *Lysistrata* et les filles d'Arès, cf. ARISTOPHANE, *Lysistrata*, v.684.

<sup>271</sup> À l'image d'Athéna (cf. *Supra* p.12-18) ou des Amazones (cf. *Supra* p.26-37).

<sup>272</sup> Nous mettons des guillemets car, tout au long de ce parcours sur les travesties « historiques », il faut garder en tête qu'elles sont elles aussi des figures construites par le récit, leur *ethos* masculin dépendant également de la narration du texte — et cela même s'il est dit historiographique, l'Antiquité ne connaissant pas les mêmes soucis de vérité, d'objectivité et de neutralité que l'on préconise aujourd'hui dans les récits historiques.

<sup>273</sup> Voir notamment : PLUTARQUE, *Œuvres Morales* dans lesquelles se multiplient les traités dont celui qui nous intéresse ici, le traité sur *La conduite méritoire de femmes*.

<sup>274</sup> Voir notamment : PLUTARQUE, *Vies parallèles des hommes illustres* dans lesquelles il offre une biographie des grands hommes de la mythologie (Thésée, Romulus) mais aussi de ce que l'on appelle l'Histoire (Alexandre le Grand, César).

<sup>275</sup> Pauline SCHMITT PANTEL, « Autour du traité de Plutarque “Vertus de femmes” (*Gunaikôn Aretai*) » dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°30, « Héroïnes », Paris, Éditions Belin, 2009, p.43, [en ligne], consulté le 30 mars 2021, URL : <http://www.jstor.com/stable/44405880>.

textes<sup>276</sup>, néanmoins il n'en parle autant que dans son *Gunaikôn Aretai* qui se concentre sur des femmes dont l'*aretê* mérite d'être évoquée (au même titre que celle des hommes<sup>277</sup>). Un terme grec qui a posé problème à la traduction, les titres français du traité se multipliant : « Conduites méritoires de femmes », « Vertus des femmes », « Valeurs des femmes ». Ceux-ci laissent percevoir la polysémie du terme *hê aretê*. Avant tout utilisé pour parler de la conduite des hommes<sup>278</sup>, le terme rend d'abord compte du « mérite » obtenu après de grands actes, mais il peut également se référer à la « vertu »<sup>279</sup> morale (de l'homme qui s'est montré plein d'*andreia*). Dès lors, quel sens prend l'*aretê* au féminin ?

Au sein de cette anthologie composée de vingt-sept anecdotes (pseudo-)historiques<sup>280</sup>, l'*aretê* féminine prend de multiples formes. Sans surprise, nous y retrouvons des « vertus » telles que la *sôphrosunê* (la prudence et la tempérance) ou encore la fidélité à l'époux qui sont fortement associées à la féminité grecque, renouant avec la femme idéale qui s'illustre par son silence et sa résignation. Malgré tout, admettant que leur *aretê* mérite d'être racontée comme celle des hommes, Plutarque semble penser les femmes capables d'actes méritoires à l'égal des hommes. Une *aretê* similaire qui prend d'abord la forme de « leçons de courage »<sup>281</sup>, les femmes pouvant parfois rappeler aux hommes ce qu'est l'*andreia*, ce courage qui fait leur nature masculine<sup>282</sup>. Par ce rappel, les femmes semblent elles aussi participer de l'*andreia*, puisque pour en parler aussi bien, sans doute faut-il qu'elles sachent d'abord ce qu'il en est. Et il est vrai au vu des anecdotes de Plutarque que les femmes sont aussi capables « d'actes de courage »<sup>283</sup>. Non seulement les femmes de Chios exhortent leurs maris à renouer avec leur *andreia*, mais elles participent également de façon active dans une seconde bataille, prenant pierres et autres projectiles pour frapper l'ennemi et le repousser<sup>284</sup>. Toutefois, l'*andreia* féminine ne s'exprime avec autant d'éclat que dans un récit argien, les femmes d'Argos repoussant Cléomène et ses Spartiates à l'aide des armes :

Lorsque Cléomène, roi de Sparte, après avoir tué un grand nombre d'Argiens (non, certes, sept mille sept cent soixante dix-sept, selon les fables de quelques-uns), marcha sur leur cité, un élan d'audace divine incita les femmes qui étaient dans la force de l'âge à s'efforcer de repousser l'ennemi pour défendre leur patrie. Sous la conduite de Télésilla (*hêgoumenês tes Telesillês*), elles prirent des armes (*hopla lambanousai*) et, se tenant près des créneaux, elles couronnèrent le cercle des remparts, à la stupéfaction de l'ennemi. Le résultat fut qu'elles refoulèrent Cléomène en lui affligeant de grandes pertes et qu'elles chassèrent le second roi, Démarate, qui, selon Socrate, avait réussi à entrer et à occuper le Pamphyliacon. La cité ayant ainsi trouvé son salut, on enterra sur la Voie Argienne les

<sup>276</sup> cf. Pauline SCHMITT PANTEL, « Autour du traité de Plutarque “Vertus de femmes” (*Gunaikôn Aretai*) », art. cit., p.44.

<sup>277</sup> PLUTARQUE, *Conduites méritoires de femmes*, 242e : « Sur le mérite des femmes, Cléa, nous ne sommes pas de l'avis de Thucydide. En effet, c'est celle dont on parle le moins hors de chez elle, en mal ou en bien, que pour sa part, il déclare parfaite, car il estime qu'à l'instar de sa personne, le nom de la femme honnête doit être aussi mis sous clé et ne pas sortir de chez elle. Gorgias nous paraît plus nuancé, quand il enjoint de faire largement connaître non le physique de la femme, mais sa réputation. Parfaite nous semble la coutume romaine, qui au nom de l'État rend aux femmes aussi, comme aux hommes (*hôsper andrasi kai gunaixi*), après leur décès, les éloges appropriés. »

<sup>278</sup> Pauline SCHMITT PANTEL, « Autour du traité de Plutarque “Vertus de femmes” (*Gunaikôn Aretai*) », art. cit., p.45.

<sup>279</sup> Cette traduction nous rapproche incidemment de son étymologie latine, *virtus*, « la vertu », qui est l'apanage de l'homme ; de fait, elle rapproche les actions des femmes à celles de l'homme, prenant son attribut, sa vertu.

<sup>280</sup> Les histoires 1, 9 et 27 relèvent du mythe et de la légende, les vingt-quatre autres histoires se veulent être le récit d'événements historiques — qu'il faut néanmoins manier avec prudence, l'historiographie antique ne répondant pas aux mêmes critères que les nôtres.

<sup>281</sup> Pauline SCHMITT PANTEL, « Autour du traité de Plutarque “Vertus de femmes” (*Gunaikôn Aretai*) », art. cit., p.48.

<sup>282</sup> cf. PLUTARQUE, *Conduites méritoires de femmes*, 245a : les femmes de Chios blâment leurs époux d'abandonner le combat et leur rappellent que « [c'est] la javeline et le bouclier qui [sont] pour un homme de caractère sa couverture et sa tunique ».

<sup>283</sup> Pauline SCHMITT PANTEL, « Autour du traité de Plutarque “Vertus de femmes” (*Gunaikôn Aretai*) », art. cit., p.48.

<sup>284</sup> cf. PLUTARQUE, *Conduites méritoires de femmes*, 245, b-c.

femmes tombées au combat (*tas pesousas en tē makhē tōn gunaikōn*) et il fut donné aux survivantes, pour commémorer leur vaillance (*hypomnēma tēs aristeias*), d'ériger la statue d'Ényalios.<sup>285</sup>

Les hommes ayant connu une lourde défaite, les femmes, laissées sans défense, se retrouvent seules à défendre leur cité. Alors elles prennent les armes, comme les hommes. Une véritable armée féminine se forme — et le lexique militaire utilisé tout au long de l'extrait confirme ce passage de la femme à la soldate. Télésilla prend le contrôle de son régiment, elle conduit (*hēgeitai*) en tant que cheffe d'armée les femmes d'Argos au devant des combats. Portant les armes (*ta hopla*) de l'homme, elles repoussent Cléomène et font dès lors preuve d'*aristeia*, de vaillance — qui renvoie aux grands actes héroïques des hommes homériques, et notamment Achille dont l'*aristeia* (la supériorité) est inhérente à sa nature. Tombées au combat (*en tē makhē*) ou survivantes héroïques, les femmes sont honorées comme des hommes, elles qui ont pris leur place à la guerre. Empiétant sur le domaine masculin, ces femmes — dont Plutarque défend l'historicité — travestissent leur nature, prenant en charge la virilité pour sauver leur cité. Ainsi se développe une *aretē* féminine qui prend les allures de l'homme.

Et si cette féminité travestie n'est pas un cas unique, les femmes prenant plusieurs fois en charge l'issue de la bataille (comme nous l'avons vu à Chios), ce travestissement s'incarne également dans sa forme la plus essentielle : les femmes tyrrhénienes prennent l'habit de l'homme. Les Tyrrhéniens, venant de contrées barbares et ayant enlevé des femmes d'Athènes, arrivent à Sparte où ils s'allient aux Lacédémoniens. Néanmoins, ces derniers finissent par emprisonner les Tyrrhéniens — de peur qu'ils ne souhaitent intégrer et renverser la politique spartiate —, et ceux-ci ne sont libérés qu'à la grâce d'une ruse de leurs femmes :

Mais les femmes des prisonniers se présentèrent à la prison et obtinrent des gardes, à force de prières et de supplications, juste l'autorisation d'embrasser leur mari et de leur adresser la parole. Une fois entrées, elles demandèrent instamment à ces derniers de vite changer de manteaux, de leur laisser ceux qu'ils avaient et de revêtir les leurs pour partir en s'en enveloppant. Cela fait, les femmes restèrent en la place, s'étant préparées à toutes les atrocités, et les maris parvinrent à tromper complètement les gardiens, qui les laissèrent aller, croyant vraiment avoir affaire à des femmes (*hōs dē gunaikas*).<sup>286</sup>

Si la ruse et la tromperie sont toutes féminines, les épouses des Tyrrhéniens font preuve d'une audace typiquement masculine. Contournant les décisions spartiates, elles choisissent de sauver leurs époux en prenant leur place en prison et, se préparant « à toutes les atrocités » — sous-entendant le viol et autres violences faites aux femmes —, elles font également preuve d'un courage fortement viril<sup>287</sup>. Et cette prise de l'*andreia* s'incarne pleinement dans le travestissement des deux partis : les hommes prennent les vêtements de leurs femmes, sortant sans encombre puisqu'ils sont comme des femmes (*hōs gunaikas*), recouverts et enveloppés par leurs habits, tandis qu'inversement, les femmes portent les vêtements à la manière masculine, dévêtuës et dépouillées de leurs multiples couches. Ainsi s'incarne dans ce travestissement (physique) la prise de virilité des femmes, celles-ci étant les agents actantes de la libération des hommes. Ici se dévoile pleinement comment les femmes, dans l'histoire, ont pu être homme, ont pu prendre cette place virile en travestissant leur propre nature.

Plutarque donne à voir dans les vingt-sept anecdotes une multitude de « valeurs » féminines, en passant par les plus traditionnelles aux plus subversives, les femmes faisant parfois preuve d'*andreia*, prenant les

<sup>285</sup> PLUTARQUE, *Conduites méritoires de femmes*, 245, d-e.

<sup>286</sup> *Ibid.*, 247, b-c.

<sup>287</sup> Pauline SCHMITT PANTEL, « Autour du traité de Plutarque “Vertus de femmes” (*Gunaikōn Aretai*) », art. cit., p.50.

armes pour sauver leur cité. Et s'il valorise ainsi les femmes, démontrant par ces récits qu'elles sont capables de hauts mérites aux tonalités héroïques, il ne s'agit sans doute pas tant d'un positionnement pro-femmes mais plutôt d'un goût pour l'érudition et pour la peinture de caractères — lui qui s'est tant plu à raconter les destins des grands hommes de l'histoire. Car en réalité, ces anecdotes font pleinement partie d'un héritage culturel. D'autres auteurs contemporains de Plutarque ont repris ces histoires, les mettant en récit dans leurs ouvrages<sup>288</sup>. Mais dès le Ve siècle avant J.-C. apparaissent des premiers récits où est racontée l'*aretē* féminine, avec notamment Hérodote dont le récit des femmes des Myriens forme sans doute l'hypotexte des femmes des Tyrrhéniens de Plutarque<sup>289</sup>. Des mises en récit anciennes qui font entrer ces histoires de femmes viriles dans le patrimoine culturel et historique de la Grèce, ces auteurs racontant les hauts faits collectifs mais également individuels de celles-ci.

## 5.2. Les reines guerrières

Dès lors s'affirment des figures féminines individuelles, incarnant le type de la femme virile, cette fois dans le récit historique. Et sans doute que leurs premières manifestations se trouvent chez celui qui est surnommé par Cicéron le « père de l'histoire »<sup>290</sup>, dans l'*Enquête* d'Hérodote.

Auteur du Ve siècle avant J.-C., il est considéré comme l'inventeur du genre historiographique : renouvelant la matière poétique, il choisit non pas d'écrire sur les mythes mais de prendre comme sujet l'histoire récente, celle des guerres médiques<sup>291</sup>. Avec lui, le genre historiographique antique prend sa matière, s'intéressant aux grands événements humains, ainsi que sa forme, celle d'une œuvre écrite en prose au sein de laquelle se trouvent des discours — ajoutant à la vraisemblance du récit. Toutefois, son ouvrage est encore loin de la véracité objective prônée par notre historiographie moderne, et l'on trouve encore mêlées aux récits historiques ce que l'on appelle des fables<sup>292</sup>. Un merveilleux sans doute induit par les multiples digressions qui constituent le récit<sup>293</sup> mais aussi par le projet même d'Hérodote. S'il raconte les guerres médiques et leurs causes, Hérodote souhaite surtout traiter des « merveilles » du passé, ces grandes actions de l'homme de manière à ne pas les oublier<sup>294</sup>. Mais Hérodote emploie le terme *ho anthrōpos* qui

<sup>288</sup> Voir notamment : PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, II, 20, 8-9 où il reprend l'histoire d'Argos et de Télésilla, décrivant également une stèle sur laquelle est représentée Télésilla avec ses livres (étant une poétesse) et un casque (ayant combattu virilement contre Cléomène) ; PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, VIII, 48, 4-5 où il raconte un autre fait d'armes féminin, les femmes de Tégée combattant aux côtés des hommes.

<sup>289</sup> Voir notamment : HÉRODOTE, *Enquête*, IV, 146 où il raconte comment les Myriens, emprisonnés à Sparte, sont libérés grâce à l'intervention de leurs femmes qui les poussent à échanger leurs vêtements (cf. Annexe 1, n°4).

<sup>290</sup> cf. CICÉRON, *Des lois*, I, 1, 5.

<sup>291</sup> Prenant fin en 480 av. J.-C., il est peu probable qu'Hérodote ait connu ces années (sa naissance étant datée autour de 480 av. J.-C.), néanmoins il a sans doute rencontré des individus ayant connu ces guerres.

<sup>292</sup> Ce qui lui vaut une dépréciation extrêmement rapide, puisque Thucydide, contemporain d'Hérodote, s'oppose à celui-ci, lui reprochant d'être plus proche du mythe que de la vérité (qu'il prône dans son propre récit historiographique, *La guerre du Péloponnèse*) ; Plutarque est allé jusqu'à rédiger un traité intitulé *De la malignité d'Hérodote* où il démontre comment celui-ci a abusé ses lecteur-trice-s.

<sup>293</sup> En effet, une des caractéristiques du genre historiographique antique est la multiplication des digressions : il s'agit non seulement de rédiger une histoire (souvent militaire) mais également une enquête qui se veut ethnographique, géographique, politique, amenant l'auteur-trice à multiplier les digressions et récits sur les coutumes des peuples présentés (et donc aussi sur leurs mythes).

<sup>294</sup> cf. HÉRODOTE, *Enquête*, I : « En présentant au public ces recherches, Hérodote d'Halicarnasse se propose de préserver de l'oubli les actions des hommes (*ta genomena ex anthrōpōn*), de célébrer les grandes et merveilleuses actions (*erga megalā te kai thōmasta*) des Grecs et des Barbares, et, indépendamment de toutes ces choses, de développer les motifs qui les portèrent à se faire la guerre. » (traduit du grec ancien par Larcher)

désigne non seulement l'homme mais aussi la femme. Celle-ci trouve ainsi grâce aux yeux de l'historien qui, à l'instar de Plutarque six siècles plus tard, la pense capable d'actions méritoires, méritant d'être glorifiée par son œuvre. Et parmi ces femmes que la mémoire ne doit pas oublier se trouve Artémise d'Halicarnasse.

Artémise est une femme historique, qui a existé et a vécu en Asie Mineure au Ve siècle avant J.-C. Plus encore, elle y a régné, puisqu'elle a été reine d'Halicarnasse selon ce que rapporte Hérodote. Il est en effet notre première source vis-à-vis d'Artémise, à laquelle il fait référence plusieurs fois dans son *Enquête* :

Des autres officiers je ne fais pas mention, ne m'y sentant pas obligé mais je fais une exception pour Artémise, que j'admire (*thôma*) fort d'avoir pris part à l'expédition contre la Grèce (*epi tén Hellada strateusamenês*), bien qu'étant une femme ; elle qui, alors qu'après la mort de son mari, elle exerçait elle-même la tyrannie (*autê te ekhousa tén turannida*) et qu'elle avait un fils en bas âge, obéissant à son courage et à sa virile audace (*hupo lêmatos te kai andrêîs*), faisait campagne (*estrateueto*) sans y être aucunement obligée. Elle avait pour nom Artémise, était fille de Lygmadis, de race halicarnassienne par son père, crétoise par sa mère. Elle régnait (*hêgemoneue*) sur Halicarnasse, Cos, Nisyros, Calymnos, et fournissait cinq vaisseaux. De toute la flotte, ses navires étaient, après ceux des Sidoniens, les plus réputés ; et, de tous ceux qui prirent part à l'expédition, c'est elle qui donna au Roi les meilleurs avis.<sup>295</sup>

Cet extrait prend place au cours d'un catalogue des noms des grands personnages de l'armée perse et, en nommant Artémise ici, Hérodote la place parmi ceux-ci, lui reconnaissant une légitimité à apparaître parmi ces hommes<sup>296</sup>. D'autant plus qu'il fait lui-même une exception pour elle, celle-ci apparaissant comme un *thauma*, une merveille d'admiration. Cela découle peut-être d'un sentiment patriotique — Hérodote étant lui-même originaire d'Halicarnasse —, néanmoins, cette admiration est sans doute due aussi à ce que représente Artémise. Elle est en effet une femme, le texte ne s'y trompe : elle est désignée comme une *gunê*, comme une *thugatêr*, la fille de Lygmadis, et même comme une mère, ayant un fils en bas âge. Néanmoins, cette femme revêt une part virile, une part d'*andreia* : d'abord par sa prise de pouvoir, elle qui exerce par elle-même (*autê*) la tyrannie et qui règne (*hêgemoneue*) sur plusieurs cités, mais aussi par sa participation (volontaire) à la guerre — le lexique militaire caractérisant Artémise comme une soldate de l'armée perse. Un courage tout à fait viril et une audace que la reine pousse à son extrême, celle-ci prenant part à la guerre contre la Grèce, et notamment contre Athènes<sup>297</sup>. Car Artémise prend part (du côté perse) à la bataille navale de Salamine de laquelle la cité d'Athènes ressort victorieuse. Il s'agit d'une des victoires éclatantes de la cité — qui lui vaut d'asseoir son hégémonie en Grèce par la suite mais également les éloges des historien·ne·s —, pourtant entachée dans le récit d'Hérodote par la présence d'Artémise, une femme, qui confond l'armée athénienne ainsi que perse.

Stratège hors paire, elle qui avait conseillé à Xerxès de ne pas se battre à Salamine<sup>298</sup>, réussit à s'échapper au moment critique en usant d'une ruse à double tranchant. Non seulement elle échappe à la mort que lui réserve les Athéniens, mais en plus elle en gagne plus de gloire auprès de Xerxès qui, lui-même, se fait berner par la ruse d'Artémise<sup>299</sup>. En effet, alors qu'elle est poursuivie par un bateau athénien, elle se retrouve

<sup>295</sup> HÉRODOTE, *Enquête*, VII, 99.

<sup>296</sup> Violaine SEBILLOTTE CUCHET, « La fabrique d'une héroïne au Ve siècle : Hérodote et Artémise d'Halicarnasse » dans Lydie BODIOU et Véronique MEHL (dir.), *La religion des femmes en Grèce ancienne : Mythes, cultes et société*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p.19-32, [en ligne], mis en ligne le 25 août 2020, URL : <https://books.openedition.org/pur/141112>

<sup>297</sup> *Ibid.*, p.19-32.

<sup>298</sup> cf. HÉRODOTE, *Enquête*, VIII, 68-69.

<sup>299</sup> cf. *Ibid.*, VIII, 87-88.

bloquée par un vaisseau allié ; elle prend le parti de détruire celui-ci pour s'échapper elle-même, parti qui lui réussit puisque, voyant le bateau d'Artémise détruire un vaisseau perse, les Athéniens abandonnent la poursuite pensant qu'il s'agit en réalité d'un allié à eux ; à cette erreur des Athéniens s'ajoute celle de Xerxès qui, loin de la bataille, pense qu'Artémise vient d'abattre un bateau ennemi, ajoutant donc à sa gloire, jusqu'à faire dire au Grand Roi que « les hommes à [son] service sont devenus des femmes ; et les femmes, des hommes »<sup>300</sup>. Une nouvelle fois, si la tromperie relève bien de la nature féminine d'Artémise, n'hésitant pas à trahir son propre camp, elle représente toutefois une audace et une virilité (se battant contre des hommes) qui relèvent plutôt d'une nature masculine. Et cette double nature s'incarne parfaitement dans la dernière parole du Grand Roi, marquant le travestissement d'Artémise devenue homme.

Ici se marque pleinement le *thauma* que représente Artémise, non seulement elle est reconnue comme l'égale des hommes par Xerxès<sup>301</sup>, mais en plus elle a l'audace de venir affronter les Athéniens, eux qui ont pourtant défini clairement le rôle de la femme — loin du champ de bataille. D'ailleurs, s'ils voient Artémise comme un sujet d'étonnement, ils semblent moins la considérer comme un *thauma* que comme un *deinon*, traduit ici par un sentiment d'indignation, mais se rapprochant sans doute plus de la crainte, de l'horreur ressentie face à une femme qui prend les armes contre Athènes :

S'il [Ameinias de Pallène qui la poursuit] avait su qu'Artémise était sur ce vaisseau, il n'aurait eu de cesse qu'il ne l'eût prise ou ne fût pris lui-même ; car des ordres avaient été donnés aux triérarques athéniens, et de plus un prix (*aethlon*) de dix mille drachmes était proposé pour qui la capturerait vivante ; tant les Athéniens étaient indignés (*deinon epoieunto*) qu'une femme vînt faire la guerre à Athènes (*gunaika epi tas Athénas strateuesthai*).<sup>302</sup>

Si ce discours que rapporte Hérodote est vérifique, il laisse entendre qu'Artémise avait, avant la bataille de Salamine, déjà une réputation à Athènes, puisque la cité semble avoir mis un prix sur sa tête<sup>303</sup>. Reconnaissant le danger que représente cette femme (trop) virile qui fait la guerre à la cité, il se déploie derrière ce récit un arrière-plan mythologique, renouant avec l'exploit héroïque (appuyé par la présence de cet *aethlon*, ce prix du vainqueur) de tuer une femme virile, et plus précisément une Amazone<sup>304</sup>. Assimilant Artémise à une Amazone, le récit valorise la cité qui se remémore son passé héroïque (et notamment la fameuse bataille d'Athènes contre les Amazones<sup>305</sup>), mais il participe également à l'élaboration d'Artémise comme le type de la femme virile, celle-ci s'inscrivant dans la lignée des filles d'Arès.

Derrière le personnage historique se cache ainsi un arrière-plan mythologique<sup>306</sup> qui construit l'*ethos* d'Artémise en tant que femme virile. Telle une Amazone moderne (aux Grec·que·s du Ve siècle avant J.-C.), Artémise règne, revêt les armes de l'homme et se bat comme lui, jusqu'à devenir plus masculine que les

<sup>300</sup> HÉRODOTE, *Enquête*, VIII, 88.

<sup>301</sup> D'ailleurs, à plusieurs reprises Xerxès lui demande ses conseils sur des choix militaires, elle qui est une femme, cf. HÉRODOTE, *Enquête*, VIII, 68-69 ; VIII, 102-103.

<sup>302</sup> HÉRODOTE, *Enquête*, VIII, 93.

<sup>303</sup> Violaine SEBILLOTTE CUCHET, « La fabrique d'une héroïne au Ve siècle : Hérodote et Artémise d'Halicarnasse », art. cit., p.19-32.

<sup>304</sup> Violaine SEBILLOTTE CUCHET, « Une femme de guerre, Artémise : Hérodote, *Histoires* » dans Sandra BOEHRINGER et Violaine SEBILLOTTE CUCHET (dir.), *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine. Le genre : méthode et documents*, op. cit., p.81.

<sup>305</sup> cf. *Supra* p.34-36.

<sup>306</sup> Ajoutons peut-être aux Amazones la déesse Artémis, la consonance des deux noms propres tendant à les rapprocher, d'autant que le caractère d'Artémise semble se rapprocher de la farouche Artémis.

hommes eux-mêmes. Néanmoins elle ne trouve pas la mort au combat mais, grâce à sa ruse (ambivalente de féminin et de masculin), elle s'enfuit et est finalement envoyée à Éphèse avec les fils bâtards de Xerxès<sup>307</sup>. Ainsi se finit le récit d'Artémise qui, pendant un temps, travestit sa nature féminine pour revêtir l'*andreia* masculine, lui permettant d'acquérir une gloire perpétuellement chantée par l'*Enquête* d'Hérodote. Merveilleuse, fascinante, troublante, elle l'est par ses multiples ambivalences, femme et homme à la fois, mère et guerrière, reine historique et Amazone mythologique. Des ambivalences qui se retrouvent dans un second personnage : Sémiramis.

Elle aussi personnage historique, reine d'Assyrie datée autour du IX<sup>e</sup> siècle avant J.-C., Sémiramis est citée par Hérodote dans son *Enquête*<sup>308</sup>. Néanmoins, il ne fait que la mentionner succinctement — conservant toutefois son nom en tant que souveraine d'Assyrie —, et le récit de vie de la reine nous est connu grâce à un auteur plus tardif : Diodore de Sicile. Auteur du I<sup>er</sup> siècle avant J.-C., largement éloigné de l'époque de Sémiramis, il s'inspire avant tout d'un texte de Ctésias de Cnide<sup>309</sup> (aujourd'hui perdu) pour écrire sa biographie. Celle-ci prend place au cœur du Livre II de la *Bibliothèque historique*, consacré aux légendes et cultures barbares de l'Assyrie, de l'Inde et autres pays orientaux. S'arrêtant le temps de seize chapitres sur la vie de Sémiramis, Diodore octroie à celle-ci une place importante dans son livre, reconnaissant par là son mérite et la gloire de son règne — qui, par l'écrit de Diodore, intègre la mémoire collective. Néanmoins il faut préciser que ce texte se place dans une perspective evhémériste, ne rejetant pas le mythe mais cherchant plutôt à le rationaliser. Ainsi le récit de vie de Sémiramis, relevant certes d'une certaine historicité, prend également des allures mythiques.

Une tonalité visible dès le commencement, puisque Diodore choisit de rapporter « les contes transmis par les indigènes »<sup>310</sup> sur la naissance de Sémiramis : née de l'union d'une déesse, Dercétô, et d'un Syrien, elle est exposée par sa mère ; elle est nourrie par des colombes (qui lui donneront son nom, « Sémiramis » étant inspiré du nom en langue syrienne des colombes selon Diodore) avant d'être élevée par des bergers<sup>311</sup>. Non seulement elle apparaît comme fille de divinité, mais en plus son récit de vie se mesure à celui de nombreux héros masculins de la mythologie<sup>312</sup>. D'une certaine manière, la légende construit déjà la figure d'une Sémiramis virile, son mythe se plaquant sur le canevas typique du héros en devenir. En cela, elle partage une naissance et une enfance similaires à celles des hommes. Néanmoins, elle diverge à l'adolescence — nous faisant également quitter le mythe — où la beauté de la jeune fille la fait s'illustrer parmi toutes, l'intendant du roi demandant alors à l'épouser. Et si elle suit ici le chemin de la féminité traditionnelle, se mariant et donnant naissance à deux enfants, Diodore de Sicile précise que « son mari [est] complètement asservi par elle, et que ne faisant rien sans son assentiment, il [réussit] en tout. »<sup>313</sup> Par ce commentaire se dévoilent à la fois la puissance virile de Sémiramis, celle-ci renversant les rapports de pouvoir traditionnels entre l'époux et l'épouse, ainsi que l'intelligence de la future reine, puisque tout réussit à son mari grâce à ses conseils.

<sup>307</sup> cf. HÉRODOTE, *Enquête*, VIII, 103.

<sup>308</sup> cf. HÉRODOTE, *Enquête*, I, 185 ; III, 155.

<sup>309</sup> Ctésias de Cnide est un médecin et historien grec du V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles av. J.-C., il a travaillé auprès du roi perse Artaxerxès II, lui permettant de connaître au plus proche la culture perse et, plus largement, orientale.

<sup>310</sup> DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, II, 4, 3.

<sup>311</sup> cf. *Ibid.*, II, 4, 3-6.

<sup>312</sup> (Edipe en est l'archétype, exposé par ses parents et récupéré par un berger, mais d'autres enfants sont exposés dont Héraclès, selon l'une des versions, avant d'être redonné à Alcmène par Athéna.

<sup>313</sup> DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, II, 5, 2.

Une perspicacité qui modifie aussi leur destin puisque l'intendant, en campagne militaire avec le roi, mande son épouse pour profiter de ses avis — ce qui mènera au suicide de son mari tandis qu'elle-même épousera le roi, séduit par la beauté et le courage de Sémiramis. Quoi qu'il en soit, dans cette intervention se dévoile la pleine virilité de Sémiramis :

Celle-ci, pourvue d'intelligence (*sunesei*), d'audace (*tolmē*) et de toutes les qualités qui contribuent au renom, saisit l'occasion de manifester son courage insigne (*tēn idian aretēn*). Tout d'abord, devant accomplir un trajet qui durerait de nombreux jours, elle se fit faire un vêtement (*stolēn*) sous lequel on ne pouvait reconnaître si celui qui le portait était un homme ou une femme (*anēr ē gunē*). Il lui était commode pour conserver la carnation de son corps lors des trajets en pleine chaleur et pour les nécessités impliquées par toutes les actions qu'elle voulait, car on gardait avec lui la liberté de mouvement et il donnait l'allure d'un jeune homme (*neanikē*).<sup>314</sup>

Elle cherche à prouver son *aretē*, sa « valeur » et, plus encore son « courage ». De nouveau, l'*aretē* féminine prend des teintes masculines, le courage étant, avant tout, le propre de l'homme<sup>315</sup>. Par là se trouve une première masculinisation de Sémiramis, renforcée par la référence à son audace, sa *tolma* qui est régulièrement associée à l'homme. Plus encore, Sémiramis se virilise elle-même en se travestissant : elle ne revêt pas un vêtement masculin, mais crée un nouvel habit — *hē stolē* étant « le vêtement » mais parfois également « l'armement » — qui empêche de déterminer le genre de celui ou celle qui le porte. Ainsi Sémiramis oscille entre l'*anēr* et la *gunē* lorsqu'elle revêt son équipement. Et s'il lui donne « une allure de jeune homme », l'adjectif (décliné au féminin) *neanikē* s'appliquant à ce qui appartient au « jeune homme » — avec tout ce qui comprend d'aspect physique mais également moral, force, robustesse et audace —, Sémiramis n'opère pas pour autant une transition de genre. En effet, la reine ne doute jamais de son genre et, restant femme avant tout, elle se sert aussi de son vêtement pour « conserver la carnation de son corps », c'est-à-dire la blancheur de sa peau dont participent sa beauté et son charme. Ainsi Sémiramis ne fait que travestir son apparence féminine, revêtant certes les attributs (physiques et moraux) de l'homme, mais ne se départageant pas de sa féminité.

Une ambivalence inhérente à son *ethos* qui se confirme par la suite puisque, arrivée auprès de son mari et du roi, alors qu'ils tiennent le siège de Bactres, Sémiramis réussit à identifier points forts et points faibles de chaque camp, avant de s'emparer de la cité : « Aussi bien, prenant avec elle des soldats habitués à escalader les rochers et ayant grimpé avec eux un à-pic difficile, elle s'empara d'une partie de l'acropole »<sup>316</sup>. Réussissant un tour de force que l'armée (masculine) n'avait pas accompli jusque là, il est aussi remarquable que Sémiramis elle-même participe à la prise de la citadelle, s'armant et dirigeant un groupe de soldats. Elle s'illustre ainsi par une vertu virile, une *aretē* composée d'audace et de courage qui pousse le roi à l'admirer. Une admiration doublée d'un sentiment d'amour face à la beauté de Sémiramis, amenant le roi Ninos à l'épouser — forçant son intendant à la lui laisser. Dans cette conclusion de la guerre contre Bactres s'incarne parfaitement l'ambivalence de Sémiramis qui séduit à la fois par son courage viril et par sa beauté féminine, les deux l'amenant non seulement à épouser le roi, à lui donner un fils nommé Ninyas — accomplissant de nouveau Sémiramis comme *gunē* — mais aussi à acquérir le pouvoir et la puissance, le roi « laissant reine

<sup>314</sup> DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, II, 6, 5-6.

<sup>315</sup> Le « courage » se dit également en grec avec le terme *hē andreia*, construit sur la racine *anēr*, « l'homme », affirmant pleinement que le courage est la qualité de l'homme, à l'image de son pendant latin, la *virtus*, « la vertu, le courage », construit sur la racine *vir*, « l'homme ».

<sup>316</sup> DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, II, 6, 8.

(*basillisan*) sa femme »<sup>317</sup> à sa mort. Elle obtient par là les attributs du pouvoir, le commandement habituellement réservé aux hommes.

S'entame ainsi pour l'Assyrie un règne au féminin qui est pourtant loin de la mollesse et de la passivité souvent assimilées aux femmes. Car Sémiramis, non contente d'être au pouvoir, multiplie aussi bien les riches constructions et autres travaux qui marquent la mémoire collective<sup>318</sup> que les entreprises militaires. Elle soumet l'Égypte et une partie de la Libye, et « après avoir mis en ordre les affaires de l'Éthiopie et de l'Égypte, [revient] avec son armée (*tēs dunameōs*) à Bactres, en Asie. Disposant d'importantes forces et restant dans une paix qui [s'éternise], elle [ambitionnée] d'accomplir quelque action d'éclat dans une guerre (*kata polemon*). »<sup>319</sup> Femme de pouvoir — ayant refusé de se marier de nouveau de peur de perdre sa couronne<sup>320</sup> —, Sémiramis se dévoile pleinement comme une femme aux ambitions viriles : c'est par la guerre qu'elle cherche à s'illustrer, à acquérir la gloire à l'image des grands héros masculins archaïques d'Homère. Abhorrant la paix, refusant l'ennui et le manque de gloire qu'elle apporte, Sémiramis conduit son armée, sa puissance (*tēs dunameōs*) en Inde où, à l'instar de tous les héros archaïques aux ambitions démesurées, elle trouve sa défaite — faisant preuve d'*hubris* à chercher la guerre à un empire plus puissant que le sien. Une lourde perte pour Sémiramis qui signe sa déchéance. Peu de temps après, son fils (tel que l'a voulu un oracle) comploté contre sa mère<sup>321</sup> — qui échappe à la mort mais lui lègue son royaume avant de disparaître, ajoutant à sa légende<sup>322</sup>. Ainsi se conclut le règne de Sémiramis qui, aux dires de Diodore de Sicile, aurait duré quarante-deux ans<sup>323</sup>.

Long règne antique, où se mêlent mythe et histoire<sup>324</sup>, il n'en reste pas moins que Sémiramis nous apparaît — ainsi qu'aux Ancien·ne·s — comme une reine aux ambitions viriles. Caractérisée par son intelligence et son audace, elle monte peu à peu au pouvoir, prenant les rênes d'un empire qu'elle embellit (multipliant les splendides constructions) et qu'elle agrandit (multipliant les conquêtes militaires). Elle revêt les ambitions viriles, jusqu'à revêtir l'armure, construisant un empire qui ne connaît jamais plus cette passion guerrière et masculine qu'endosse cette reine<sup>325</sup>. Ainsi nous faisons face à une Sémiramis qui, tout en se construisant à l'instar des héros masculins de la mythologie grecque, reste une femme dont la beauté et le charme complètent le portrait. Une image ambivalente qui vaut à Sémiramis d'entrer dans ce canon des femmes viriles que l'histoire connaît également, ces femmes qui se travestissent et adoptent des comportements virils à la vue de tous et toutes.

<sup>317</sup> DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, II, 7, 1.

<sup>318</sup> cf. *Ibid.*, II, 7-11.

<sup>319</sup> *Ibid.*, II, 16, 1.

<sup>320</sup> cf. *Ibid.*, II, 13, 4.

<sup>321</sup> Ici pourrait se nouer un lien avec le travestissement de la maternité de nombreuses femmes viriles (cf. *Supra* p.41-42 ; p.47-48 ; p.53-54), néanmoins, il s'agit moins du fait de Sémiramis que de son fils qui cherche à acquérir le pouvoir (qu'elle finit par lui léguer).

<sup>322</sup> cf. DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, II, 20, 1-2.

<sup>323</sup> *Ibid.*, II, 20, 2.

<sup>324</sup> Diodore de Sicile mêle les deux, proposant autant les récits légendaires qu'une rationalisation de ceux-ci, racontant également que d'autres dirent que Sémiramis fut une courtisane qui séduisit le roi et, usant de persuasion, réussit à s'emparer du pouvoir, cf. DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, II, 20, 3.

<sup>325</sup> Au contraire, les hommes qui succèdent à Sémiramis se fondent progressivement dans la mollesse et le luxe, jusqu'à « Sardanapale, trentième descendant de Ninos, le fondateur de l'hégémonie, et qui fut le dernier roi des Assyriens, [surpassant] tous ses précédeesseurs en luxe et mollesse. » (DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, II, 23,1)

### 5.3. Un cas particulier : la « lesbienne »

Il reste ainsi un dernier cas à voir : le statut particulier de la femme lesbienne. Et s'il est dit particulier, cela est d'une part dû à la rareté des sources, les Grec·que·s nous ayant plus largement légué des récits entre deux partenaires masculins<sup>326</sup>, mais d'autre part à cause de l'écueil anachronique. Le risque est grand d'aborder le personnage de la lesbienne puisque celui-ci n'existe pas dans l'Antiquité — du moins, pas comme nous l'entendons : si le terme « lesbienne » existe, il désigne simplement « les femmes de Lesbos » sans connotation sexuelle. Les catégories d'orientation et d'identité sexuelles, si familières de nos jours, n'ont aucun sens pour l'Antiquité où l'*eros*, le désir, se multiplie indépendamment des genres<sup>327</sup>. Néanmoins, il nous semble intéressant d'aborder ces figures qui — selon les catégories heuristiques modernes — se diraient « lesbiennes », puisque au sein de ces récits abordant des femmes qui aiment d'autres femmes se déploie une certaine virilisation de celles-ci.

Et Sappho pourrait en être l'archétype. Femme historique, originaire de l'île de Lesbos, Sappho pourrait représenter le prototype de la « lesbienne »<sup>328</sup>. Poétesse du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., elle laisse derrière elle une série de fragments dont la virtuosité est reconnue dès l'Antiquité. Et si Sappho a été mariée, a eu un enfant — suivant le chemin traditionnel de la féminité —, sa poésie marque une affection féminine, chantant les amours de la poétesse pour Agallis, pour Anactoria et autres femmes. Ainsi elle devient la première chanteuse de l'amour homoérotique féminin, offrant de magnifiques vers chantant la beauté et le désir féminins. Ses textes (du moins ce qu'il en reste) ne laissent transparaître aucun travestissement de sa nature féminine — ni celle de ses amantes —, pour autant, la réception de Sappho en dit autre chose. En effet, si les amours entre femmes semblent avoir été vécues librement à l'époque archaïque, la période classique a procédé à une censure, et à une disparition de ceux-ci<sup>329</sup>. Avec cet effacement, la lecture de Sappho en a été altérée, du moins remaniée : Sappho a pu voir son image virilisée, de manière à la replacer dans une optique hétérosexuelle. Une virilisation effective dès l'Antiquité<sup>330</sup>, travestissant dès lors la nature féminine de la poétesse. Une masculinisation indépendante de la volonté de Sappho mais provoquée par sa réception, elle laisse entendre que les Ancien·ne·s ont eu du mal à aborder le concept d'amour entre femmes.

Une difficulté peut-être visible dans un texte daté du II<sup>e</sup> siècle après J.-C., écrit par un auteur déjà rencontré : Lucien de Samosate. Ce dernier s'est plu à rédiger des *Dialogues des dieux*, mettant en scène les divinités de l'Olympe, mais il s'est également attaché à des personnages de plus basses extractions, et notamment les travailleuses du sexe qu'il met en scène dans ses *Dialogues des courtisanes*. Il s'agit en effet d'un récit de fiction, Lucien imaginant dans quinze saynètes successives des conversations humoristiques, largement inspirées de la Comédie Nouvelle du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., entre des prostituées et leurs mères,

<sup>326</sup> Zeus, Apollon, Dionysos, Héraclès multiplient les aventures avec des jeunes hommes, néanmoins nous ne pouvons citer dans la mythologie grecque que le cas de Callisto et Artémis, et encore est-il qu'il s'agit de Zeus métamorphosé en Artémis.

<sup>327</sup> Voir notamment : Claude CALAME, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, Belin, coll. « L'Antiquité au présent », 1996, une étude dans laquelle Claude Calame rend compte de la multiplicité des lectures de l'*eros* grec, dépendant largement des situations d'énonciation, plutôt que des grilles contemporaines d'hétérosexualité ou d'homosexualité, ou bien des rôles actif ou passif, ou encore des relations publiques et privées.

<sup>328</sup> Notre conception moderne lui doit d'ailleurs beaucoup : la périphrase « amours saphiques » pour désigner les amours homosexuelles féminines est issue de son nom, et le substantif « lesbienne » est dérivé du nom de son île.

<sup>329</sup> Annalisa PARADISO, « Sappho, la poétesse » dans Nicole LORAUX (dir.), *La Grèce au féminin*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p.43.

<sup>330</sup> cf. HORACE, *Épitres*, I, 19 où il est fait référence aux « chants de la mâle Sappho ».

leurs amants, leurs ennemis. Malgré la fictionnalité du texte, nous touchons peut-être du doigt, derrière les images littéraires et érudites de l'auteur, la conception que l'époque se fait des amours homoérotiques féminines à partir de la lecture du cinquième dialogue<sup>331</sup>.

Celui-ci met en scène deux courtisanes, Clonarion et Léaina, qui discutent de l'expérience qu'a eue Léaina : elle a eu une relation sexuelle avec Mégilla de Lesbos, une femme « amoureuse [d'elle] comme un homme »<sup>332</sup>. Là se joue l'intérêt de ce texte pour notre étude : la femme aimant d'autres femmes est assimilée à un homme. Et d'abord il est intéressant de noter le marqueur géographique de Mégilla : elle est originaire de Lesbos (l'île de Sappho) et, pour la première fois dans la littérature (conservée jusqu'à nous), un lien explicite est fait entre cette île et les pratiques homoérotiques féminines<sup>333</sup>. D'ailleurs, au même titre que Sappho qui est, dans la littérature tardive, identifiée comme la « mâle Sappho », Clonarion précise « qu'il y a de ces femmes mâles à Lesbos, qui se refusent aux hommes et s'approchent des femmes à la manière des mâles. »<sup>334</sup> Il est tentant d'y voir une première définition de la figure de la « lesbienne » qui apparaîtrait dès lors comme une femme virile, travestissant sa nature féminine pour aimer « comme un homme ». Néanmoins, l'identité de Mégilla est mise à mal par la suite du récit où celle-ci se brouille entre masculinité et féminité.

Clonarion presse Léaina de raconter le récit de son aventure avec Mégilla, une aventure qui, en réalité, inclut un troisième personnage : Démonassa. Léaina est ainsi prise entre les deux femmes et, alors que les esprits s'échauffent, la scène érotique débute : elles embrassent Léaina « comme font les hommes »<sup>335</sup>, lui caressent les seins et lui les mordent. Et si elles agissent à la manière des hommes, nous faisons face à la description d'une scène d'amour sans phallus, une étreinte féminine relativement rare parmi les motifs anciens<sup>336</sup>. Pourtant, cette féminité se brouille par la suite, dès lors que Mégilla retire sa perruque, entamant un véritable processus de masculinisation. « Tondu au ras de la peau comme les athlètes les plus mâles »<sup>337</sup>, Mégilla s'identifie semblable à un « beau garçon »<sup>338</sup>, refusant d'être désignée au féminin, et se présentant comme « Mégilos [qui a] épousé depuis longtemps Démonassa [qui] est [sa] femme. »<sup>339</sup> Dès lors s'opère une difficulté à identifier Mégilla-Mégilos : non plus une femme, elle se présente comme un homme, revêtant son aspect — au crâne rasé comme les athlètes — et « [ses] goûts, [ses] désirs »<sup>340</sup>, et même son rôle social puisqu'iel se présente comme le mari de Démonassa. Néanmoins, Mégilla-Mégilos reste à la frontière de l'homme qui — dans l'Antiquité — est avant tout identifié par son phallus, ce qu'iel n'a pas. Mais iel affirme qu'iel a « de quoi remplacer le membre du mâle »<sup>341</sup>, ce qui pourrait s'identifier à un godemiché. Pour autant, dans les représentations traditionnelles du maniement du godemiché, seule celle qui

<sup>331</sup> cf. Annexe 1, n°5.

<sup>332</sup> LUCIEN DE SAMOSATE, *Dialogues des courtisanes*, 5, 1.

<sup>333</sup> Sandra BOEHRINGER, « Pratiques érotiques antiques et questions identitaires : ne pas prendre Lucien au mot (*Dialogues des courtisanes*, V) » dans *Clio. Femmes, Genres, Histoires*, n°31, « Érotiques », Paris, Éditions Belin, 2010, p.30, [en ligne], consulté le 14 décembre 2020, URL : <https://www.jstor.org/stable/44406305>.

<sup>334</sup> LUCIEN DE SAMOSATE, *Dialogues des courtisanes*, 5, 2.

<sup>335</sup> *Ibid.*, 5, 3.

<sup>336</sup> Sandra BOEHRINGER, « Pratiques érotiques antiques et questions identitaires : ne pas prendre Lucien au mot (*Dialogues des courtisanes*, V) », art. cit., p.32-33.

<sup>337</sup> LUCIEN DE SAMOSATE, *Dialogues des courtisanes*, 5, 3.

<sup>338</sup> *Ibid.*, 5, 3.

<sup>339</sup> *Ibid.*, 5, 3.

<sup>340</sup> *Ibid.*, 5, 4.

<sup>341</sup> *Ibid.*, 5, 4.

se fait pénétrer éprouve du plaisir<sup>342</sup>, au contraire d'ici où Mégilla-Mégillos éprouve également « un plaisir sans mesure »<sup>343</sup>. En réalité, l'auditoire — tout comme Clonarion — est laissé·e sans réponse face à ce que manie Mégilla-Mégillos, et plus largement face à son identité de genre.

De manière générale, nous faisons face dans le cinquième *Dialogue des courtisanes* à un jeu littéraire où Lucien de Samosate joue avec son propre public, remettant en cause les attentes et les clichés de son époque, et notamment la grille de lecture active-passive qui partage, dans l'acte sexuel, celle (ou celui) qui donne du plaisir et celle (ou celui) qui reçoit le plaisir<sup>344</sup>. Toutefois, malgré la tonalité ironique du récit, le texte de Lucien présente un intérêt : il rend compte de la complexité du personnage de la « lesbienne », de la femme aimant d'autres femmes. Présentée sous des traits virilisants, la femme saphique se travestit (voire opère une transition de genre) de manière à aimer des femmes. Et s'il s'agit ici d'une fiction, peut-être présente-t-il une réalité sous-jacente, celles de femmes réelles ayant aimé d'autres femmes, dont les relations — sans phallus — ont été rendues intelligibles aux yeux des hommes par la virilisation de l'une des amantes. Et si nous n'avons fait qu'une entrée partielle dans un sujet beaucoup plus vaste et complexe que d'autres ont étudié avec plus de profondeur<sup>345</sup>, il semblait toutefois intéressant d'aborder cette femme « lesbienne » (au sens moderne du terme) qui, subissant dans les textes une masculinisation, entre dans le canon des femmes travesties de la littérature grecque.

\*

Dépassant le cadre de la mythologie, voire de la fiction, des femmes viriles apparaissent au sein de l'Histoire — du moins telle qu'en rend compte la littérature historiographique. Genre littéraire particulier qui, depuis ses origines, compte sauvegarder de l'oubli les « grandes et merveilleuses actions »<sup>346</sup> des hommes, il conserve également les actions d'éclat des femmes. Dans certains cas, ces dernières se montrent dignes de mémoire, par leur vertu, par leur résignation féminine mais aussi, parfois, par leur courage. Alors se révèlent dans la littérature des figures féminines — sur fond historique — revêtant les atours de l'homme. Se battant pour sauver leur cité à l'image des Argiennes, ou encore se travestissant en homme pour sauver leurs époux à l'image des femmes des Tyrrhéniens, elles font toutes état d'actions avant tout viriles. Caractérisées par leur courage et leur audace — qui ont rapport à la masculinité grecque —, elles apparaissent comme travesties, prenant les armes de l'homme, parfois seulement ses attributs moraux. Et par là elles s'ancrent dans la lignée de toutes ces femmes viriles et autres travesties que la fiction nous donne à voir, un lignage sans doute plus visible dans les personnages féminins individuels. Que ce soit Artémise ou Sémiramis, toutes deux reines historiques, elles s'ancrent pleinement dans l'arrière-fond héroïque grec. Derrière Artémise se découpe la figure de l'Amazone, cette femme travestie qui prend les armes comme l'homme, se battant en première ligne contre les Athéniens. Derrière Sémiramis se dévoile un ensemble de figures héroïques masculines, décliné cette fois au féminin, la reine assyrienne se construisant comme une héroïne guerrière, à la recherche du *kleos* par la guerre. Par ces exemples se dévoile aussi le fait que la figure de la femme virile se construit, à

<sup>342</sup> Sandra BOEHRINGER, « Pratiques érotiques antiques et questions identitaires : ne pas prendre Lucien au mot (*Dialogues des courtisanes*, V) », art. cit., p.39-40.

<sup>343</sup> LUCIEN DE SAMOSATE, *Dialogues des courtisanes*, 5, 4.

<sup>344</sup> Sandra BOEHRINGER, « Pratiques érotiques antiques et questions identitaires : ne pas prendre Lucien au mot (*Dialogues des courtisanes*, V) », art. cit., p.38-42.

<sup>345</sup> Voir notamment : Sandra BOEHRINGER, *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

<sup>346</sup> HÉRODOTE, *Enquête*, I.

l'instar de cette femme « lesbienne » du texte de Lucien de Samosate — femme aimant les femmes, elle est construite comme ayant un *ethos* viril, travestissant sa nature pour séduire sa compagne. Et, finalement, il ne s'agit pas tant ici de savoir si ces femmes aux aspects masculins, qui vont jusqu'aux travestissements pour assouvir leurs ambitions viriles, ont réellement existé telle quelles au cours de l'Histoire, mais simplement de voir qu'elles ont été représentées comme telles par la littérature grecque. Une représentation qui nous révèle que, aussi construite soit-elle, la femme virile s'est montrée comme une réalité probable pour les Grecs.

## Conclusion de partie

Si Périclès a appelé de ses vœux à ne pas parler de la femme, elle qui n'est parfaite que lorsqu'elle est confinée en son intérieur, silencieuse et occupée à son tissage, le stratège athénien serait probablement déçu arrivé au bout de ce premier parcours. Car, non seulement les femmes ont fait parler d'elles, mais plus encore elles sont sorties de leurs foyers pour prendre les armes de l'homme. Quittant les voies traditionnelles de la féminité, elles apparaissent travesties, arborant les attributs qui ne sont pas à elles, pervertissant la virilité, le courage, la puissance de l'homme. Et malgré le paradoxe qu'elles représentent, offrant des voies de subversion de la féminité, les figures de travesties sont omniprésentes dans la littérature grecque. Tellement que, sûrement au désespoir de Périclès, nous pouvons distinguer cinq grands types de travesties féminines.

Et le premier se regroupe sous le nom de *Parthenoi*, ou des Déesses Vierges. Car en ce nom se résume leur caractéristique première : ces déesses, filles ou sœur de Zeus, se distingue par leur refus du mariage, étant pour toujours des *parthenoi*, et, par extension, n'accédant jamais au statut de *gunê*. En rejetant les dons d'Aphrodite d'or, les joies du mariage et de l'union, elles repoussent également la féminité, ne s'accomplissant jamais en tant que femme. Pour autant, ces déesses semblent s'en accommoder, comblant cette absence de féminité par un ajout de masculinité. Car à n'en pas douter, ces déesses se montrent viriles : il est peut-être plus difficile d'en juger pour Hestia — encore que son comportement anti-féminin, choisissant par elle-même, sans l'intervention d'un homme (ou, du moins, seulement en tant que garant), son avenir de *parthenos* éternelle, est une preuve de fermeté virile —, mais pour Athéna et Artémis, leur virilité se laisse facilement saisir. Toutes deux filles de Zeus, elles obtiennent également de lui l'autorisation de porter les armes à la manière d'un homme. Ainsi Athéna s'adonne aux travaux d'Arès, à la guerre, armée de sa lance et de son bouclier qui, moins qu'un emprunt, font partie intégrante de sa nature, elle qui est née jaillissante de la tête de Zeus tout armée. Et si Artémis ne naît pas brandissant l'arc, elle le porte à l'égal de son frère Apollon, privilège octroyé par son père Zeus. Dès lors elle parcourt, armée et habillée à la manière d'un homme, les forêts et les montagnes à la recherche d'une proie, se plaisant aux massacres des animaux au cours des chasses. Participant à des activités pleinement masculines, ces deux déesses ne font pourtant que travestir leur nature féminine dont elles ne se déparent jamais réellement : Athéna maîtrise l'art du tissage, activité toute féminine, Artémis se plaît aux chœurs des jeunes filles, s'inscrivant également dans une activité féminine. Ainsi fondées sur les ambivalences de la masculinité et de la féminité, portant les armes à la manière d'un homme, s'habillant comme un homme, agissant comme un homme, ces Déesses Vierges du nom d'Athéna, d'Artémis et d'Hestia représentent les premières travesties féminines de la littérature occidentale.

Premier groupe rapidement rejoint par un second type de travesties qui sont aussi populaires que les *Parthenoi*, si ce n'est plus : les Amazones. Peuple mythique connu de tous·tes, leurs noms résonnent encore

aujourd’hui, renvoyant à tout un imaginaire de femmes viriles, vivant seules à l’écart des hommes, en Asie Mineure. Tel est leur mythe depuis le VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., les Amazones apparaissant déjà comme un peuple viril, constitué de femmes *antianeirai*, « égales aux hommes ». Dans cet épithète originel se concentre pleinement l’*ethos* des Amazones, à jamais perçues comme des femmes partageant les caractéristiques de l’homme. Elles sont pleines de courage, de virilité et de force, leur permettant d’intégrer les champs de bataille, s’opposant aux plus grands héros virils de la mythologie. Et même lorsque leur mythe évolue, qu’elles soient de plus en plus sauvages et bestiales, ou bien de plus en plus féminines, elles restent toujours perçues dans leur ambivalence première, oscillant entre masculinité et féminité. Ainsi qu’elles se nomment Penthésilée, tuée sous les coups d’Achille aux portes de Troie, ou bien Antiope, enlevée et soumise au joug de Thésée, les filles d’Arès restent les héritières de ces premières Amazones épiques « égales aux hommes », capable de travestir leur nature féminine au profit d’une virilité qu’elles semblent incorporer. Et cette intégration s’incarne de façon spectaculaire dans l’une des légendes les plus connues des Amazones : ces femmes se couperaient le sein droit de manière à mieux manier l’arc et la lance, les armes de l’homme. Si ce motif est probablement une construction faite à partir d’une étymologie erronée du nom de « Amazone », il n’en reste pas moins le représentant de la nature ambivalente de ces femmes viriles. Travestissant leurs corps de femme, elles révèlent leur part masculine, ces Amazones viriles qui forment ainsi le second groupe de travesties féminines.

Premiers groupes de travesties auxquels s’ajoute un troisième, constitué d’une nouvelle figure mythique offrant une subversion de la féminité grecque : les Bacchantes. Aussi connues sous le nom de Ménades, celles-ci sont identifiées comme les suivantes du dieu Dionysos, célèbre pour ses débordements. Et à l’image de leur dieu, ces femmes se révèlent tout aussi marginales et débordantes, sortant des voies traditionnelles de la féminité pour aller célébrer les cultes à mystères de Dionysos. Reconnaissables à leurs thyrses et à leurs nébrides, les Bacchantes se lancent à cœur joie dans des courses folles au sein des forêts, loin des *oikoi*, chassant les animaux et les déchiquetant à mains nues, prêtes à manger ses chairs crues. Par là elles pratiquent les cultes dionysiaques, des cultes en marge de la cité, subvertissant ses lois et ses cadres. Et cette subversion s’applique également aux femmes qui, en suivant Dionysos, laissent libre court à une véritable violence, une sauvagerie bestiale qui les éloignent de la féminité traditionnelle. En ce sens elles se rapprochent également de la virilité, de cette puissance masculine, leur permettant de chasser et de porter les armes — non pas la lance, mais le thyrse, arme propre à leur statut de suivantes du dieu. Toutefois, c’est là une virilité poussée à l’extrême, débordante. Femmes avant tout, elles ne font que travestir leur nature sous les habits du dieu, pervertissant par là la virilité, mais également leur propre féminité. Et il n’est donc pas rare de voir ces femmes folles s’attaquer à leurs enfants, détournant leurs seins de leurs fils au profit des animaux sauvages. Finalement, les Bacchantes multiplient les perversions, se détournant de la féminité traditionnelle au profit d’une virilité travestie. Sous l’égide du dieu, elles se montrent tout de même comme des femmes viriles, formant ainsi le troisième groupe de travesties féminines.

Et si les Bacchantes ont encore un lien avec la divinité, elles ouvrent néanmoins les voies d’une féminité travestie qui n’est ni divine ni issue du divin, permettant l’émergence de ce quatrième groupe de travesties : les femmes viriles. Sous ces termes se regroupe un large corpus de figures féminines, la littérature grecque ne se lassant pas de raconter les vies de ces femmes qui, pendant un temps, ont pris en charge la virilité. Une masculinisation qui se révèle souvent néfaste, car derrière cette prise en charge se cache surtout le port de l’arme par la femme, une arme alors tournée contre l’homme. Les Lemniennes tuent leurs époux par le

bronze après que ceux-ci les aient trompées. Atalante prend les armes contre l'homme afin de repousser — aussi longtemps qu'elle le peut — le moment fatidique de son mariage, éliminant un à un ses prétendants. Clytemnestre assassine son époux Agamemnon en réponse au sacrifice de sa fille Iphigénie. Médée, par vengeance contre son époux Jason qui l'a trahie, prend le bronze pour tuer ses propres fils. Et celles-ci ne sont que des exemples choisies parmi d'autres, incarnant avec exemplarité comment des femmes, certes mythiques, revêtent les attributs de l'homme, travestissant leur propre statut d'épouse et de mère, de manière à porter l'arme contre ceux qu'elles haïssent. Et si ici se trouve un travestissement tragique, la scène comique s'est également intéressée à ces figures de femmes viriles. De cela, Aristophane en est l'exemple-type, faisant monter sur scène Lysistrata, ou encore Praxagora, figures féminines de son invention qui incitent les femmes à renverser l'ordre connu, se mettant à prendre en charge les choses de l'homme. Monde travesti, ces femmes le disent avec force, qu'elles soient issues de la scène tragique ou comique. Ensemble elles répètent qu'une autre voie est possible aux femmes, elles aussi capables de prendre les armes et de revêtir les atours de l'homme. En cela, elles viennent former le quatrième groupe de travesties féminines.

Finalement en ouvrant cette nouvelle voie, les travesties mythiques semblent également l'avoir ouverte aux femmes réelles, puisqu'au sein d'un corpus de textes historiographiques se trouve un dernier type : les travesties « historiques ». Car dans ces textes censés raconter l'histoire (réelle) de la Grèce et des pays voisins émergent des figures féminines faisant preuve de virilité, bien loin des représentations traditionnelles de la féminité. Ainsi Plutarque reconnaît la valeur, l'*aretē* des femmes d'Argos qui ont repoussé l'ennemi spartiate en se revêtant des armes de l'homme ; de même, il reconnaît l'audace des femmes des Tyrhéniens qui, pour libérer leurs époux, sont allées jusqu'à se travestir en homme. Plus encore, Hérodote retient pour l'éternité le nom d'Artémise, reine d'Halicarnasse du Ve siècle avant J.-C., qui, sans effroi, a eu le courage d'affronter les Athéniens à Salamine ; tout comme il retient le nom de Sémiramis, reine d'Assyrie, dont la politique virile et guerrière est contée par Diodore de Sicile. Se dévoilent par là des figures dites historiques, derrière lesquelles se cachent toutefois un arrière-fond mythique, reprenant les caractéristiques de ces travesties qui les ont précédées. Et, à l'image de cette figure particulière de la « lesbienne », construite comme une femme virile, travestissant sa nature de femme pour plaire aux autres femmes, ces reines historiques se construisent elles aussi comme des travesties, comme des Amazones, afin de correspondre aux exigences du pouvoir, apanage masculin par excellence. Finalement, qu'elles soient le produit d'une construction littéraire, ou bien qu'elles soient de véritables femmes historiques ayant existé telles quelles, là n'est pas tant la question : dans tous les cas, ces Artémise et autres Sémiramis révèlent, par leur *ethos* viril, que les femmes viriles ont pu être perçues comme réelles, comme une véritable voie pour les Grecques. Une voie où la femme porte les armes, agit et commande comme un homme, une voie où la femme se travestit. Ultimes modèles de ce travestissement féminin, ces femmes « historiques » représentent le cinquième groupe de travesties féminines, bouclant ce premier parcours.

Mais si ces travesties ont été réparties en cinq groupes, il faut bien reconnaître qu'elles présentent des caractéristiques communes, formant un véritable réseau au sein duquel se tissent des liens entre les différentes femmes travesties de la littérature grecque. Toutes ensemble, elles répètent à l'envi une féminité autre, où les femmes prennent les armes de l'homme, commandent à la place de l'homme, sont à l'égal de l'homme. Autre modèle de féminité qui représente finalement un danger pour l'homme, pour son statut et pour son système. Une menace qui appelle dès lors à être maîtrisée et contrôlée.

## Deuxième partie : La travestie antique, ou la question de la maîtrise du travestissement féminin

Cinq masques de travesties féminines, cinq types de femmes arborant les armes de l'homme. Une omniprésence qui ne cesse de surprendre, ces femmes représentant une féminité alternative. Figure de l'altérité, la travestie de la littérature grecque se révèle être un danger pour l'homme et son système patriarcal. Un danger que l'homme n'a pas hésité à maîtriser, multipliant les moyens de contrôle. Que le travestissement prenne place au sein du culte, et c'est l'institution (masculine) qui maîtrise ces débordements. Ou que le travestissement prenne place au sein du mythe, et c'est l'homme qui prend en charge le contrôle. Une dernière maîtrise qui, à l'image de la double nature de la travestie, est formée de deux versants : d'une part, l'homme appelle à la violence des armes, tuant la travestie sur les champs de bataille ; d'autre part, il utilise une violence sexuelle, se mettant à épouser la travestie.

### 1. Le travestissement au prisme du culte

Dépassant parfois le cadre de la fiction, la travestie féminine entre dans le domaine de l'Histoire — du moins du vraisemblable. Sans pour autant attester de la véracité de ces Télésilla, Artémise et autres Sémiramis, cette entrée semble répondre à une réalité. En effet, au-delà de ces femmes viriles illustres, il existe en Grèce ancienne des pratiques rituelles qui rendent compte d'une matérialité du travestissement. Les Grecs et les Grecques ont pratiqué le travestissement, revêtant l'habit de l'autre dans le cadre contrôlé du rite. La littérature atteste de ces pratiques rituelles et cultuelles où les femmes se dépouillent de leurs attributs pour prendre ceux des hommes. Des pratiques diverses qui prennent une tonalité particulière au moment du mariage de la jeune fille où, en arrière-fond, se dévoile une grille de lecture initiatique. Alors placée sous l'égide des déesses kourotrophes que sont Athéna et Artémis, la jeune fille s'initie par le travestissement qui participe à son changement d'état.

#### 1.1. Le travestissement comme pratique rituelle

Le rite est omniprésent en Grèce ancienne. Rites sacrificiels, rites civiques, rites cultuels, ils structurent autant la vie privée que la vie publique des Grecs — mais aussi des Grecques. Si les femmes, les *gunaikes*, sont exclues du sacrifice sanglant et du partage des viandes, ce qui leur interdit l'accès d'un rite civique primordial et confirme leur statut marginal de la citoyenneté<sup>347</sup>, elles ne sont pour autant pas totalement évacuées des célébrations civiques. Louise Bruit Zaidman relève en ce sens que « sur la trentaine de fêtes célébrées chaque année [à Athènes], près de la moitié suppose une participation active d'une partie de la population féminine »<sup>348</sup>. Elles prennent ainsi part à des célébrations publiques comme les Panathénées, ou

<sup>347</sup> Louise BRUIT ZAIDMAN, « Les filles de Pandore : Femmes et rituels dans les cités grecques » dans Georges DUBY, Michelle PERROT et Pauline SCHMITT PANTEL (dir.), *Histoire des femmes en Occident. I. L'Antiquité*, op. cit., p.441-442 : « Ce sacrifice est au cœur de la pratique sacrificielle de la cité grecque, dans la mesure où elle fonde le politique, en manifestant l'accord des hommes avec les dieux d'une part, en renouvelant le lien entre les hommes qui constituent la communauté des citoyens, d'autre part. »

<sup>348</sup> *Ibid.*, p.444.

encore aux représentations théâtrales présentées aux Dionysies ou aux Lénéennes<sup>349</sup>. Mais plus intéressantes encore sont les fêtes rituelles où les femmes, d'habitude participantes marginales, sont les actrices centrales. Nous pouvons d'ores et déjà citer la fête des Thesmophories<sup>350</sup>, célébrées chaque année en l'honneur de Déméter et de sa fille Korê. Présentant un monde renversé dans lequel, pendant trois jours, les femmes sortent de leurs *oikoi* pour tenir l'Assemblée, prenant la place des hommes, ce rite annuel laisse entrevoir l'existence de pratiques cultuelles où les catégories du masculin et du féminin sont mobiles, voyageant de l'*anér* à la *gunê*.

Ce déplacement se laisse entrevoir de façon spectaculaire dans la multiplication des fêtes où prennent place des travestissements rituels. Pour une société où les rôles genrés semblent avoir été clairement définis — sans pour autant conceptualiser le genre bien sûr —, les Grecs n'ont pas hésité à revêtir le vêtement des femmes au cours de leurs nombreuses fêtes rituelles. À Athènes, lors des Oschophorées<sup>351</sup>, la procession est menée par deux jeunes hommes travestis en femmes, travestissements masculins qui trouverait son origine dans la geste de Thésée<sup>352</sup>. Néanmoins, ce travestissement se double d'une course d'éphèbes, activité virile, qui rend compte du jeu autour des catégories du féminin et du masculin sur lequel s'organisent les Oschophorées<sup>353</sup>. Plus amusante encore est la fête organisée à Amathonte, sur l'île de Chypre, où est célébrée une divinité intersexuée du nom d'Aphroditos, divinité à la semblance d'Aphrodite mais portant aussi une barbe et un pénis. Les sacrifices sont alors l'occasion de travestissements, les hommes portant les vêtements de femme et les femmes portant les habits de l'homme<sup>354</sup>. Plus encore, au cours de cette fête, a lieu un sacrifice durant lequel « un jeune garçon, couché, imite les cris et les mouvements des femmes en couche »<sup>355</sup>, travestissant sa nature pour accéder, un temps, aux travaux des femmes, aux douleurs de l'enfantement<sup>356</sup>. Ainsi nous voyons une omniprésence des fêtes dans lesquelles le travestissement joue un rôle central, n'abordant ici qu'un échantillon<sup>357</sup>. Toutefois se note une importance du travestissement masculin qui n'est pourtant pas toujours au centre. Il existe, au contraire, des fêtes rituelles où le travestissement féminin est primordial.

<sup>349</sup> Encore faut-il préciser qu'elles ne sont jamais actrices, les hommes prenant en charge les rôles masculins et féminins, néanmoins, rien n'interdit de croire que les femmes étaient elles aussi assises parmi le public, participant ainsi au jugement de la cité sur la scène théâtrale — et surtout à leur propre jugement, les femmes étant rarement glorifiées sur la scène de Dionysos.

<sup>350</sup> Sur les Thesmophories et la contre-cité des femmes, cf. *Infra* p.121-123.

<sup>351</sup> Les Oschophorées sont une fête annuelle célébrée à la veille des vendanges en l'honneur de Dionysos et d'Athéna *Skiras* à Athènes, mais elles commémorent aussi le retour de Thésée après son combat contre le Minotaure.

<sup>352</sup> cf. PLUTARQUE, *Vie de Thésée*, 23, 2-3 : Accompagnant les tributs envoyé·e·s au Minotaure, Thésée substitue deux jeunes filles par deux de ses compagnons travestis en femme. Notons que Plutarque donne ici une très jolie scène de travestissement masculin.

<sup>353</sup> Florence GHERCHANOC, « Les atours féminins des hommes : quelques représentations du masculin-féminin dans le monde grec antique. Entre initiation, ruse, séduction et grotesque, surpuissance et déchéance », art. cit., p. 772-773.

<sup>354</sup> Vern L. BULLOUGH et Bonnie BULLOUGH, *Cross Dressing, Sex, and Gender*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1993, p.29.

<sup>355</sup> PLUTARQUE, *Vie de Thésée*, 20, 6-7 : une tempête a séparé Thésée d'Ariane, débarquée à Chypre, et, le temps que le héros revienne, la jeune fille est morte sur l'île, sans avoir pu accoucher ; désemparé, le héros instaure ces rites en l'honneur de son amante. Notons qu'une nouvelle fois, l'*action* de cette fête se trouve dans la geste de Thésée.

<sup>356</sup> Voir notamment : Nicole LORAUX, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1989, où elle démontre comment, dans la pensée grecque, l'accouchement est pour les femmes ce que la guerre est pour les hommes, les deux ayant valeur de combat, de *ponos* viril.

<sup>357</sup> Voir notamment : Marie DELCOURT, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Dito », 1992, et plus particulièrement le « Chapitre premier : Dguisements intersexuels dans les rites privés et publics » où Marie Delcourt décline toute une série de rites incluant des travestissements (masculins et féminins).

Notamment à Argos où l'on retrouve des « déguisements intersexuels » (selon les termes de Marie Delcourt) au cours d'une fête annuelle nommée les *Hubristika*. Ce nom duquel ressort le terme *hubris* (la démesure) laisse entendre une fête du débordement, se rapprochant d'un « carnaval déchaîné, accompagné d'injures et de propos salés. »<sup>358</sup> Mais ce qui nous intéresse ici est son cœur constitué d'un renversement des genres, les femmes revêtant les habits de l'homme et les hommes les vêtements de la femme. Certes, nous renouons ici avec les rites déjà organisés à Amathonte où hommes et femmes échangent rituellement leurs vêtements, mais la particularité des *Hubristika* est leur *aition*, leur origine. Celle-ci est racontée au I<sup>er</sup> siècle après J.-C., dans un texte déjà rencontré précédemment<sup>359</sup>, parmi les *Conduites méritoires des femmes* de Plutarque. Si la fête est toujours célébrée à son époque, elle est sans doute plus ancienne et il est possible que l'*aition* rapporté ne soit qu'une invention tardive pseudo-historique pour expliquer une tradition dont on avait oublié le sens premier<sup>360</sup>. Il n'en reste pas moins que l'explication qui nous est donnée — et qui était donc donnée aussi aux Grec·que·s du I<sup>er</sup> siècle après J.-C. — est la célébration de la victoire d'Argos sur Sparte, victoire emportée par les femmes sous la conduite de Télésilla :

Le combat (*tén makhén*) eut lieu, selon les uns, le septième jour, selon les autres, le premier de ce qui est maintenant chez les Argiens le quatrième mois, mais était autrefois le mois *Hermaios*. Ce jour-là, ils célèbrent jusqu'à présent la Fête de l'Insolence (*ta Hubristika*), pendant laquelle ils font revêtir aux femmes des tuniques et des casaques d'hommes et aux hommes des robes et des voiles de femmes.<sup>361</sup>

Apparaît une fête qui, chaque année, commémore l'*andreia* féminine des Argiennes, ce jour où elles ont pris les armes pour sauver leur cité. Cette part de virilité des femmes est valorisée et célébrée rituellement par ce travestissement : en prenant les vêtements des hommes, les femmes d'Argos rappellent annuellement cette bataille (*tén makhén*) où leurs ancêtres — féminines — ont pris la place de l'homme. Les *Hubristika* d'Argos prennent ainsi une tonalité particulière en cela que le travestissement est moins en faveur des hommes<sup>362</sup> qu'en faveur des femmes. Les valorisant en leur faisant revêtir (physiquement) l'*andreia*, les *Hubristika* rappellent également — par son *aition* — la valeur féminine.

Un rappel qui n'est pas unique dans l'histoire des rites grecs puisque d'autres célébrations semblent s'être organisées autour de cette valorisation de la valeur féminine, ou plutôt de l'*andreia* féminine. Si l'on se souvient des Bacchantes, suivantes du dieu Dionysos, pratiquantes de son culte, elles forment également son armée. Et lorsque Diodore de Sicile raconte, dans sa *Bibliothèque historique*, les exploits militaires de Dionysos en Inde, il fait référence à une armée composée d'hommes et de femmes<sup>363</sup>. Une armée composite qui marque assez les esprits pour que tous·tes instaurent de nouvelles célébrations :

<sup>358</sup> Marie DELCOURT, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Dito », 1992, p.21, [en ligne], mis en ligne le 10 novembre 2016, URL : <https://www-cairn-info.buadistant.univ-angers.fr/hermaphrodite--9782130441854.htm>.

<sup>359</sup> cf. *Supra* p.60-62.

<sup>360</sup> Vern L. BULLOUGH et Bonnie BULLOUGH, *Cross Dressing, Sex, and Gender, op. cit.*, p.29.

<sup>361</sup> PLUTARQUE, *Conduites méritoires de femmes*, 245, e-f.

<sup>362</sup> Cela est à entendre dans le sens où dans beaucoup des rituels de travestissement cités plus haut, l'homme est au centre, le travestissement en femme agissant pour lui comme une dramatisation de son passage de jeune homme à l'âge adulte, à l'état viril, cf. Florence GHERCHANOC, « Les atours féminins des hommes : quelques représentations du masculin-féminin dans le monde grec antique. Entre initiation, ruse, séduction et grotesque, surpuissance et déchéance », art. cit., p. 765-782.

<sup>363</sup> cf. *Supra* p.43.

Les Béotiens, tous les autres Grecs et les Thraces gardant le souvenir de cette expédition (*strateias*) en Inde, ont institué des sacrifices triennaux à Dionysos, et ils pensent que le dieu, à ces moments-là, se manifeste auprès des hommes. C'est pourquoi, dans beaucoup de villes grecques, tous les trois ans, des troupes bachiques de femmes s'assemblent, et il est d'usage pour les vierges de porter le thyrse et d'entrer en transe en poussant des cris et en rendant hommage au dieu ; les femmes, en groupe, offrent des sacrifices au dieu, célèbrent les mystères bachiques, et, en somme, louent par un chant la présence de Dionysos, en mimant (*mimoumenas*) les compagnes en délire qui jadis, raconte-t-on, entouraient le dieu.<sup>364</sup>

À l'époque de Diodore, au I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.<sup>365</sup>, les victoires de Dionysos sont encore commémorées tous les trois ans. Une célébration du dieu qui passe par la mise en place de rites bachiques, appelant forcément à la participation des Bacchantes. Toutefois, en mettant au centre ces figures féminines, les rites semblent également rappeler que la victoire de Dionysos est aussi une victoire des Bacchantes, soit une victoire féminine. Évacuant les hommes, la valeur féminine est placée au cœur du rite. Et si elles ne se travestissent pas en homme, elles procèdent néanmoins à une forme de travestissement en s'assimilant aux Bacchantes, elles-mêmes figures travesties. Les femmes « miment »<sup>366</sup> les suivantes du dieu, adoptant leur habit, leur arme — « les vierges [portent] le thyrse » —, leur sauvagerie. Par là elles acquièrent une forme de masculinité elles aussi, en prenant en charge la virilité des Bacchantes — par cet état de transe sauvage qui est poussé jusqu'à la réalisation des rites bachiques<sup>367</sup>. Devenues Ménades, les femmes commémorent par le rite non seulement la victoire du dieu, mais aussi l'*andreia* féminine de ses suivantes. En cela nous pouvons l'ajouter parmi les célébrations cultuelles de la valeur féminine, une célébration où se retrouve un travestissement, les femmes devenant, à l'instar des Bacchantes, égales à l'homme — si ce n'est supérieures, celui-ci étant évacué du rite.

À travers ces diverses célébrations et autres rituels se dévoile une Grèce antique en proie au travestissement. Moins stricte sur les rapports de genre que prévu, des rites apparaissent où, durant un temps contrôlé et déterminé, les catégories du masculin et du féminin fluctuent. Une mobilité des qualités de l'homme et de la femme que partagent d'autres peuples en dehors de la Grèce, comme semble l'indiquer Hérodote dans son *Enquête*. Ne refusant aucune digression, l'historien s'inquiète également au cours de son enquête des coutumes et pratiques grecques et barbares. Et, alors qu'il s'intéresse aux Sauromates, peuple barbare censé descendre des Amazones, Hérodote révèle une tradition intéressante :

Voici quelle est chez eux la règle en matière de mariage : aucune fille (*parthenos*) ne se marie avant d'avoir tué un ennemi (*tōn polemion andra*) ; il en est qui meurent, et meurent vieilles, avant d'être mariées, faute de pouvoir satisfaire à cette loi (*ton nomon*).<sup>368</sup>

<sup>364</sup> DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, IV, 3, 2-3.

<sup>365</sup> Ce rite d'imitation des Bacchantes a pu être observé par Diodore de Sicile qui, en tant qu'historiographe, a dû voyager dans toute la Méditerranée pour récolter ses sources lui-même, néanmoins, il est également possible que Diodore ne fasse que compiler le récit d'un rite récolté dans une source écrite de seconde main. Qu'il l'ait vu ou non de ses propres yeux, le récit présente cette pratique comme un rituel historique récurrent.

<sup>366</sup> Le participe *mimoumenas* est apparenté au terme *mimesis*, « l'imitation », qui renvoie à l'un des principes fondamentaux du théâtre antique selon Aristote. Par la *mimesis*, il y a une véritable assimilation entre les femmes et les Bacchantes, rejouant durant le rite les suivantes du dieu.

<sup>367</sup> Diodore de Sicile reste très elliptique sur les rites bachiques, sans doute car ces mystères relèvent de l'initiation, néanmoins, lorsque l'on connaît les *Bacchantes* d'Euripide, nous pouvons avoir tendance à croire que ces rites secrets relèvent de la même violence que le *diasparagmos* et autres pratiques omophagiques.

<sup>368</sup> HÉRODOTE, *Enquête*, IV, 117.

Loi barbare néanmoins institutionnelle, elle est propre au peuple des Sauromates, lointain héritage des Amazones, ces femmes égales aux hommes. Dans ce court passage se construit un rapport des genres particulier où la femme doit se montrer supérieure à l'homme sur son domaine — celui de la guerre, du *polemos*. Néanmoins se révèle aussi un cadre particulier : cette loi concerne les *parthenoi*, les « jeunes vierges », qui sont en attente de leur mariage — par lequel elles s'accompliront en tant que *gunê*. En cela, cette coutume (sanglante) semble relever d'une forme d'initiation : en mettant à mort un homme, les femmes sauromates se montreraient digne de valeur — prouvant leur *aretê*, si ce n'est leur *andreia* —, permettant dès lors leur accès à un statut d'adulte confirmé par le mariage. Et si les Grecques ne connaissent pas l'initiation par le meurtre, néanmoins elles présentent des affinités avec ces *parthenoi* viriles. Car elles aussi subissent une initiation par le mariage qui semble parfois se lire au prisme du travestissement.

## 1.2. Le travestissement comme pratique matrimoniale

L'initiation désigne aujourd'hui « l'admission d'un nouveau membre, d'un nouvel adepte [...] de la société »<sup>369</sup>, et il semblerait que les pratiques initiatiques grecques relèvent d'une conception similaire. Il s'agit, dans le cadre de notre étude, de s'intéresser à ces initiations qui modifient l'état de l'initié·e, celles qui font passer du statut d'enfant au statut d'adulte. Un passage qui, d'une part, est extrêmement ritualisé et, d'autre part, est extrêmement genré. Si certains rites sont similaires, comme l'offrande d'une boucle de cheveux aux divinités kourotropes — que sont Apollon et Artémis — qui marque le changement d'état social<sup>370</sup>, ils sont loin d'avoir la même portée pour les jeunes garçons et les jeunes filles. Au contraire du jeune homme dont l'offrande de la boucle s'opère, comme à Athènes, durant les Apatouries<sup>371</sup>, et marque alors son entrée dans la phratie — c'est-à-dire son entrée dans le corps civique — qui le prépare à devenir cet homme-citoyen, l'offrande de la boucle signifie pour la jeune fille son entrée dans l'âge nubile, soit sa préparation au mariage<sup>372</sup>. Car là se trouve la véritable étape initiatique de la jeune fille, celle qui marque (littéralement) son changement en femme : rappelons que la *parthenos* (la jeune fille) ne devient une *gunê* (une femme) qu'une fois mariée et mère de son premier enfant — la *numphê* désigne le statut intermédiaire que l'on traduit généralement par « la fiancée »<sup>373</sup>. Le mariage se révèle comme la véritable étape de l'initiation féminine<sup>374</sup>, l'admettant dans la société en tant que femme-mère, donnant (de préférence) des fils à la cité, mais aussi en tant qu'objet d'échange — la mariage créant des liens d'amitié entre la famille du père et la famille du marié<sup>375</sup>.

<sup>369</sup> Définition donnée par le Trésor de la Langue Française informatisé.

<sup>370</sup> Louise BRUIT, « Grandir comme un garçon, grandir comme une fille : Euphorion et Anonyme, *Épigrammes* » dans Sandra BOEHRINGER et Violaine SEBILLOTTE CUCHET (dir.), *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine. Le genre : méthode et documents*, op. cit., p.71.

<sup>371</sup> Les Apatouries sont des fêtes communes aux grandes cités d'Ionie, célébrées au sein des phratries ; ces dernières sont des divisions civiques au sein des tribus (*phulai*), le regroupement de deux clans en une unité amicale.

<sup>372</sup> Louise BRUIT, « Grandir comme un garçon, grandir comme une fille : Euphorion et Anonyme, *Épigrammes* », art. cit., p.70-71.

<sup>373</sup> Claude CALAME, *L'Éros dans la Grèce antique*, op. cit., p.141.

<sup>374</sup> Au contraire des jeunes hommes pour qui « le mariage était considéré comme obligatoire, en tant que condition essentielle pour la reproduction des futurs soldats [...] ; mais il n'était pas pour [eux] un rite de passage, marquant la fin de l'adolescence et le début d'un nouveau mode de vie. », cf. Gisueppe CAMBIANO, « Devenir homme », art. cit., p.139.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p.135.

Apparaît ainsi une femme à la fois sujet et objet au sein de son mariage, une double fonction qui est ritualisée dans le déroulement du mariage. En français, ce terme vient traduire le *gamos* qui n'est en réalité que le second temps du mariage grec : le premier s'intitule l'*enguè* au cours duquel se décide entre hommes le mariage, c'est-à-dire où l'on s'accorde sur la transaction de la fille du père au fiancé. Premier moment duquel la jeune fille est probablement absente, elle n'est ici que l'objet d'échange permettant la perpétuation des lignées civiques<sup>376</sup>. Au contraire, le *gamos* voit l'entrée en scène de la fiancée qui devient centrale. Second moment du mariage, il ritualise le passage de la jeune fille de son statut de *parthenos* à *gunê* dans une série de rites qui scande la cérémonie<sup>377</sup>. Une ritualisation qui est notamment spatiale, la procession nocturne de la maison du père à la maison du nouvel époux venant marquer le transfert de la jeune fille qui, de *parthenos*, fille de son père, devient *gunê*, épouse et future mère des enfants de son mari<sup>378</sup>. Toutefois il est aussi ritualisé par le vêtement, et notamment par le port de la ceinture. Comme nous l'avons abordé dans le cas d'Atalante<sup>379</sup>, la ceinture marque le passage de l'état de vierge à l'état d'épouse. Une marque qui est ritualisée dans le mariage, le marié ôtant la ceinture de sa nouvelle épouse, signifiant par métonymie qu'il lui ôte sa virginité. Le vêtement fait ainsi partie intégrante des rites du mariage, un lien entre les deux inscrit également dans le mythe.

Hyménée est le dieu tutélaire du mariage, invoqué durant les cérémonies pour bénir l'union et la préserver des mauvais présages. Néanmoins existe à Athènes un mythe où Hyménée est représenté sous les traits d'un héros<sup>380</sup>. Bel éphèbe amoureux d'une fille d'Athèniens, Hyménée se travestit en *parthenos* de manière à intégrer le chœur des jeunes filles et s'approcher de son aimée ; le chœur est toutefois enlevé par une bande de pirates mais, Hyménée étant parmi elles, caché sous des vêtements de *parthenos*, il révèle son *andreia* en tuant les brigands et en libérant les jeunes filles, un exploit qui lui vaut d'obtenir la main de sa bien-aimée. Dans ce mythe, il est question d'une initiation masculine<sup>381</sup>, le jeune héros mâle prouvant sa virilité en faisant l'expérience, un temps donné, de l'Autre féminin, permettant de dramatiser son entrée dans l'âge viril en révélant de façon spectaculaire cette fameuse *andreia*. Néanmoins, il offre également une approche intéressante du mariage et de sa dimension initiatique : cette dernière prend ici des allures de travestissement, le jeune héros masculin s'initiant avant le mariage par l'expérience travestie du féminin. Mais pour la femme qui ne s'accomplit qu'au jour de ses épousailles, cette trajectoire par le travestissement n'a lieu que le jour même du mariage. Car au vu des témoignages parvenus jusqu'à nous, les hommes n'ont pas été les seuls à faire l'expérience du travestissement initiatique, les femmes revêtant également les atours de l'homme, justement dans le cadre du mariage.

Des cités grecques ont en effet instauré des pratiques rituelles obligeant les femmes à se travestir le soir de leurs noces. Des lois qui ne prennent pas place dans n'importe quelle cité, bien au contraire. Et la

<sup>376</sup> James REDFIELD, « *Homo domesticus* », art. cit., p.252.

<sup>377</sup> Claude CALAME, *L'Éros dans la Grèce antique*, op. cit., p.130-131 : les anthropologues ont réussi à reconstruire le déroulement du *gamos* dans l'Athènes classique durant lequel se succèdent offrandes de la chevelure, bain des fiancées, repas de noces et procession, puis la consommation symbolique du coing par la jeune fille et son nouveau mari.

<sup>378</sup> D'ailleurs ce transfert est le thème qu'ont retenu majoritairement les imagier·e·s antiques pour représenter les cérémonies du mariage, cf. François LISSARRAGUE, « Femmes au figuré », art. cit., p.207.

<sup>379</sup> cf. *Supra* p.49 : Mais au contraire de la vierge dénouant sa ceinture, Atalante se ceint à la manière d'un homme.

<sup>380</sup> Claude CALAME, *L'Éros dans la Grèce antique*, op. cit., 1996, p.140.

<sup>381</sup> Une initiation qui lui permet d'accéder au mariage, lui permettant d'avoir des fils et descendants légitimes — du moins, si l'initiation est réussie, puisque certaines versions font mourir Hyménée peu de temps après son mariage, cf. Marie DELCOURT, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, op. cit., p.7-8.

première à être évoquée est, en réalité, bien connue de cette étude : Argos. Cité célébrant perpétuellement l'*andreia* féminine de ses filles par la fête des *Hubristika*, elle instaure également un travestissement féminin le jour des noces dont Plutarque rapporte l'*aition* :

Lorsque d'autre part ils cherchèrent à remédier au manque d'hommes, ce n'est pas aux esclaves, comme le rapporte Hérodote, qu'ils donnèrent les femmes en mariage, mais aux plus nobles des périèques, après leur avoir accordé le droit de cité. Or, même ceux-ci, elles paraissaient les mépriser et les dédaigner dans les relations conjugales, les tenant pour des inférieurs (*hōs kheironas*). Voilà pourquoi ils établirent une coutume (*nomon*) qui prescrit aux femmes mariées l'obligation de porter une barbe pour dormir avec leurs époux.<sup>382</sup>

Une nouvelle fois entre en jeu la guerre contre Sparte et l'action décisive des femmes. Les hommes ayant été tué en masse durant la bataille, la cité en cherche d'autres afin de perpétuer les lignées d'Argos. Elle donne ainsi la citoyenneté à des habitants voisins qui deviennent également les époux des Argiennes. Femmes ayant prouvé leur vertu, voire plutôt leur virilité, celles-ci s'affirment alors supérieures à l'homme — le comparatif construit sur l'adjectif *kheirōn*, « pire », « de qualité inférieure », marque bien l'ascendance qu'ont ces femmes viriles. Une virilité qui est alors constamment rappelée par cette coutume, cette loi qui pousse les femmes au travestissement, celles-ci revêtant la barbe masculine. Travestissement rituel dans le cadre du mariage, il semble également commémorer la mémoire des femmes viriles d'Argos, elles qui ont pris les armes sous le commandement de Télésilla.

Pratique propre à Argos, le travestissement rituel se retrouve néanmoins dans d'autres cités comme celle de Sparte. Un témoignage sur ces lois nous est transmis de nouveau par Plutarque, non pas dans son traité sur les *Conduites méritoires de femmes*, mais dans la *Vie de Lycorgue*, dirigeant spartiate — dont l'historicité est débattue — qui devient sous la plume de Plutarque la figure du législateur et du sage parfait. Texte daté du I<sup>er</sup> siècle après J.-C., la *Vie de Lycorgue* s'intéresse plus largement aux institutions spartiates qu'à la vie elle-même de Lycorgue. Dès lors, cela nous permet d'avoir un aperçu des pratiques rituelles du mariage spartiate antique :

On se mariait à Sparte en enlevant sa femme, qui ne devait être ni trop petite ni trop jeune, mais dans la force de l'âge et de la maturité. La jeune fille enlevée était remise aux mains d'une femme appelée *nymphaeutria*, qui lui coupait les cheveux ras, l'affublait d'un habit et de chaussures d'homme (*himationō d'andreio kai hypodēmasin enskeuasasa*) et la couchait sur une paillasse, seule et sans lumière. Le jeune marié, qui n'était pas ivre, ni amolli par les plaisirs de la table, mais qui, avec sa sobriété coutumière, avait dîné aux *phidities*, entrait, lui déliait la ceinture (*elue tēn zōnēn*) et, la prenant dans ses bras, la portait sur le lit.<sup>383</sup>

La fiancée apparaît ainsi travestie le soir de ses noces, revêtant un « habit et [des] chaussures d'homme » afin d'accueillir son nouvel époux. Singularité spartiate qui, au contraire d'Argos, ne semble pas commémorer un exploit ancien des femmes. Ce travestissement féminin semble apparaître comme un aboutissement. En effet, sous la législation de Lycorgue, les filles de Sparte sont amenées à suivre une éducation similaire aux garçons : elles s'exercent à la lutte, à la course, au lancer de javelot, elles paraissent nues lors des processions, à la manière des jeunes hommes<sup>384</sup>. Une éducation virile qui aboutit à la masculinisation finale de la jeune fille : alors qu'elle s'apprête à changer de statut, elle revêt physiquement

<sup>382</sup> PLUTARQUE, *Conduites méritoires de femmes*, 245f.

<sup>383</sup> PLUTARQUE, *Vie de Lycorgue*, 15, 4-6.

<sup>384</sup> cf. *Ibid.*, 14, 3-4.

les atours de l'homme pour conclure son expérience de l'Autre masculin. Une fois accomplie en tant que *gunê*, elle quitte définitivement les domaines du masculin, prenant sa place en tant que mère<sup>385</sup>. Une sortie dramatisée par ce travestissement nuptial final qui nous révèle également toute la dimension initiatique de l'éducation travestie de la jeune fille de Sparte.

Derrière ces exemples se dévoile une pratique rituelle du travestissement dans le cadre du mariage, pratiques certes ponctuelles<sup>386</sup>, mais qui sont assez notables pour être conservées par la mémoire collective — par le biais de la littérature. La recherche a d'abord vu dans ces rites de travestissement des ruses pour détourner les esprits hostiles, le mariage étant une période de transition et, par extension, de troubles — le travestissement devient alors un moyen pour se cacher des mauvais génies<sup>387</sup>. Néanmoins les liens qui se dévoilent entre le mariage et l'initiation féminine invitent à repenser ces travestissements nuptiaux : à l'instar d'Hyménée dont le travestissement a une portée initiatique univoque, les femmes se travestissent le jour de leur mariage de manière à dramatiser leur entrée dans le monde de la *gunê*. Se travestissant à une étape transitionnelle de leur vie, les femmes participent une dernière fois de la masculinité. Le travestissement sert alors à rappeler la norme, apprenant aux femmes ce qu'elles quittent définitivement pour entrer dans leur nouveau rôle, celui d'épouse et de mère.

Cette lecture du travestissement féminin nuptial comme une partie intégrante du parcours initiatique de la jeune fille semble se confirmer lorsque l'on prend celui-ci dans son ensemble. En effet, la jeune Grecque connaît une initiation rituelle qui est encadrée par des divinités déjà rencontrées dans cette étude : Athéna et Artémis<sup>388</sup>. Divinités viriles, déesses travesties, elles participent dès lors à l'initiation de la jeune fille dans leur ambivalence première, où se mêlent féminin et masculin.

### 1.3. La travestie et le modèle des déesses *kourotophées*

Sans doute moins documentée que celle des garçons, l'initiation des petites filles grecques nous est néanmoins connue grâce à quelques témoignages littéraires et artistiques disparates. Et lorsque l'on se tourne vers Athènes, nous nous trouvons face à une cité dont le parcours initiatique féminin nous est relaté par un texte issu de la Comédie Ancienne : *Lysistrata* d'Aristophane. Alors que le chœur des femmes s'est emparé de l'Acropole et se tient face aux hommes, elles s'exclament en rappelant leur parcours civique :

À sept ans, j'étais « arréphore » ; puis à dix ans, broyeuse de farine pour notre Patronne ; puis, vêtue de la robe safran, « ourse » aux fêtes de Brauron ; enfin, belle jeune fille, « canéphore » avec un collier de figues sèches.<sup>389</sup>

Ce parcours scande la participation civique des *parthenoi* d'Athènes, un parcours qui appelle plusieurs précisions. Premièrement, il faut préciser que celui-ci n'est, en réalité, accompli que par une minorité de

<sup>385</sup> Une mère qui, ayant fait l'expérience de la virilité, est la plus apte à donner naissance aux plus virils d'entre les hommes, comme semble l'indiquer les paroles rapportées de Gorgô dans PLUTARQUE, *Vie de Lycurgue*, 14, 8 : « C'est que, répondit-elle, nous sommes les seules qui mettions au monde des hommes. »

<sup>386</sup> Ces travestissements nuptiaux féminins sont toutefois complétés par des travestissements nuptiaux masculins, comme à Cos où Plutarque rapporte que l'époux revêt un habit féminin pour accueillir sa nouvelle épouse, une pratique qui tire son *aition* dans un travestissement du héros Héraclès, cf. PLUTARQUE, *58<sup>e</sup> Question grecque*.

<sup>387</sup> Marie DELCOURT, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, op. cit., p.6-7.

<sup>388</sup> cf. *Supra* p.12-23.

<sup>389</sup> ARISTOPHANE, *Lysistrata*, v.644-650.

petites filles, un groupe restreint qui est choisi pour représenter l'ensemble de la communauté féminine enfantine<sup>390</sup>. Deuxièmement, il est indiqué qu'il démarre à sept ans, âge où débute une différenciation sexuelle et genrée fortement marquée dans la pensée grecque<sup>391</sup>, et nous pouvons d'ores et déjà préciser que ce service civique s'arrête autour de quatorze ans, âge autour duquel les jeunes filles ont atteint, aux yeux des Grec·que·s, la maturité sexuelle — et donc l'âge du mariage<sup>392</sup>. Troisièmement, nous pouvons indiquer (sans surprise) que ce service est tourné entièrement vers la préparation des jeunes filles au mariage — dans lequel elles s'accomplissent —, une préparation néanmoins encadrée par des déesses étonnantes, ignorantes du mariage : les déesses vierges Athéna et Artémis.

En effet, selon les dires du chœur féminin de *Lysistrata*, les petites filles débutent leur initiation en tant que « arréphores », titre qui désigne les quatre jeunes filles de citoyens athéniens, élues par l'Assemblée parmi la « noblesse » athénienne, les familles *eugeneis* (« bien nées »), âgées de sept à onze ans, qui sont alors mises au service de la déesse poliade, Athéna<sup>393</sup>. Leur rôle est assez mystérieux, notamment lors de la fête des Arréphories durant laquelle elles portent sur leurs têtes les objets sacrés d'Athéna, enfermés dans des paniers, dans lesquels elles ont l'interdiction de regarder. Néanmoins, nous savons également qu'elles ont en charge, pour au moins deux d'entre elles, de tisser le *peplos* offert à Athéna lors de la célébration annuelle des Panathénées. De plus, au service d'Athéna, les jeunes filles sont également occupées à broyer le grain pour les galettes sacrificielles, elles sont alors qualifiées de « alétrides », « broyeuses de farine pour [leur] Patronne ». Au service d'Athéna, les jeunes filles (élues) sont ainsi amenées à servir la cité et, par extension, à apprendre les rôles traditionnels de la femme — le tissage, les activités domestiques<sup>394</sup>. Toutefois, à la suite du service auprès d'Athéna, les petites filles sont mises au service d'Artémis, au cours du culte particulier et mystérieux des petites « ourses » d'Artémis.

Peu connu en raison du manque de sources, il semble toutefois que ce service se centre autour de l'acte de « faire l'ourse »<sup>395</sup> : une centaine de jeunes filles sont choisies pour revêtir, sous la protection d'Artémis, la crocote, le vêtement couleur safran permettant de symboliser rituellement la nature sauvage invoquée au cours du rite<sup>396</sup>. Car si celui-ci est mal connu, au vu des fragments de vases retrouvés dans le sanctuaire d'Artémis *Brauronia*, l'hypothèse émerge que les petites « ourses » d'Artémis participent à une chasse rituelle<sup>397</sup>. Si cette dernière s'expliquerait par l'*aition* transmis jusqu'à nous, racontant la mise à mort d'une ourse consacrée à Artémis, provoquant la colère de la déesse qui est apaisée par la consécration de ces petites filles qui « font l'ourse », cette chasse renvoie aussi à la nature sauvage de la femme qu'elle est amenée à contrôler par ce rite. En faisant la « petite ourse », la petite fille exorcise, dans un cadre rituel, cette nature sauvage et incontrôlée sous la protection d'Artémis, elle-même sauvage. Et, une fois débarrassée de la crocote, la petite fille quitte par la même occasion cette sauvagerie, lui permettant d'entrer dans le cadre

<sup>390</sup> Gisueppe CAMBIANO, « Devenir homme », art. cit., p.131.

<sup>391</sup> Louise BRUIT ZAIDMAN, « Les filles de Pandore : Femmes et rituels dans les cités grecques », art. cit., p.444.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p.456 : au contraire des garçons qui n'atteignent leur pleine maturité — et accèdent au statut d'homme-citoyen — qu'après leur service éphébique qui dure jusqu'à leur dix-huit ans.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p.446.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p.447.

<sup>395</sup> *Ibid.*

<sup>396</sup> *Ibid.*, p.448.

<sup>397</sup> *Ibid.*

civilisé de la cité — par le mariage<sup>398</sup>. Une entrée finalisée par la dernière étape de son initiation, la jeune fille repassant alors sous l'égide d'Athéna.

Car le rôle de « canéphore » réintègre pleinement la jeune fille dans la cité, celle-ci prenant part à l'un des rites civiques fondamentaux : le sacrifice sanglant. La canéphore porte en effet le *kanoun*, la corbeille du sacrifice dans laquelle se trouve la *makhaira* (le couteau sacrificiel) cachée sous les orges sacrées. En ce sens, la jeune fille est amenée à participer au sacrifice, entrant dans ce rite qui crée les liens civiques entre les citoyens, mais aussi entrant dans le réseau de la comédie de l'innocence qui vient justifier le meurtre sacrificiel. Tous les éléments du sacrifice sont liés dans une même complicité — une chaîne de culpabilité se crée jusqu'à la faire porter sur l'objet du meurtre (le couteau) —, et les jeunes filles, intégrant ce réseau de complicité, intègrent par extension la cité elle-même<sup>399</sup>. En ce sens, elles concluent leur cheminement initiatique où, sous les protections d'Athéna et d'Artémis, les petites filles d'Athènes ont atteint la maturité sexuelle et civique. D'ailleurs, cette conclusion est amenée dans le texte d'Aristophane par la désignation de « belle jeune fille » : devenue *pais kalē*, elle a atteint l'âge mature, se transformant — dans le regard de l'homme — en objet d'admiration (et en objet à épouser)<sup>400</sup>. Son parcours initiatique terminée, la jeune fille s'accomplit dans le mariage après avoir appris son statut et son rôle grâce aux interventions successives d'Athéna et Artémis.

Notons également que ces déesses interviennent aussi hors de ce cadre cultuel athénien. Souvenons-nous qu'Artémis se plaît aux « danses, [aux] chants clairs des femmes »<sup>401</sup>, et de nombreux chœurs féminins se déroulent lors de célébrations publiques dédiées, entre autres, à Artémis mais également Athéna — ainsi elles sont honorées à Sparte sous les nom d'Artémis *Orthias* et d'Athéna « à la demeure de bronze »<sup>402</sup>. Et, comme le relève Claude Calame, ces représentations musicales féminines ont bien vocation à initier les jeunes filles à leur rôle de femme, épouse et mère de citoyens<sup>403</sup>. D'autre part, leur caractère kourotrophe apparaît aux occasions d'offrandes préliminaires — au mariage — dont Artémis est la première destinataire. Ainsi elle est invoquée dans un épigramme d'un·e anonyme étudié par Louise Bruit, la jeune fille offrant sa boucle à la fille de Léto, Artémis<sup>404</sup>. Un don aussi complété par l'offrande d'un vêtement, appelant Artémis à veiller sur elle durant cette période de transition, la jeune fille (vierge *parthenos*) s'apprêtant à devenir femme (mère *gunē*)<sup>405</sup>. Souvent c'est la ceinture qui est consacrée, vêtement symbolique de l'intimité et du changement à venir de la jeune fille, celle-ci la dépliant bientôt pour s'accomplir en tant que femme — renouant ici avec la métonymie entre la ceinture féminine et la virginité féminine. Néanmoins, si Artémis

<sup>398</sup> Louise BRUIT ZAIDMAN, « Les filles de Pandore : Femmes et rituels dans les cités grecques », art. cit., p.448-449.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p.451.

<sup>400</sup> *Ibid.*

<sup>401</sup> *Hymne homérique à Aphrodite* I, v.19.

<sup>402</sup> Claude CALAME, « Le chant choral des jeunes filles à Sparte : Cadences poétiques, rythmes rituels, arts musicaux et identité sexuée », art. cit.

<sup>403</sup> *Ibid.* : « La participation anthropopoiétique au groupe choral conduit les jeunes filles spartiates à la maturation sexuelle (par l'exercice poétique du désir érotique), à la maturation affective et physique (en particulier par le rythme de la danse) et à la maturité civique (ne serait-ce que par l'évocation des mythes fondateurs de l'ordre civique spartiate, focalisés sur leurs enjeux matrimoniaux). »

<sup>404</sup> Louise BRUIT, « Grandir comme un garçon, grandir comme une fille : Euphorion et Anonyme, *Épigrammes* », art. cit., p.69-72.

<sup>405</sup> Lydie BODIOU, « Quand vient l'âge fleuri des jeunes filles » dans Lydie BODIOU et Véronique MEHL (dir.), *La religion des femmes en Grèce ancienne : Mythes, cultes et société*, op. cit., p.175-191, [en ligne], mis en ligne le 25 août 2020, URL : <https://books.openedition.org/pur/141182>.

est souvent la destinataire de cette offrande, il existe un cas (unique ?) dans lequel Athéna est invoqué<sup>406</sup>. Largement étudié par Pauline Schmitt Pantel<sup>407</sup>, il s'agit du rituel invoquant Athéna *Apatouria* où les jeunes filles, sur l'île de Sphairia près de Trézène, offrent leur ceinture à la déesse avant leur mariage, demandant par là la protection de la déesse. À travers ces offrandes se marque le rôle majeur que jouent les déesses viriles Athéna et Artémis dans la vie des jeunes filles.

Il serait toutefois exact de noter que, durant ce parcours civique, les jeunes filles ne semblent pas se travestir — au contraire des jeunes garçons dont les participations culturelles dans lesquelles ils apparaissent travestis semblent ponctuer leur parcours<sup>408</sup>. À l'inverse, les jeunes filles ne se travestissent (physiquement) que le jour de leur mariage, étape finale de leur initiation. S'il n'y a pas de travestissement effectif avant, nous pouvons néanmoins penser que l'encadrement du parcours initiatique des jeunes filles par les déesses vierges — caractérisées elles-mêmes par l'ambivalence du féminin et du masculin — amène les petites filles grecques à participer de l'Autre, cet autre masculin. Athéna et Artémis, prenant en charge leur éducation, poussent au cours de ces rites initiatiques les jeunes femmes à expérimenter leur nature sauvage — les portant vers la démesure, la puissance, la virilité. En cela, les *Parthenoi* viriles apprennent aux jeunes Grecques, d'une part, à connaître cette part autre, masculine, et d'autre part, à la contrôler et ainsi à intégrer la norme féminine. Sous la protection des déesses viriles, les femmes participent un instant de l'Autre masculin, expérimentant un temps donné ce qu'elles ne sont pas et apprenant, comme un miroir inversé, ce qu'elles sont : des femmes, épouses et mères, douces et dociles.

\*

Pour une société qui s'est plu à ranger le masculin d'un côté et le féminin de l'autre, la Grèce antique n'a pas manqué d'occasion pour revêtir les habits de l'autre. Au-delà des nombreuses figures de travesties existant dans la littérature grecque, cette dernière rend également compte de cultes et de rites durant lesquels les femmes se travestissent en homme — et les hommes revêtent les habits de la femme. Inversion contrôlée par la célébration rituelle, elle se décline toutefois dans diverses cités dont Athènes (malgré sa misogynie), ainsi que Sparte et Argos. Et cette dernière cité, rencontrée plusieurs fois déjà, révèle une situation intéressante : la célébration des *Hubristika*, où hommes et femmes se travestissent, commémore (selon Plutarque) la victoire des femmes d'Argos sur l'armée de Sparte. Par là apparaissent des rites de travestissement inscrivant dans la mémoire collective une *andreia* féminine, permettant dès lors aux femmes d'obtenir ce *kleos* éternel habituellement réservé aux hommes. Ainsi le travestissement rituel peut marquer ponctuellement l'entrée de la femme dans le champ du masculin, toutefois il prend une nouvelle tonalité lorsqu'il se déroule au cours des mariages. Car le mariage constitue pour la Grecque un rite d'initiation, la *parthenos* accédant alors au statut de *gunê*. Dès lors, si la femme revêt une barbe (comme à Argos) ou les vêtements de l'homme (comme à Sparte), ce travestissement se lit comme un passage initiatique. Avant d'accéder à son statut final d'épouse et de mère, la femme participe une dernière fois du masculin — qu'elle s'apprête à quitter à jamais. Et si en réalité, ces travestissements féminins n'apparaissent qu'au cours du mariage, le parcours initiatique préalable des jeunes Grecques semblent également appeler à une

<sup>406</sup> Pauline SCHMITT PANTEL, « Athéna *Apatouria* et la ceinture : les aspects féminins des Apatouries à Athènes », art. cit., p.1062.

<sup>407</sup> Voir notamment : Pauline SCHMITT PANTEL, « Athéna *Apatouria* et la ceinture : les aspects féminins des Apatouries à Athènes » dans *Annales : Économies, Sociétés, Civilisations*, 32e année, n°6, 1977, p.1059-1073.

<sup>408</sup> cf. *Supra* p.76 : rappelons que les Oschophorées ou encore les rites d'Amathonte où un jeune garçon singe l'accouchement de la femme ont une forte connotation initiatique, prenant part lors de l'adolescence de l'homme.

participation (partielle) du masculin. Car celui-ci est encadré par des divinités bien particulières : Athéna et Artémis. Divinités viriles, elles semblent guider les jeunes filles vers les voies traditionnelles du féminin tout en leur enseignant le masculin, leur apprenant à apprivoiser la part sauvage contenue en chacune d'elles. Sous la protection des *Parthenoi* aux cœurs d'homme, les petites filles sont amenées à contrôler leur part virile, afin d'intégrer la société en tant que femme, passant sous le giron de Déméter, la Mère<sup>409</sup>. Les rituels, dans un cadre réglé et institutionnalisé, permettent aux jeunes filles d'expérimenter l'Autre masculin afin de mieux l'exorciser. Car la virilité des femmes représentent un danger pour la société grecque, celles-ci s'écartant de la norme et appelant donc à être contrôlées. Ainsi les hommes instaurent des rituels de travestissement réglementés pour garder sous contrôle ces débordements, tout en révélant par le mythe que tout excès appelle à une maîtrise. Un contrôle qui passe d'abord par la mise à mort de la travestie.

## 2. La mise à mort de la travestie

Si la ritualisation du travestissement permet aux hommes de contrôler les débordements féminins, circonscrivant la travestie dans un cadre limité et institutionnalisé, pour le mythe qui se déroule avant le culte, il en va autrement. Pas de travestissement rituel mais une femme travestie qui représente, pour l'homme et sa norme, un danger immédiat. Ce dernier requiert alors un contrôle tout aussi instantané et, l'homme grec étant ce qu'il est, cette maîtrise passe d'abord par les armes. En effet, au sein des récits de travesties se multiplient les prises d'armes à l'encontre de ces femmes viriles : les Bacchantes sont chassées, Antigone est condamnée, Clytemnestre est mise à mort et les Amazones sont exterminées. Ainsi se profile un destin funeste pour ces femmes qui transgressent l'ordre établi, la travestie étant finalement tuée par ces armes qu'elles tentent de s'approprier.

### 2.1. Meurtres de femmes viriles sur la scène tragique

Hantant la littérature grecque, des mythes archaïques aux textes historiographiques, tout en passant par les scènes tragiques et comiques, ces travesties féminines ne partagent pas seulement leur goût pour la virilité et pour les armes de l'homme. Une autre caractéristique les réunit : leur mise à mort. Car nombre d'entre elles connaissent cette fin tragique, les hommes se mettant à les pourchasser, cherchant vengeance et réparation, et finissant par les tuer. Et cela même si elles sont sous la protection de la divinité, les Bacchantes n'échappant pas à cette tentative désespérée de l'homme de vaincre la travestie.

Un essai ici dit désespéré car, suivant le récit des *Bacchantes* d'Euripide, ce ne sont pas les suivantes de Dionysos qui finissent par périr mais bien Penthée. Protégées par le fils de Zeus, les Bacchantes ne sont pas vaincues par les armes, néanmoins elles sont tout de même victimes de la violence de l'homme. Si l'on se souvient bien<sup>410</sup>, le récit raconte l'arrivée du dieu Dionysos à Thèbes, patrie de sa mère, où il cherche à imposer son culte. Faisant face aux insultes de ses tantes qui ne reconnaissent pas Dionysos comme le fils de Zeus, il les transforme en Ménades, leur insufflant la *mania* dionysiaque afin qu'elles rejoignent sa troupe de Bacchantes — élargissant aussi son souffle à l'ensemble de la population féminine de Thèbes. Autant

<sup>409</sup> Pierre VIDAL-NAQUET, « Du sauvage au cultivé : le passage de l'adolescence en Grèce ancienne. Les travaux de Pierre Vidal-Naquet » dans *Raison présente*, n°59, 3<sup>e</sup> trimestre 1981, *Enfant antique et pédagogie classique*, p.22, [en ligne], consulté le 18 novembre 2020, URL : [www.persee.fr/doc/raipr\\_0033-9075\\_1981\\_num\\_59\\_1\\_2188](http://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1981_num_59_1_2188).

<sup>410</sup> cf. *Supra* p.37-42.

cherche-t-il à se venger et à imposer sa puissance à la cité<sup>411</sup>, autant provoque-t-il la colère du roi Penthée. Jeune roi de Thèbes, fils d'Échion et d'Agavé et, par extension, cousin de Dionysos, il se construit en double du dieu. Néanmoins il en est un double inversé, puisqu'au contraire de Dionysos, dont la féminité est largement marquée par les remarques sarcastiques du roi<sup>412</sup>, Penthée est l'incarnation de la virilité. Il se présente comme un modèle de l'*andreia* traditionnelle, pleinement mâle, au teint hâlé, portant l'épée et les habits d'homme, craint par son peuple<sup>413</sup>. En cela, il s'oppose aux Bacchantes qui transgressent la norme et travestissent cette *andreia* dont il est le garant. Une opposition marquée dès son entrée en scène, Penthée se vantant d'avoir capturé plusieurs Bacchantes :

J'en ai saisi plusieurs qui, les mains bien liées, dans mes cachots publics par mes gens sont tenues. Et j'irai relancer (*apeisin thérasomai*) le reste à la montagne. Dans mes filets de fer (*sidérais en arkusi*) je les tiendrai captives (*harmosas*), Inô, et Agavé, la femme d'Échion, ma mère, — Autonoé, la mère d'Actéon. Elles abjureront ce culte scélérat !<sup>414</sup>

Dans ce passage se laisse voir la volonté de contrôle de Penthée — d'autant plus qu'il s'agit de sa première réplique, soit de sa première caractérisation. Le roi apparaît comme ennemi des Bacchantes, cherchant à les capturer afin de les détourner du culte de Dionysos qu'il méprise. Une capture qui se fait par la violence et par la chasse comme le révèle le lexique. En effet, Penthée souhaite chasser (*théraō*) les suivantes du dieu, utilisant des « filets de fer » (*arkues*) qui sont des armes de chasse. Se déploie en arrière-plan une activité hautement masculine, la chasse étant avant tout le domaine de l'homme. Néanmoins, les proies sont ici des femmes ou, plus exactement, des travesties qui appellent à être contrôlées — d'autant que le verbe *harmozō*, qui signifie « entraver », peut également renvoyer à la notion de « diriger, gouverner », rappelant cette maîtrise que Penthée tente de forcer sur les Bacchantes<sup>415</sup>. En ce sens se développe tout un arrière-plan de violence (masculine) — la chasse étant rarement douce — portée à l'encontre des Bacchantes<sup>416</sup>.

Toutefois cette violence semble à deux temps, puisque Penthée, de prime abord, semble vouloir chasser les Ménades de manière à les maîtriser afin de les replacer sur les voies de la féminité traditionnelle :

Et quant à tes complices, à ces femmes que tu conduisis parmi nous, je vais, ou bien les vendre à l'enchère (*diempolēsomen*), ou plutôt, arrachant de leurs mains bruyantes l'instrument tendu de cuir

<sup>411</sup> cf. EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v.39-41 : « Il faut que malgré elle cette ville comprenne combien lui manquent mes danses et mes mystères, que je venge l'honneur de Sémélé, ma mère »

<sup>412</sup> cf. *Ibid.*, v.453-459 : « Mais tu n'es pas mal fait, étranger, au goût des femmes, ce pourquoi tu es venu à Thèbes ! Tes longs cheveux bouclés ondoyant sur ta joue ne sont point d'un lutteur mais respirent l'amour. Blanche est ta peau, tu l'as soigneusement, sans doute, tenue au frais sans l'exposer au plein de soleil, captant, par ta beauté, les faveurs d'Aphrodite. »

<sup>413</sup> Florence GHERCHANOC, « Les atours féminins des hommes : quelques représentations du masculin-féminin dans le monde grec antique. Entre initiation, ruse, séduction et grotesque, surpuissance et déchéance », art. cit., p. 745.

<sup>414</sup> EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v.226-231.

<sup>415</sup> Nous noterons également que le verbe *harmozō* s'entend comme « ajuster, adapter », dès lors employé dans le cadre d'êtres hybrides, et il est intéressant de le voir ici rattaché aux Bacchantes, ces femmes tentant d'adapter une nature masculine à leur propre nature féminine. En employant ce terme, Penthée insiste ainsi sur l'hybridité des Bacchantes et leur double nature qu'il cherche à maîtriser en entravant la part masculine par la force, tandis que la part féminine appelle au dernier sens de *harmazō*, « unir (une jeune femme à un homme) », la Bacchante devenant objet de désir, cf. *Infra* p.110-113.

<sup>416</sup> Et qui se poursuit durant toute la pièce, les Bacchantes étant encore traquées (*théraō*) par des hommes au vers 731-732 des *Bacchantes* d'Euripide : « Ô mes chiennes agiles, on nous traque ! Voyez ces hommes ! »

sonore (*bursēs ktupou*), au métier à tisser (*histoīs*) je les occuperai. J'en ferai mes esclaves (*dmōidas kektēsomaī*).<sup>417</sup>

Penthée dévoile le but de la capture des Bacchantes chassées. Et s'il y a une répression violente, les Ménades ne sont en réalité victimes que d'une violence traditionnelle portée à l'encontre des femmes. Destinées à devenir des esclaves (*dmōidas*), « captives de guerre » vendues aux enchères, elles sont replacées dans une féminité traditionnelle (certes peu envieuse) où elles reprennent une vie de femme « rangée ». Une maîtrise qui est d'ailleurs symbolisée par l'opposition entre le tambour sonore — instrument la plaçant du côté de Dionysos, de la prêtrise virile du dieu — et le métier à tisser — objet typique de la femme « rangée » —, Penthée forçant alors sur la Bacchante un travestissement renversé. Toutefois cet effort de renversement prend fin une fois que les Bacchantes ont dévoilé toute leur puissance : elles-mêmes capables de violence, elles se mettent à chasser et à frapper les hommes qui les traquent<sup>418</sup>. Dès lors, Penthée mis au pied du mur pousse à l'extrême sa violence, en répondant à la violence virile des Bacchantes par une même brutalité masculine :

Allons, ne perdons plus de temps : cours à la porte d'Électre, et mande à tous mes porte-boucliers, aux cavaliers montant mes rapides coursiers, à ceux qui savent brandir le javelot, comme à ceux dont la main fait résonner la corde d'un arc, dis-leur à tous d'être prêts : aux bacchantes on va livrer bataille (*epistrateusomen bakkhaisin*) : aussi bien la mesure est comble, s'il nous faut supporter que des femmes (*gunaikōn*) nous infligent l'affront d'un traitement pareil !<sup>419</sup>

Les Bacchantes ayant poussé l'audace à outrance, faisant preuve d'*hubris* en prenant part au domaine de la violence virile, Penthée rétorque par une réponse similaire, montant une armée d'hommes prêts à se battre contre ces femmes viriles. Le lexique militaire rend pleinement compte de la violence engagée par Penthée : il s'agit bien d'engager une expédition (*epistrateuō*) à l'aide des armes masculines, des armes de bronze et des arcs. Penthée, enragé, ne cherche dès lors plus à rétablir l'ordre mais à mettre fin à la transgression des femmes, promettant à Dionysos un sacrifice, « des flots de sang de femme aux flancs du Cithéron ! »<sup>420</sup> Violence poussée à son extrême, elle répond en parallèle à la transgression des femmes : elles qui travestissent l'ordre de la société grecque, prenant les armes de l'homme, font face à une violence travestie, sans demi-mesure — d'ailleurs il est amusant de noter que ce que propose Penthée à Dionysos est finalement un travestissement du sacrifice sanglant. En changeant son projet, le roi nous révèle ici le destin funeste qui attend la travestie : n'intégrant pas les chemins traditionnels de la féminité, choisissant de s'approprier les attributs qui ne sont pas siens, la femme virile appelle sur elle une mise à mort par les armes — finalement, à la manière d'un homme.

Malgré tout, comme annoncé plus haut, Penthée échoue par deux fois dans sa quête de maîtrise des Bacchantes, ne pouvant ni renverser leur travestissement ni les tuer sur le champ de bataille, celles-ci étant protégées par la divinité<sup>421</sup>. Mais, à l'instar des Bacchantes, d'autres femmes viriles sont pourchassées par la vindicte de l'homme et, sans protection des divinités, elles sont mises à mort par celui-ci.

<sup>417</sup> EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v.511-514.

<sup>418</sup> cf. *Ibid.*, v.731-768.

<sup>419</sup> *Ibid.*, v.780-786.

<sup>420</sup> *Ibid.*, v.796-797.

<sup>421</sup> Finalement, c'est Penthée lui-même qui est mis à mort, après une très belle scène de travestissement masculin, marquant un nouveau renversement des rapports du masculin-féminin au sein des *Bacchantes* d'Euripide.

En ce sens s'inscrit probablement le destin d'Antigone. Seulement citée jusque là, la fille d'Œdipe peut entrer dans la catégorie de ces travesties tragiques, femmes viriles montées sur scène. En effet, son mythe n'est pas inconnu : fille des amours incestueuses d'Œdipe et de Jocaste, elle est celle qui accompagne son père lors de son exil ; de retour à Thèbes, alors que ses frères se déchirent pour le trône, elle assiste à leur mort (chacun d'eux tué par la main de l'autre), et, alors que Créon monte sur le trône, il interdit d'enterrer selon les rites funéraires Polynice tandis que le cadavre d'Étéocle reçoit les honneurs royaux ; une interdiction que brave Antigone, seule à inhumer son frère par piété, ce qui la conduit à la mort, condamnée à être emmurée vivante par Créon. Ce résumé succinct semble peu convaincant quant à l'intégration d'Antigone dans une étude sur les travesties grecques, néanmoins, elle se présente, sinon travestie, du moins masculinisée dans la tragédie de Sophocle : *Antigone*. Cette dernière fait partie des sept tragédies complètes conservées jusqu'à nous de Sophocle, dernier auteur de la triade classique des Tragiques athéniens<sup>422</sup>. Probablement représentée autour de 442 avant J.-C., la pièce prend pour argument la fin de la vie d'Antigone, lorsque celle-ci brave le décret de son oncle pour enterrer son frère. Et là se trouve, à notre avis, le travestissement d'Antigone — un travestissement qui reste moral.

Car Créon, à l'image de Penthée, est la figure du roi, incarnation du droit et garant de l'ordre. De fait, il est l'homme par excellence, possédant les pouvoirs de commandement et dont le cœur est d'une fermeté proprement virile<sup>423</sup>. Pourtant, face à lui s'oppose cette frêle figure de femme<sup>424</sup>, Antigone qui, dans son audace et sa fermeté, se montre proprement virile elle aussi. En effet, bravant les lois de Créon et assumant pleinement ses actes, Antigone entre ici dans le champ du masculin, celui du courage, de l'audace, de la fermeté. Une entrée qui renverse les rapports de pouvoir entre Antigone et Créon :

[CRÉON. —] Cette fille a déjà montré son insolence (*hubrizein*) en passant outre à des lois établies ; et le crime une fois commis, c'est une insolence (*hubris*) nouvelle que de s'en vanter et de ricaner. Désormais, ce n'est plus moi (*egô ouk anér*), mais c'est elle qui est l'homme (*autê anér*), si (*ei*) elle doit s'assurer impunément un tel triomphe (*kratê*).<sup>425</sup>

Dans cette tirade de Créon se révèle toute l'ambiguïté d'Antigone. Le lexique de l'*hubris*, de l'orgueil et de la démesure, qualifie la fille d'Œdipe, une qualification qui apparaît due à la désobéissance d'Antigone face au décret royal, mais qui peut également s'entendre comme l'orgueil de la jeune fille de s'approprier les valeurs de l'homme. Sortant des chemins traditionnels de la jeune femme, Antigone se révèle dangereuse pour le pouvoir de Créon — elle-même semblant chercher ce *kratos*. Alors s'opère un renversement,

<sup>422</sup> Avec Eschyle et Euripide, auteurs dont nous avons déjà croisé les œuvres au cours de cette étude. Sophocle est probablement né au début du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., et est mort probablement peu de temps après Euripide, autour de 406 av. J.-C. Notons que, s'il est probablement aujourd'hui l'un des auteurs grecs classiques les plus connus et les plus réputés, il semble qu'au V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., Sophocle doive céder cette place à Eschyle : dans la pièce comique d'Aristophane, *Les Grenouilles*, représentée en 406 av. J.-C., se déroule un *agôn* aux Enfers où Eschyle et Euripide se disputent la première place du classement des meilleurs auteurs tragiques, Sophocle n'arrivant alors que second après Eschyle.

<sup>423</sup> D'ailleurs, il se construit cet *ethos* de bon dirigeant, droit et ferme, imperméable aux sentiments humains et travaillant au profit de la cité : « Celui qui, appelé à conduire un État, ne s'en tient pas toujours au bon parti et qui demeure bouche close par crainte de qui que ce soit, celui-là, aujourd'hui et toujours, est pour moi le dernier des hommes. Et de même, qui s'imagine qu'on peut aimer quelqu'un plus que son pays, à mes yeux, ne compte pas. » (SOPHOCLE, *Antigone*, v.178-183).

<sup>424</sup> Sa sœur Ismène tente d'ailleurs de lui rappeler : « Rends-toi compte d'abord que nous ne sommes que des femmes : la nature ne nous a pas faites pour lutter contre des hommes. » (SOPHOCLE, *Antigone*, v.61-62) Un statut qu'Antigone refuse et auquel elle s'oppose.

<sup>425</sup> SOPHOCLE, *Antigone*, v.480-485.

Antigone prenant en charge la virilité, devenant elle-même l'*anér*, l'homme<sup>426</sup>. Néanmoins, dans les paroles de Crémon, ce renversement reste du domaine de l'hypothétique, du « si », et, ne pouvant flétrir la fille d'Œdipe à se soumettre à sa loi, il ne trouve qu'un moyen unique : sa mise à mort. Malgré les supplications de son fils Hémon et de la cité, Crémon pousse sa folie jusqu'au bout<sup>427</sup> et emmure vivante Antigone.

Par là nous renouons avec le destin fatal de la femme virile : Antigone n'adopte pas les armes de l'homme, néanmoins elle présente des affinités avec une *andreia* féminine, adoptant les valeurs morales masculines<sup>428</sup>. En cela elle remet en cause les normes de genre, mais elle met plus largement en doute l'autorité de l'homme en bravant les lois de Crémon. Appelant dès lors à être maîtrisée, le roi ne trouve d'autre solution que la mort pour Antigone, concluant toute tentative de travestissement. Au-delà d'une pièce sur la tyrannie, où se joue l'opposition de la loi humaine — représentée par Crémon — face à la justice divine — représentée par Antigone —, l'*Antigone* de Sophocle propose une véritable réflexion sur les rapports du féminin et du masculin<sup>429</sup>, faisant monter sur scène une autre de ces femmes viriles condamnées à périr par la volonté de l'homme.

Mais la scène tragique classique connaît un exemple plus spectaculaire — et peut-être plus canonique : le meurtre de Clytemnestre. Déjà rencontrée précédemment<sup>430</sup>, elle s'illustre particulièrement dans la trilogie d'Eschyle : l'*Orestie*. Et si l'*Agamemnon* révèle toute l'ambivalence du personnage de Clytemnestre, les *Choéphores*, seconde pièce de la trilogie, met en scène la mise à mort de la travestie. Un meurtre rendu spectaculaire par le statut du criminel : Oreste, le fils de Clytemnestre. Ici se joue de nouveau le travestissement de la maternité de la femme virile<sup>431</sup>, rendu plus éclatant encore par le fait d'être tuée par la main même de son enfant. Dans les *Choéphores*, après avoir été exilé par sa mère, Oreste, adolescent, revient afin de venger son père et reprendre le trône qui lui appartient, usurpé par « ce couple de femmes »<sup>432</sup>. Et si, dans ces paroles, Clytemnestre est pleinement assimilée à une femme — puisqu'il s'agit surtout d'injurier Égisthe —, elle n'en perd pas pour autant son ambivalence première, restant « une femme au cœur d'homme »<sup>433</sup>. Les *Choéphores* caractérisent de nouveau la reine dans une position d'orgueil, de démesure<sup>434</sup>

<sup>426</sup> Inversement, Crémon devient femme s'il laisse cette jeune fille lui imposer sa volonté, et il est amusant de voir que le roi est assimilé à une femme une seconde fois dans la pièce, par son propre fils : « CRÉON. — Il me semble que ce garçon se fait le champion de la femme. / HÉMON. — Si tu es femme, oui, car c'est toi ici qui m'intéresses. » (SOPHOCLE, *Antigone*, v.740-741).

<sup>427</sup> Car c'est bien une folie dont se repent Crémon, puisque la mort d'Antigone entraîne le suicide d'Hémon qui conduit à celui de sa mère, Eurydice, laissant dès lors seul Crémon et le poids de son pouvoir, cf. SOPHOCLE, *Antigone*, v.1339-1346.

<sup>428</sup> Son parcours présente des affinités avec les comportements virils, du moins anti-féminins, une notion peut-être déjà concentrée dans son patronyme : « Antigone » se construit sur le préfixe *anti-* et le terme *hē gonē*, « l'acte d'engendrer », elle est donc celle qui est « hostile à l'engendrement », celle qui n'enfante pas — alors qu'il s'agit là de l'accomplissement féminin.

<sup>429</sup> Le personnage d'Antigone est, à ce titre, emblématique, condensant les oppositions entre masculin et féminin : jeune femme, elle accomplit les rites funéraires tels qu'ils sont dévolus à la femme, mais en faisant cela, elle s'oppose à l'homme, adoptant un comportement viril ; *parthenos*, elle ne connaît jamais le mariage et l'accomplissement en tant que *gunē* ; et, pourtant virile, elle meurt à la manière dite féminine, en se suicidant par la pendaison.

<sup>430</sup> cf. *Supra* p.51-54.

<sup>431</sup> cf. *Supra* p.53-54.

<sup>432</sup> ESCHYLE, *Les Choéphores*, v.304.

<sup>433</sup> ESCHYLE, *Agamemnon*, v.11.

<sup>434</sup> Notamment lorsqu'il est question du meurtre d'Agamemnon, le chœur précisant les outrages portés au cadavre par Clytemnestre : « Elle a coupé ses mains, ses pieds. Sache qu'elle voulait enterrer un corps mutilé pour accable ta vie d'un poids insupportable. Tel fut l'outrage indigne infligé à ton père. » (ESCHYLE, *Les Choéphores*, v.439-443) Il s'agit d'une description du *maskhalismos*, un outrage qui, soit privait le mort de sa capacité à se venger, soit servait à se purifier de la souillure du meurtre en consacrant aux dieux infernaux les membres coupés.

qui la pousse vers une forme de masculinité (trop) extrême. En plus de cela, sa virilité se voit exacerbée par le travestissement de sa maternité, notamment lors du retour d'Oreste. Car celui-ci use d'une ruse pour tromper Clytemnestre : se faisant passer pour un messager de Strophios de Phocide, il fait croire à sa propre mort. Révélation qui laisse place à une plainte pathétique de la part de Clytemnestre :

Malheur à moi — tu mets le comble à notre ruine. Malédiction de ce palais, rude adversaire, rien n'échappe à ton regard — ce que je croyais à l'abri, tu le frappes de tes flèches infaillibles, tu m'arraches les miens pour achever mon infortune ; et aujourd'hui Oreste — lui qui si prudemment tenait son pied loin du bourbier sanglant — oui, aujourd'hui mon seul espoir de remédier dans ma demeure à ta sinistre bacchanale, voici que tu l'effaces.<sup>435</sup>

Remplies de *pathos*, ces paroles laissent planer un sentiment d'hypocrisie de la part de Clytemnestre, renforcé par les mots de la nourrice : « Devant les serviteurs, elle a pris un air affligé, mais elle cachait un sourire dans ses yeux — l'affaire a bien tourné pour elle. »<sup>436</sup> Confirmant la maîtrise de Clytemnestre de la parole mensongère<sup>437</sup>, cette exclamtion marque aussi son travestissement de la maternité, la mère se réjouissant de la mort de son fils — qui fonde pourtant son statut de *gunê*. Trop virile, étant allée trop loin dans la violence, Clytemnestre est donc mise à mort par son fils. Un meurtre qui signe la perte du statut de mère, extrêmement bien marquée par l'*agôn* final entre les deux personnages :

CLYTEMNESTRE. — Arrête, mon enfant, mon fils — respecte ce sein sur lequel tu t'es si souvent endormi quand tes lèvres suçaient mon lait nourricier.

ORESTE. — Que faire, Pylade ? Comment puis-je tuer ma mère ?

[...]

CLYTEMNESTRE. — Tu veux vraiment tuer ta mère, mon fils ?

ORESTE. — Ce n'est pas moi, tu te seras tuée toi-même.<sup>438</sup>

Au dernier instant, Clytemnestre tente de faire appel aux sentiments maternels enfouis en elle et en son fils de manière à se sauver. Néanmoins, sa tentative est un échec : Oreste se détourne de sa mère au profit de son père et de la vengeance de son sang. En cela, il nie à Clytemnestre son statut de mère<sup>439</sup>, trop virile pour se voir accorder celui-ci. Elle est ainsi mise à mort au titre du meurtre accompli. Et, si sa nature féminine et ses sentiments maternels n'ont pas réussi à la sauver, la nature masculine de Clytemnestre n'est pas plus efficace : demandant une « hache tueuse d'hommes »<sup>440</sup>, reprenant l'arme virile une dernière fois, celle-ci n'a pourtant aucun effet. Face à son fils, la femme ne représente aucun danger et, sans difficulté, Oreste vainc Clytemnestre. En cela, elle se trouve maîtrisée, permettant à la cité d'être libérée du joug de cette femme virile<sup>441</sup>, son assassinat rétablissant l'ordre.

<sup>435</sup> ESCHYLE, *Les Choéphores*, v.691-699.

<sup>436</sup> *Ibid.*, v.737-740.

<sup>437</sup> Néanmoins, peut-être pouvons-nous voir dans cette exclamtion une expression unique de sincérité de la part de Clytemnestre, rendant également compte de la complexité de son personnage, continuellement travaillé dans l'*Orestie* d'Eschyle entre Clytemnestre l'épouse criminelle et Clytemnestre la mère.

<sup>438</sup> ESCHYLE, *Les Choéphores*, v.896-923.

<sup>439</sup> D'ailleurs Oreste ne sait pas comment la nommer : « Mais celle qui médita cette horreur contre un homme dont elle avait porté les enfants sous sa ceinture, cette charge d'amour qui aujourd'hui montre sa haine, quel nom lui donnes-tu ? Murène ? Vipère ? » (ESCHYLE, *Les Choéphores*, v.991-994)

<sup>440</sup> ESCHYLE, *Les Choéphores*, v.889.

<sup>441</sup> cf. *Ibid.*, v.942-945 : « Hurlez de joie : la maison de nos maîtres échappe à son malheur, ses biens ne sont plus consumés par un couple souillé, sur la voie de sa perte. »

Derrière cette mise à mort rendue spectaculaire par les liens du sang unissant les deux protagonistes se cache également tout un arrière-plan à vocation initiatique. En effet, tandis que Clytemnestre mène jusqu'au bout son destin de femme virile, Oreste s'accomplit en tant qu'homme : il arrive en tant qu'éphèbe dans la cité de son père, sous la protection du dieu Apollon (divinité *kourotrophe*), débutant son parcours par l'offrande d'une boucle de cheveux et le concluant par la mise à mort d'une femme virile, exploit héroïque qui le consacre comme homme — d'autant qu'il se sépare pleinement du lien maternel, de son lien avec le monde des femmes. En cela se montre que, non seulement le meurtre de la femme virile est une manière pour l'homme de contrôler celle-ci, mais aussi une façon d'attester de sa propre *andreia*, devant lui-même faire preuve d'audace, de courage et de force face à cette femme travestie.

Ainsi s'oppose l'homme face à la femme virile, cherchant autant l'exploit héroïque et que la maîtrise de celle-ci, deux dimensions récurrentes dans les mythes de travesties, et notamment dans un motif à succès : les Amazonomachies.

## 2.2. Un motif à succès : les Amazonomachies

Pour mémoire, le terme « Amazonomachie » sert à désigner les scènes de combat dans lesquelles s'opposent héros et Amazones. Engageant des guerriers masculins face à ce peuple de guerrières viriles, ces textes et images d'Amazonomachies attestent d'un goût (pour le coup ancien) de ces guerres de genres. Ce motif est, à ce stade de l'étude, devenu récurrent<sup>442</sup>, mais sans doute n'apparaît-il aussi spectaculairement que dans les scènes de bataille face aux Amazones qui se multiplient dans les arts grecs<sup>443</sup>. Et, si l'on se penche vers l'iconographie archaïque, la plus ancienne attestation d'une telle scène, où un homme armé s'oppose à une Amazone (aussi armée), est un bouclier votif en terre cuite daté des années 700 avant J.-C.<sup>444</sup> Il est alors notable de relever que rien ne permet d'identifier ni d'individualiser les deux personnages, si ce n'est par leur genre. Cette absence d'individuation rend état d'un motif où, avant le héros, il s'agit bien d'une guerre de genre, opposant l'homme (dit le vrai) à la femme (dite la travestie).

Néanmoins, au-delà de ce motif, s'est développé celui du combat engageant les Amazones face à un héros masculin individualisé. Ce dernier s'est probablement développé en parallèle, puisque nous pouvons sans doute l'attester à partir de l'*Iliade* d'Homère, texte daté du VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C.<sup>445</sup> Le poème épique contient en effet deux mentions des « Amazones viriles », dont l'une prend place au cœur du récit de la geste de Bellérophon — l'ancêtre de Diomède — qui, après avoir tué la Chimère et les Solymes, « massacra les viriles Amazones. »<sup>446</sup> Ici nous trouvons l'une des premières attestations écrites dans la littérature d'une Amazonomachie. Le massacre du peuple de guerrières entre dans le parcours héroïque de Bellérophon qui enchaîne différents exploits, débarrassant le monde des monstres et des monstresses parmi lesquelles s'inscrivent ces femmes travesties. Cette mention succincte au sein de l'*Iliade* laisse entendre le rôle qu'a cette mise à mort des Amazones, devenant une preuve d'*andreia* du héros, mais elle rend aussi compte du

<sup>442</sup> cf. *Supra* p.46-48 : Rappelons-nous notamment des femmes de Lemnos qui, dans un accès de jalouse, ont tué « tout le sexe mâle ».

<sup>443</sup> cf. Annexe 2, n°8 et n°9.

<sup>444</sup> Thomas H. Carpenter, *Les mythes dans l'art grec*, *op. cit.*, p.125.

<sup>445</sup> Et il ne s'agit que d'une datation pour la mise à l'écrit, mais nous savons que ces récits ont d'abord été transmis à l'oral, nous permettant de soumettre l'idée que ces motifs d'Amazonomachie — que ce soit face à l'homme en général ou face à un héros — sont bien plus anciens.

<sup>446</sup> HOMÈRE, *Iliade*, Chant VI, v.186.

développement nouveau que connaissent ces Amazones. Car, suivant l'analyse de Josine Blok, l'intégration du motif du massacre des Amazones dans la geste de Bellérophon semble un ajout de l'aède de l'*Iliade* qui, voyant le thème des guerrières viriles se développer, à chercher à l'intégrer dans le parcours héroïque de Bellérophon<sup>447</sup>. En ce sens nous pourrions ajouter qu'il n'existe aucune représentation — du moins arrivée jusqu'à nous — de l'Amazonomachie de Bellérophon dans les arts grecs (des périodes archaïque et classique)<sup>448</sup>, un silence iconographique se laissant peut-être entendre comme un désintérêt pour un motif récent, n'ayant pas eu le temps d'intégrer la mémoire collective.

Car au-delà de Bellérophon, d'autres Amazonomachies se sont développées avec plus de succès autant dans les arts iconographiques que les arts littéraires. Ainsi est apparu dès l'époque archaïque le combat d'Achille face à Penthésilée dont l'art vasculaire nous donne une image frappante du récit raconté dans une épopée du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. (malheureusement perdue pour nous)<sup>449</sup>. De même, nous pouvons rappeler le succès qu'a connu l'Amazonomachie de Thésée, le motif de la bataille d'Athènes prenant de l'ampleur aux VI<sup>e</sup> et Ve siècles avant J.-C.<sup>450</sup> Et si ce dernier apparaît plus tardivement, « comme un mythe fabriqué au moins en partie de manière délibérée par les Athéniens »<sup>451</sup>, il se montre également comme une émulation des Amazonomachies qui le précèdent, dont la plus célèbre est, non celle d'Achille, mais d'Héraclès. Son combat face aux Amazones est, en effet, ancien : la plus ancienne attestation date du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., l'Amazonomachie est représentée sur un alabastre<sup>452</sup> corinthien, figurant trois Amazones face à Héraclès, lui-même accompagné de deux compagnons<sup>453</sup>. S'il s'agit de la première figuration du motif, ce n'est sûrement pas la dernière : l'Amazonomachie d'Héraclès est le second thème le plus populaire de l'art vasculaire autour du héros — après son combat contre le Lion de Némée<sup>454</sup>. Ce motif parcourt l'ensemble du VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., son apogée tournant autour de 525 avant de décliner après 500 avant J.-C., nous laissant néanmoins plus de quatre cent vases représentant l'Amazonomachie héracléenne<sup>455</sup>. Vaste production qui révèle le succès qu'a connu ce motif, les Grec·que·s s'étant plu à observer le massacre de ces femmes viriles par leurs héros favoris.

Néanmoins, le développement du motif de l'Amazonomachie d'Héraclès a dû se faire en concomitance avec l'épanouissement du personnage héroïque lui-même<sup>456</sup> : prenant progressivement les allures du héros panhellénique, se construit en même temps la geste mythique qui fait de lui, à l'époque hellénistique, ce « bienfaiteur de l'ensemble du genre humain »<sup>457</sup>. Ainsi prennent forme les Travaux du héros ainsi que ses différents exploits, parmi lesquels le massacre des Amazones — qui joue, de nouveau, un rôle dans le parcours héroïque de l'homme. Et si l'on suit l'analyse de Josine Blok, il est probable que cette

<sup>447</sup> Josine Henriëtte BLOK, *The Early Amazons : Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, op. cit., p.347, et plus largement se référer au « Chapter four : Priamos and Bellerophontes », p.303-347.

<sup>448</sup> Thomas H. CARPENTER, *Les mythes dans l'art grec*, op. cit., p.108.

<sup>449</sup> cf. *Supra* p.33-34 ; cf. Annexe 1, n°3 et Annexe 2, n°6.

<sup>450</sup> cf. *Supra* p.34-36.

<sup>451</sup> Adrienne MAYOR, *Les Amazones. Quand les femmes étaient les égales des hommes (VIIIe siècle av. J.-C. - Ier siècle apr. J.-C.)*, op. cit., p.324-325.

<sup>452</sup> Un alabastre est un vase à parfums caractérisée par une forme allongée et un col étroit.

<sup>453</sup> Thomas H. CARPENTER, *Les mythes dans l'art grec*, op. cit., p.125.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p.126.

<sup>455</sup> *Ibid.*

<sup>456</sup> Josine Henriëtte BLOK, *The Early Amazons : Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, op. cit., p.386.

<sup>457</sup> DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, III, 55, 3.

Amazonomachie héracléenne dérive d'une forme plus ancienne d'Amazonomachie dans laquelle est engagée une armée d'hommes face à une armée de femmes<sup>458</sup> — renouant avec la guerre des genres des débuts. Et ce ne serait que progressivement que l'Amazonomachie d'Héraclès se serait distinguée de cette bataille générale contre les Amazones — ajoutant du lustre héroïque au personnage, lui qui vainc ces femmes viriles. Malgré tout, comme nous l'avons déjà avancé<sup>459</sup>, le parcours de ce mythe ne s'arrête pas là puisque, autour de ce noyau archaïque, s'est ensuite agrégé le mythe de la ceinture d'Hippolytè.

Ce dernier est peut-être tardif, néanmoins il n'en est pas moins riche. Bien au contraire, puisque le destin de l'Amazone Hippolytè fait l'objet de différentes versions riches de sens. En effet, la première mention attestée d'Hippolytè en opposante directe d'Héraclès se trouve chez Apollonios de Rhodes, dans ses *Argonautiques* datés du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Et, au contraire de la version (devenue) canonique que nous transmet le Pseudo-Apollodore au I<sup>er</sup> siècle après J.-C., Apollonios fait état d'une variante qui a de quoi nous surprendre :

Ce même jour, [les Argonautes] doublèrent de loin le cap des Amazones qui avoisine un bon port. C'est là que s'était avancée jadis la fille d'Arès, Mélanippé, quand le héros Héraclès la prit dans une embuscade ; pour rançon de sa sœur, Hippolytè lui remet son ceinturon ciselé (*zōstēra panaiolon*) et il la renvoya sans lui faire de mal.<sup>460</sup>

Se révèle ici une version que l'on peut dire pacifique, puisque si Hippolytè sort vaincue de sa rencontre avec Héraclès, elle n'en meurt pas pour autant — perdant simplement sa ceinture. En effet, aucun combat n'est engagé, si ce n'est une ruse utilisée par Héraclès pour capturer la sœur de la reine des Amazones pour s'en servir en tant que monnaie d'échange. Pratique portant en elle-même une certaine violence, reconnaissons tout de même qu'il n'y a (pour une fois) aucune effusion de sang. Certes, ce ceinturon (*zōstēr*) renvoie à la ceinture masculine, celle qui porte les armes et, par extension, symbolise l'armure guerrière. Soit, en lui retirant ce *zōstēr*, Héraclès retire à l'Amazone son armure — le *zōstēr* devenant métonymie de celle-ci —, et par extension, lui enlevant toute force de combat, il maîtrise la part guerrière (et masculine) d'Hippolytè<sup>461</sup>. Néanmoins, ce contrôle sans aucun combat semble moins spectaculaire, et cela a sans doute joué dans la préférence des écrits pour une version intégrant une véritable Amazonomachie sanglante.

Car la version la plus populaire du mythe est celle où est mise à mort Hippolytè, du moins les Amazones. En ce sens, nous pouvons nous tourner vers un auteur plus tardif où le Neuvième Travail d'Héraclès est raconté à deux reprises : Diodore de Sicile reprend, à la fois dans les livres II et IV de sa *Bibliothèque historique*, le mythe des Amazones et leur rencontre avec Héraclès lors de sa conquête de la ceinture d'Hippolytè. Ainsi, lorsqu'il s'intéresse au peuple barbare des Amazones au cours du Livre II, racontant comment elles ont gagné gloire et puissance, il rapporte également comment Héraclès « tailla en pièces l'armée des Amazones et capture Hippolytè avec sa ceinture, brisant complètement cette nation. »<sup>462</sup> Ici nous retrouvons le thème de la capture, cette fois mêlé à une véritable Amazonomachie, Héraclès se laissant aller

<sup>458</sup> Josine Henriëtte BLOK, *The Early Amazons : Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, op. cit., p.394.

<sup>459</sup> cf. *Supra* p.32-33.

<sup>460</sup> APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Chant II, v.964-969.

<sup>461</sup> Josine Henriëtte BLOK, *The Early Amazons : Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, op. cit., p.425-426.

<sup>462</sup> DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, II, 46, 4.

à un véritable massacre des Amazones<sup>463</sup>. Un exploit développé au cours du Livre IV qui s'attarde plus spécifiquement sur la vie du héros et ses Travaux — et notamment la prise de la ceinture d'Hippolytè :

Il leur demanda d'abord la ceinture qu'on lui avait ordonné de rapporter ; mais comme elles n'y consentaient pas, il engagea un combat contre elles (*sunépse makhēn autais*). Le gros de leur nombre s'opposa aux nombreux hommes d'Héraclès, mais les Amazones les plus valeureuses (*hai timiōtatai*) se placèrent en face d'Héraclès et entreprirent un combat acharné (*makhēn karteran*).<sup>464</sup>

Cet extrait rend compte, d'une part, de la virilité des Amazones — engagées dans des combats virils (les *makhai* dans lesquelles elles font preuve de force et de fermeté, de *karteros*) —, et d'autre part, de l'Amazonomachie héracléenne. Tandis que le gros de ses troupes se battent avec les Amazones anonymes, le héros fait face aux plus valeureuses, Diodore de Sicile leur faisant accéder au statut d'héroïnes individualisées par leurs noms. S'enchaînent Aella, Philippis, Prothoë, Eribœa, Célainô, Eurybia, Phoibé, Déjanire, Astéria, Marpè, Tecmessia et Alcippé. Ces combats successifs, qui dans le texte donnent lieu à une description assez conséquente, rendent probablement compte du plaisir que l'on trouvait à lire le massacre des Amazones par Héraclès. Héros civilisateur, il maîtrise ces femmes viriles par les armes tout en assurant lui-même sa propre supériorité, sa propre *aristeia*. Notons toutefois que, de nouveau, la fin du récit se conclut par un accord d'échange entre les Amazones et Héraclès : capturant Mélanippé, il ne la délivre qu'après avoir obtenu la ceinture en rançon<sup>465</sup>. Reste que, dans l'économie du récit de la conquête de la *zōstēr* d'Hippolytè, cet accord d'échange (amené par la ruse et la capture d'une Amazone) n'arrive qu'à la suite du combat contre le peuple de guerrières. Ainsi sont d'abord mises en avant l'Amazonomachie et la mise à mort de la travestie.

De ces variations ressort finalement que la mort de l'Amazone est bien ce qui plaît, un meurtre par lequel l'homme rétablit l'ordre (dit) naturel des choses, tout en montrant sa valeur héroïque et sa supériorité sur la femme (virile ou non). En cela s'explique la multiplication de ce motif au sein du mythe des Amazones au cœur duquel se place toujours leur mort. Que Diodore de Sicile traite des Amazones du Thermodon ou qu'il s'intéresse à un peuple nommé « Amazones de Libye », ce nom condamne ces femmes à mourir par la main du héros (masculin). Il suffit de se tourner vers le Livre III de la *Bibliothèque historique* où Diodore raconte l'histoire de ce second peuple d'Amazones, plus ancien que celui du Thermodon. Leur description ne diffère pas des Amazones d'Asie Mineure, étant elles aussi viriles et capables d'actes d'*andreia*. Néanmoins, leur virilité est dédoublée par l'émergence d'un second peuple de femmes qui, voisin des Amazones de Libye, fait

<sup>463</sup> D'ailleurs, il est doublé par la suite par une guerre entre les Amazones survivantes et les peuples barbares limitrophes, amenant à effacer jusqu'au nom des Amazones, cf. DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, II, 46, 4.

<sup>464</sup> DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, IV, 16, 2.

<sup>465</sup> Au contraire du Livre II de la *Bibliothèque historique* où Héraclès capture Hippolytè, ici, il capture une Amazone nommée Mélanippé (qui rappelle la sœur d'Hippolytè des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes). Sans entrer dans une analyse approfondie, nous pouvons peut-être avancer l'idée que cette divergence entre les deux livres découle de la posture de Diodore : historien, il est également un compilateur, et peut-être s'est-il servi d'une source différente entre les livres II et IV pour traiter du mythe de la ceinture d'Hippolytè.

également acte de virilité : le peuple dit des Gorgones<sup>466</sup>. Néanmoins, qu'importe le nombre de cités qu'elles assiègent, de peuples qu'elles soumettent<sup>467</sup>, ces femmes viriles sont toujours vaincues par l'homme :

Et les Gorgones, qui par la suite, avaient rétabli leur puissance, furent à nouveau vaincues, cette fois par Persée, le fils de Zeus, sous le règne de Méduse ; pour finir, elles furent exterminées (*anairetheis*) par Héraclès, ainsi que le peuple des Amazones, lorsque ce héros, dans son expédition vers les régions du Couchant, érigea les stèles de Libye, estimant qu'il serait scandaleux (*deinon*), pour lui qui avait résolu d'être le bienfaiteur de l'ensemble du genre humain, de tolérer que certains, parmi les peuples, fussent gouvernés par des femmes (*gunaikokratoumena*).<sup>468</sup>

Gorgones comme Amazones sont ainsi mises à mort par Persée et Héraclès. Si, dans le récit des Gorgones, nous voyons l'influence evhémériste de Diodore — tentant une rationalisation du mythe —, nous pouvons également percevoir comment Persée, héros grec, se voit ajouter une Amazonomachie à sa geste : certes, il ne se bat pas face aux Amazones, néanmoins il fait ici face à un peuple de femmes viriles qui sont fortement similaires au peuple des filles d'Arès. En cela, cette « Gorgonomachie » ajoute au parcours héroïque de Persée un nouvel éclat, lui aussi relevant de ces héros masculins civilisateurs, redressant l'ordre du monde en le débarrassant de ces monstresses que représentent les femmes travesties. Car cette idée est bien en arrière-plan de chaque mise à mort de femmes viriles, et elle est parfaitement exprimée dans cet extrait où Héraclès, en tant que fameux « bienfaiteur de l'ensemble du genre humain », décide de faire périr l'ensemble de ces peuples de femmes viriles. Cette décision repose sur le fait qu'elles détiennent le pouvoir, instituant une gynécocratie, là où l'ordre veut que les peuples soient gouvernés par des hommes, instituant une androcratie. Ce travestissement du pouvoir mené par les Amazones (et les Gorgones) appellent donc une condamnation qui passe par leur mise à mort. Dès lors, le pouvoir retourne aux mains de l'homme qui a maîtrisé la travestie.

Car là se résume sans doute ce motif de l'Amazonomachie et ses avatars à travers les arts grecs, il ne s'agit que d'une maîtrise de la femme virile, elle qui se travestit pour prendre les armes masculines. Si elle est mise à mort, c'est qu'elle empiète sur le terrain de l'homme et, en tant que telle, elle meurt comme un homme, par le bronze.

\*

Au fil de ces pages se dessine ainsi un terrible destin pour les femmes viriles. Si elles parcourent les arts grecs, rares sont leur fin heureuse. Au contraire, elles ne trouvent au bout du chemin que leur mort, tuées par les hommes ayant pris les armes contre elles. Si la protection de la divinité joue un rôle dans l'aboutissement ou non de la violence portées contre elles, il semble qu'aucune travestie n'échappe à celle-ci. Les Bacchantes sont donc pourchassées par les hommes qui tentent de les forcer à rejoindre les chemins des *oikoi* ; une tentative de faire renouer les Bacchantes avec leur féminité traditionnelle qui échoue et qui pousse Penthée à prendre les armes contre elles. Si Dionysos empêche finalement le roi de tuer ses servantes, aucune

<sup>466</sup> cf. DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, III, 52, 4 : « Il y a donc eu en Libye plus d'une race de femmes qui étaient belliqueuses (*makhima*) et dont la bravoure virile (*andreia*) a suscité une grande admiration. Ainsi la tradition nous enseigne que le peuple des Gorgones, contre lequel Persée, dit-on, fit campagne, était d'une vigueur (*alké*) remarquable : puisque ce fils de Zeus, qui était le plus vaillant des Grecs de son temps, a accompli le plus grand de ses exploits en faisant campagne contre elles, ce serait une preuve de la supériorité et de la puissance des femmes dont je viens de parler. »

<sup>467</sup> cf. *Ibid.*, III, 53-55 où sont racontés les exploits guerriers des Amazones de Libye, notamment face aux Atlantes et aux Gorgones.

<sup>468</sup> *Ibid.*, III, 55, 3.

protection divine n'empêche Créon de condamner Antigone, mourant pour s'être révoltée face à la loi de l'homme — révolte pourtant induite par son respect de la loi divine. De même, aucune divinité ne s'oppose à Oreste lorsque celui-ci met à mort sa propre mère — au contraire, il est guidé par Apollon. Se joue derrière ces mises à mort de femmes viriles une tentative de rétablir l'ordre, de reprendre le contrôle de ces femmes qui travestissent leur nature. Une tentative qui s'incarne pleinement dans le motif des Amazonomachies, aucun mythe d'Amazones n'échappant à la violence et leur mise à mort par les hommes. Thème apparu dès l'époque archaïque où il semble connaître un franc succès, il parcourt l'ensemble de la littérature grecque et, plus spécifiquement, l'ensemble des parcours héroïques. Cela révèle sans doute tout un arrière-plan initiatique derrière cette mise à mort de la femme virile, l'homme prouvant sa supériorité et attestant de sa propre *andreia* en vainquant celle de la travestie. Néanmoins, pour nous, ces meurtres sont d'abord synonymes d'une tentative de contrôle : de même que le rite maîtrise le travestissement dans la réalité cultuelle, le massacre de la travestie maîtrise celle-ci dans le cadre du mythe<sup>469</sup>. Un contrôle de la femme aux ardeurs masculines qui passe avant tout par sa mort, frappée par ce bronze viril qu'elle tente de s'approprier, l'homme surmontant par là sa nature masculine<sup>470</sup>. Néanmoins, les mythes n'ont pas oublié qu'elle est une femme avant tout, avec une nature féminine qui appelle alors à une autre forme de domination.

### 3. Le mariage de la travestie

Au nœud d'une double nature, oscillant entre masculin et féminin, se trouve la travestie. Si elle est une femme, elle est aussi caractérisée par son *andreia* — du moins, par une virilité latente. Mais à celle-ci s'oppose celle de l'homme qui, face à la femme virile, se bat sur ce domaine masculin auquel elle tente de s'intégrer. Prenant les armes contre elle, il la dompte grâce à sa propre puissance virile, soumettant dès lors la travestie sous le joug du bronze. Mais la femme appelle (les Grecs diront par nature) à être soumise à un autre joug : celui du mariage. Second joug qui forme le pendant du bronze<sup>471</sup>, ce parallélisme révèle la double maîtrise de la travestie. Au contraire de la violence meurtrière, il s'agit ici d'une violence sexuelle qui s'adresse à la nature féminine de la femme virile. Supposée renouer avec sa vie rangée d'épouse et de mère, la travestie fait face à une seconde tentative de l'homme pour la replacer sous sa domination, cette fois par le mariage qu'il soit de gré ou de force.

<sup>469</sup> Encore est-il que nous n'avons pas pris le temps d'aborder le cas « historique » d'Artémise : souvenons-nous que, lorsque Hérodote met en récit la bataille de Salamine où la reine d'Halicarnasse s'illustre par sa virilité audacieuse, il rappelle également qu'à Athènes, un prix était mis sur sa tête, et s'il est demandé à ce qu'elle soit capturée vivante, on peut se demander si, derrière cette capture, ne se trouve pas une volonté de contrôle de la travestie Artémise, une maîtrise qui pourrait passer par sa mise à mort, cf. HÉRODOTE, *Enquête*, VIII, 93.

<sup>470</sup> Vern L. BULLOUGH et Bonnie BULLOUGH, *Cross Dressing, Sex, and Gender*, *op. cit.*, p.31.

<sup>471</sup> Une tentative de parallélisme peut-être rendue maladroite par la traduction, néanmoins elle cherche à rendre compte d'une réalité du langage grec : le verbe *damazō* signifie autant « soumettre par la force des armes » que « soumettre (une jeune fille) au joug du mariage » ; derrière ce double sens se trouve tout un imaginaire de la domestication de la jeune fille, il s'agit donc de la « dresser » par les armes, mais également par le mariage par lequel elle se trouve maîtrisée, domptée à l'image d'une jeune pouliche (le cheval étant par excellence l'image de l'animal domestiqué par l'homme), cf. Paulette GHIRON-BISTAGNE, « Le cheval et la jeune fille ou de la virginité chez les anciens Grecs » dans *Pallas*, n°32, « La femme dans l'Antiquité grecque », Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1985, p.105-121, [en ligne], consulté le 12 décembre 2020, URL : <https://www.jstor.org/stable/43660625>.

### 3.1. Les Amazones-épouses, un autre motif à succès

Au miroir de la lutte armée entre le guerrier et la travestie se reflète la lutte érotique, les deux s'affrontant dans un duel amoureux qui se conclut, si la rencontre aboutit, par leur union. Une ambivalence de la lutte où semblent se révéler les liens entre *eros* et *thanatos*, une relation ancienne qui est attestée dès l'époque archaïque.

Au cœur du chant guerrier par excellence se retrouve cette ambivalence de la lutte, sans être propre à l'opposition du guerrier et de la travestie. En effet, dans l'*Iliade* apparaît nettement une forme d'érotisation du combat et de la mort : les hommes ont la peau belle (*kalē*), délicate (*hapalē*), douce (*tereina*), blanche (*leirioessa*), qualificatifs qui féminisent les héros, semblables à une *parthenos*, rendant compte de leur propre fragilité tout en révélant également le potentiel érotique de ces guerriers, devenant eux-mêmes ces objets d'admiration à conquérir<sup>472</sup>. Premier parallélisme entre la guerre et la rencontre amoureuse qui est renforcé par l'usage du terme *hē oaristus* : si le terme est construit sur le verbe *oarizō*, « causer, jaser », le substantif renvoie à la rencontre, autant amoureuse que guerrière. Le verbe est en effet employé au chant VI, à la suite des adieux du couple d'Andromaque et Hector sur les remparts de Troie, le héros s'éloignant « de l'endroit où il avait causé avec sa femme (*oarize gunaiki*) »<sup>473</sup>, appelant ainsi à son sens intime, renvoyant à la rencontre des amant·e·s<sup>474</sup>. Pour autant, le substantif est également employé au chant XIII, au cours d'une conversation entre Idoménée et Mérion, durant laquelle sont vantés les mérites de Mérion qui se bat, loin d'être lâche, parmi les « camarades des guerriers des premiers rangs (*meta promakhōn oaristun*) »<sup>475</sup>, renvoyant dès lors aux guerriers qui vont sans détour à la rencontre, cette fois, guerrière. Ainsi l'*Iliade* mêle, au cœur du combat, le langage érotique, créant une ambivalence entre deux luttes qui se terminent par la soumission de l'autre, soit par la violence armée soit par la violence sexuelle<sup>476</sup>. Une ambivalence qui ne s'incarne aussi spectaculairement que dans un épisode déjà invoqué de multiples fois : la rencontre du héros et de l'Amazone.

Celle-ci porte en elle toute l'ambivalence de la guerre et de l'érotisme, en cela qu'elle répond à l'ambivalence inhérente à la nature de l'Amazone. Un motif qui apparaît également dès l'époque archaïque avec le mythe d'Achille et Penthésilée<sup>477</sup> : si l'œuvre de l'*Éthiopide* nous est perdue, nous connaissons le mythe grâce au Pseudo-Apollodore qui raconte comment Achille, après avoir tué l'Amazone Penthésilée, tombe amoureux d'elle. Il est intéressant de voir que, dans ce récit, se réunit à la fois la rencontre guerrière, les deux adversaires se battant en tant qu'égaux (virils) sur le champ de bataille, et la rencontre amoureuse, puisque, une fois morte, le corps (féminin) révélé, apparaît le potentiel érotique de Penthésilée. Néanmoins, autour de la question de la maîtrise de la travestie, le mythe de Penthésilée se place nettement du côté de la

<sup>472</sup> Hélène MONSACRÉ, *Les larmes d'Achille : Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris, Albin Michel, 1984, p.65.

<sup>473</sup> HOMÈRE, *Iliade*, Chant VI, v.516.

<sup>474</sup> Un usage confirmé également au chant XIV de l'*Iliade*, lorsque Héra demande la ceinture d'or d'Aphrodite qui enferme la tendresse (*philotēs*), le désir (*himeros*) et les entretiens trompeurs (*oaristus parphasis*) afin de séduire son époux Zeus, et le tromper pour pouvoir aider les Achéens ; elle-même se rend ainsi à un entretien intime, qui prend toutefois des allures de lutte, un combat sexuel où la femme s'arme de ses parures et de ses charmes pour vaincre, cf. HOMÈRE, *Iliade*, Chant XIV, v.166-221.

<sup>475</sup> HOMÈRE, *Iliade*, Chant XIII, v.291.

<sup>476</sup> Hélène MONSACRÉ, *Les larmes d'Achille : Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, op. cit., p.66.

<sup>477</sup> cf. *Supra* p.33-34.

mise à mort, vaincue par l'arme de bronze. Mais déjà s'entrevoit le pendant érotique de la mise sous contrôle : une fois la nature de femme révélée aux yeux du héros, nous passons du côté de l'*eros*, et dès lors aurait pu se dérouler une maîtrise par le mariage et l'union — il est toutefois trop tard pour Penthésilée. Cependant, d'autres Amazones passent par ce nouveau joug (sexuel), et notamment Antiope.

Nous avons déjà précisé qu'Antiope incarne, à nos yeux, ce nouveau paradigme de l'Amazone<sup>478</sup> : elle est d'abord inscrite dans sa féminité, étant moins perçue comme une guerrière « égale aux hommes » qu'une potentielle épouse et mère de famille. Ce mythe apparaît plus tardivement que celui des Amazones *antianeirai* de l'*Iliade* ou de Penthésilée, se développant au courant du VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., et s'ancrant pleinement dans la mémoire collective au cours du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. — devenant mythe de propagande athénienne à la suite des guerres médiques. En cela se marque une rupture progressive avec la morale épique, permettant ce nouveau développement de l'Amazone — érotisée et épousée — qui s'incarne dans le mythe d'Antiope<sup>479</sup>. Et si cette dernière est encore caractérisée, notamment chez Diodore de Sicile<sup>480</sup>, dans son ambivalence d'Amazone virile, elle prend peu à peu des allures de plus en plus féminines. Et lorsque l'on se tourne vers le I<sup>er</sup> siècle après J.-C., du côté des biographies légendaires écrites par Plutarque, et plus particulièrement celle de Thésée, il est intéressant de noter que la transformation d'Antiope est complète.

Dans sa *Vie de Thésée*, Plutarque écrit une biographie du héros légendaire d'Athènes, compilant différentes sources de manière à « obliger la fable, épurée par la raison, à se soumettre à elle et à prendre l'aspect de l'histoire ! »<sup>481</sup> Ainsi, lorsqu'il raconte l'enlèvement d'Antiope, il rapporte différentes versions — tout en portant un jugement de valeur sur chacune. Si, d'une part, Thésée récupère Antiope au cours de l'expédition d'Héraclès contre les Amazones en tant que don pour honorer sa valeur<sup>482</sup>, Plutarque préfère, d'autre part, la version des historiens selon laquelle « Thésée partit avec une flotte à lui et fit prisonnière l'Amazone. »<sup>483</sup> Il rapporte également une troisième version, attribuée à Bion, selon laquelle :

[Thésée] l'enleva par la ruse : d'après [Bion], les Amazones, qui aiment naturellement les hommes (*tas Amazonas philandrous*), loin de s'enfuir quand Thésée aborda dans leur pays, lui envoyèrent même des présents d'hospitalité ; il engagea celle qui les lui apportait à monter dans son vaisseau et, dès qu'elle y fut montée, il gagna le large (*anakhthénai*).<sup>484</sup>

Il est ici intéressant de voir comment apparaissent les Amazones : loin sont les Amazones *antianeirai* de l'Athènes classique, « hostiles à l'homme », encore plus loin sont les Amazones qui « n'étaient guère accueillantes ni respectueuses des lois »<sup>485</sup> d'Apollonios de Rhodes. Au contraire nous faisons face ici à des Amazones accueillantes pour les étrangers, mais plus encore, « [aimant] naturellement les hommes », sous-entendant leur goût pour l'union sexuelle, cherchant naturellement à s'accomplir en tant qu'épouse et mère. Nouveau paradigme de l'Amazone, l'enlèvement d'Antiope s'inscrit pleinement dans cet accomplissement en tant que *gunê* : en effet, le fait qu'il la capture par la ruse, qu'il l'enlève à sa patrie, n'est qu'une

<sup>478</sup> cf. *Supra* p.34-36.

<sup>479</sup> Josine Henriëtte BLOK, *The Early Amazons : Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, op. cit., p.422.

<sup>480</sup> cf. *Supra* p.35-36.

<sup>481</sup> PLUTARQUE, *Vie de Thésée*, 1, 5.

<sup>482</sup> cf. *Ibid.*, 26, 1.

<sup>483</sup> *Ibid.*, 26, 1.

<sup>484</sup> *Ibid.*, 26, 2.

<sup>485</sup> APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Chant II, v.987.

ritualisation du mariage, la violence du rapt intégrant les représentations classiques du mariage grec dans les mythes<sup>486</sup>. Ainsi nous avons un prélude au mariage de Thésée et de l'Amazone qu'il vient d'enlever, Antiope — prélude confirmé par l'emploi du verbe *anagó* qui se traduit par « conduire par la mer », mais derrière lequel se cache également une seconde traduction, « emmener une femme », qui vient ajouter la tonalité de l'union, l'homme emmenant la femme loin de sa terre pour l'intégrer à la sienne, à son *oikos*. Le texte de Plutarque<sup>487</sup> présente dès lors Antiope dans une attitude purement féminine, avant tout passive, et qu'elle soit une Amazone n'empêche pas Thésée de l'enlever.

Le reste du récit ne se départ pas de cette Antiope féminine : au contraire, le charme de l'Amazone — encore que se pose la question de savoir si elle est en toujours une — frappe encore, provoquant le désir d'un compagnon de Thésée, selon le récit d'un certain Ménécratès. Et tandis que le secret de cet amour est dévoilé à Antiope, « celle-ci [repousse] vivement cette tentative de séduction, mais [prend] la chose avec prudence et douceur et ne la [révèle] pas à Thésée. »<sup>488</sup> Non seulement elle est qualifiée par le désir qu'elle provoque, le charme qu'elle dégage — qui l'ancrent pleinement dans la féminité —, mais en plus s'ajoutent des qualités pleinement féminines, telles que la prudence (*sophrosunē*) et la douceur (*praōs*). En cela Antiope est moins une Amazone que la femme de Thésée, enlevée par celui-ci, maîtrisée par ce héros auquel elle appartient maintenant. Si ce récit de l'amour de Soloïs pour Antiope est un mythe étiologique, racontant l'origine du nom du fleuve Soloïs — le jeune homme s'étant suicidé en se noyant à la suite du refus d'Antiope —, il vient également ancrer Antiope dans ce nouveau paradigme de l'Amazone, épouse et mère.

Vivant dès lors une vie rangée de femme, Antiope disparaît des combats : bien que son enlèvement soit à l'origine de la bataille d'Athènes contre les Amazones, Antiope n'y tient qu'un rôle limité, apparaissant à la fin de la guerre. Un chapitre complet est destiné au récit de la guerre contre les Amazones et, alors que celles-ci se battent virilement, la femme de Thésée intervient au moment de signer la paix entre les deux partis. Passive, elle sert de lien entre les Amazones et sa nouvelle patrie, elle qui est maintenant désignée comme « l'Amazone qui vivait avec Thésée (*tē tō Thēsei sunoikousan*) »<sup>489</sup> — encore faut-il noter que, en grec, le terme « Amazone » n'est pas utilisé dans cette périphrase. Plutarque associe Antiope à un rôle pacifiste, en tant qu'épouse du roi, loin de la virilité armée des Amazones archaïques. Et il semble bien plus valoriser les versions où la femme de Thésée est confinée à un rôle passif :

D'aucuns disent que cette femme (*tēn anthrōpon*), combattant dans l'armée de Thésée, fut tuée d'un coup de javelot par Molpadia, et que c'est sur sa tombe qu'est placée la stèle qu'on voit près du sanctuaire de la Terre Olympienne. Au reste, dans des événements si anciens, ces incertitudes de l'histoire n'ont rien d'étonnant.<sup>490</sup>

S'il rapporte une version où Antiope s'arme, renouant avec ses origines d'Amazone, pour se battre parmi l'armée de Thésée, il semble y accorder peu de valeur, mettant en doute sa véracité, d'autant qu'elle sied peu à l'image traditionnelle de la femme — d'ailleurs, l'usage du terme *anthrōpos* et non *gunē* laisse voir une

<sup>486</sup> Claude CALAME, *L'Éros dans la Grèce antique*, op. cit., p.136. Voir notamment : *Hymne homérique à Déméter* où est raconté le récit de l'enlèvement de Coré par Hadès, paradigme du mariage et de ses rites (et violences).

<sup>487</sup> Notons que l'attribution de ce récit à Bion de Smyrne nous permet de dater cette version du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., remontant au moins à l'époque hellénistique.

<sup>488</sup> PLUTARQUE, *Vie de Thésée*, 26, 4.

<sup>489</sup> *Ibid.*, 27, 5 : ici, Antiope est nommée Hippolytè, car Plutarque suit une version de Clidémox selon laquelle la femme Amazone de Thésée se nomme Hippolytè.

<sup>490</sup> *Ibid.*, 27, 6.

neutralisation du genre de l'Amazone, *ho anthrōpos* désignant indifféremment les hommes et les femmes. Au contraire, tout le texte de Plutarque et les versions choisies tendent à vider Antiope de sa substance d'Amazone, son ambivalence première du masculin et du féminin, pour ne lui laisser qu'une féminité, somme toute, traditionnelle. Ainsi elle est une femme, capable de provoquer le désir de l'homme, belle, douce et prudente, enlevée selon les schémas mythiques traditionnels du mariage, devenant dès lors la femme de Thésée. La violence de ces pratiques maritales traduisent pleinement la violente répression de l'Amazone, soumise à l'homme, celui-ci maîtrisant la travestie pour la faire rentrer dans le canon féminin grec : une épouse et une mère.

Plutarque remet finalement en doute toutes les versions faisant d'Antiope une Amazone virile, jusqu'à celle de sa mort par le bronze :

D'après l'auteur du poème de la *Théséide*, la cause de l'entrée en guerre des Amazones aurait été le mariage de Thésée avec Phèdre, et Antiope, avec ses Amazones, aurait attaqué Thésée pour se venger de lui, mais elles auraient été tuées par Héraclès. Ce récit est manifestement une fable (*muthô*), une pure fiction. Thésée n'épousa Phèdre qu'après la mort d'Antiope, dont il avait un fils, Hippolytè, que Pindare appelle Démophon.<sup>491</sup>

En rejetant cette dernière version du côté du mythe, du récit mensonger, Plutarque nie à Antiope tout recours à sa virilité d'Amazone possible. Au contraire, l'ellipse autour de sa mort laisse une image finale d'Antiope comme une *gunê* accomplie par son mariage avec Thésée, l'ayant rendu mère d'Hippolyte. Si elle finit sa vie sans gloire héroïque, du moins elle finit sa vie en tant que femme, replacée dans les voies traditionnelles de la féminité par ce mariage de l'Amazone et du héros.

Un nouveau paradigme qui ne date toutefois pas du I<sup>er</sup> siècle après J.-C., apparaissant en même temps que le développement du mythe d'Antiope. Néanmoins, nous le retrouvons également attesté au-delà de celui-ci, dans un texte du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C., où sont mises en scène des Amazones dans un récit pourtant dit historiographique : Hérodote, au cours de son *Enquête*, s'intéresse à un peuple, les Sauromates considéré·e·s comme les descendant·e·s des Amazones antiques<sup>492</sup>. Derrière la description des Amazones de Scythie s'énonce clairement l'arrière-plan mythologique des Amazones *antianeirai*<sup>493</sup>. Ainsi nous renouons avec les femmes viriles bien connues, peuple de guerrières armées, peu enclines à vivre avec les hommes, capables d'exploits virils à l'égal des grands héros masculins. Le récit débute avec la bataille des Grecs contre les Amazones au Thermodon où, vaincues, les femmes sont enlevées par les hommes — peut-être se dévoile ici une première tentative pour maîtriser l'Amazone par le mariage ; toutefois, une fois sur le bateau, les Amazones viriles massacrent les hommes ; s'ensuit un naufrage, celles-ci ne sachant naviguer, arrivant dès lors en terre scythe où, armées, elles se mettent à piller les terres<sup>494</sup>. Une agression qui engage une réponse de la part des Scythes, une réaction intéressante du fait qu'elle intègre la notion de double maîtrise de la femme virile. En effet, Hérodote raconte comme telle la suite des événements :

<sup>491</sup> PLUTARQUE, *Vie de Thésée*, 28, 1-2.

<sup>492</sup> D'ailleurs, c'est à cause de cette ascendance qu'ils gardent des rites de travestissement, notamment dans le cadre du mariage de la jeune fille, cf. *Supra* p.78-79.

<sup>493</sup> Violaine SEBILLOTTE CUCHET, « Femmes et guerrières, les Amazones de Scythie (Hérodote, IV, 110-117) », art. cit., p.173.

<sup>494</sup> cf. HÉRODOTE, IV, 110.

Les Scythes ne pouvaient s'expliquer l'événement, car ils ne connaissaient ni la langue ni le costume ni le peuple des Amazones, et ils se demandaient avec étonnement d'où elles venaient. Ils les prenaient pour des hommes du même âge, et engagèrent contre elles le combat ; mais, s'étant, à l'issue du combat, emparés de cadavres, ils reconnurent que c'était des femmes. Ils se consultèrent donc, et décidèrent de ne plus les tuer en aucune façon, mais d'envoyer vers elles les plus jeunes d'entre eux, autant qu'il leur sembla y avoir de ces femmes [...]. Les Scythes prirent cette décision, parce qu'ils voulaient voir naître d'elles des enfants.<sup>495</sup>

Faisant face à des êtres virils, la première réaction des Scythes est de prendre les armes, se battant sur le champ du masculin. Ils prennent les Amazones pour des hommes et, de fait, s'explique leur réponse : à une nature masculine s'oppose l'arme masculine. Néanmoins, dès le corps dévoilé, reconnaissant (à partir des cadavres) des femmes, la réponse à ces intruses change : en tant que telles, elles sont dès lors perçues sous l'angle de la féminité, c'est-à-dire sous l'ordre du corps érotique, du désir et surtout, de la procréation<sup>496</sup>. À partir de là, les Scythes abandonnent les armes et, pour conquérir les Amazones, ils engagent une forme de parade nuptiale : campant à proximité, ils les fuient si elles les attaquent, ou restent à côté si elles ne font rien. Lente séduction, ou plutôt lent apprivoisement, les Amazones finissent par se laisser approcher, et même séduire<sup>497</sup>. Dès qu'elles s'unissent aux hommes, elles intègrent un ordre commun : celui du foyer marital, renouant avec les voies de la féminité<sup>498</sup>.

Dans ce dernier exemple, il est intéressant de voir la modification du rapport de l'homme face à la femme virile. Perçue dans sa nature masculine, armée et virile, celle-ci appelle une réponse armée, l'homme assurant sa supériorité en la mettant à mort, néanmoins, dès qu'elle est perçue dans sa nature féminine, son corps devient désirable — en tant que corps érotique mais également en tant que corps procréateur —, appelant dès lors à une domination d'ordre sexuel, à la domestication par le mariage. En cela, l'homme fait réintégrer la travestie dans l'ordre dit naturel des choses, dans la voie de la *gunê*, de l'épouse et de la mère. Une maîtrise par le mariage qui éclaire dès lors de nombreux mythes de travesties.

### 3.2. Épouser les femmes viriles

D'ailleurs il existe un mythe dont la finalité est clairement indiquée comme celle du mariage : la légende d'Atalante. Précédemment a été vu comment la jeune fille refuse l'état de *gunê*, cherchant à s'accomplir en tant que *parthenos* uniquement<sup>499</sup>. Fuyant le mariage, elle parcourt les forêts et montagnes, chassant les bêtes sauvages, armée de pied en cap. Travestie, elle est pourtant poussée par son père à se marier : cherchant à tromper son destin, Atalante organise une épreuve dont le prix est sa main. Épreuve virile, s'assimilant à une chasse à l'homme, Atalante met elle-même à mort chaque prétendant qu'elle vainc. Inversion des rôles où la travestie n'est pas celle mise à mort mais celle qui tue l'homme, celle-ci prend fin une fois qu'Atalante trouve celui qui vient la surpasser.

<sup>495</sup> HÉRODOTE, *Enquête*, IV, 111.

<sup>496</sup> Violaine SEBILLOTTE CUCHET, « Femmes et guerrières, les Amazones de Scythie (Hérodote, IV, 110-117) », art. cit., p.176.

<sup>497</sup> cf. HÉRODOTE, *Enquête*, IV, 112-114.

<sup>498</sup> Il faut toutefois préciser qu'elles gardent une ambivalence propre aux Amazones, car ce sont elles qui poussent leurs nouveaux époux à réclamer leurs biens et à quitter leurs foyers pour en fonder un nouveau, ensemble, sur une autre terre, en cela les époux ressemblent à ces jeunes fiancées grecques qui, quittant le foyer de leur père, se déplacent jusqu'à leur nouvel *oikos*, cf. HÉRODOTE, *Enquête*, IV, 114-115.

<sup>499</sup> cf. *Supra* p.48-50.

Ne pouvant flétrir son destin, un prétendant finit par vaincre Atalante sur son propre terrain, un homme qui se présente comme son double masculin. Mélanion, tel qu'il est nommé chez le Pseudo-Apollodore, incarne en effet l'envers masculin d'Atalante : solitaire et misogyne, fuyant lui aussi le mariage en se complaisant dans la chasse (excessive), il vient se poser en miroir de la jeune vierge travestie<sup>500</sup>. Et, de même qu'Atalante recourt aux armes de l'homme, Mélanion utilise les armes féminines, la ruse et la tromperie, pour remporter la course :

Beaucoup de prétendants avaient déjà péri, quand Meilanion se prit d'amour pour elle et vint participer à la course. Il amenait des pommes d'or (*khrusea mēla*) qu'il avait reçues d'Aphrodite. Il les jeta pendant la poursuite et Atalante, qui les ramassait, perdit la course. Meilanion l'épouse donc.<sup>501</sup>

Pour ralentir Atalante, Mélanion lâche derrière lui (ayant une longueur d'avance sur la jeune fille) des pommes d'or. Atalante s'arrête donc à chacune d'elles pour les ramasser, permettant à Mélanion de creuser l'écart et remporter la course. En cela s'insère la ruse dans la victoire du héros : lui qui n'aurait dû compter que sur sa puissance virile et la force de ses jambes pour vaincre Atalante, il se sert de ces pommes pour divertir la jeune fille, la tromper et l'empêcher de le rattraper<sup>502</sup>. En cela, il use d'une caractéristique féminine, la tromperie, pour remporter la victoire — au contraire d'Atalante qui compte sur ses caractéristiques viriles pour l'emporter. Par là s'opposent les deux inversions de Mélanion et d'Atalante qui, en soi, viennent se compenser, permettant dès lors le rétablissement naturel des choses : l'épreuve reprend son sens premier, l'homme le plus rapide l'emportant, gagnant finalement la main de la jeune fille<sup>503</sup>.

Si cette ruse rétablit les catégories du masculin et du féminin entre les deux personnages, elle vient également replacer Atalante sur la voie de la *gunē*, la préparant à son mariage. D'abord car derrière ce stratagème se trouve la déesse Aphrodite : maîtresse du désir, divinité de l'amour, elle prend également part au mariage, préparant la jeune fille au domaine de la sexualité. En cela elle participe à l'initiation des jeunes filles, les initiant aux voies du désir — qui permettront aux hommes de se reproduire. Dès lors, en intervenant dans la course d'Atalante, se dévoile tout un arrière-plan initiatique, la jeune fille s'apprêtant à connaître les lois de l'*eros* — et plus particulièrement du mariage. Une notion renforcée par le fruit d'or donné par Aphrodite : le terme *mēlon* désigne non seulement la pomme, mais également tous les fruits ronds y ressemblant, dont la grenade, ou encore le coing<sup>504</sup>. Un *mēlon* multiple qui a largement à voir avec le mariage : la cérémonie athénienne du *gamos* inclut la consommation d'un coing par la nouvelle épouse et son mari<sup>505</sup>, symbole de l'union maritale et sexuelle, renvoyant au mythe qui veut que, lors de leur première noce, Zeus offrit à Héra un coing. Ainsi, derrière l'acceptation de ces pommes d'or, c'est bien le mariage qu'Atalante accepte, recevant comme préludes au rite ces cadeaux d'Aphrodite.

<sup>500</sup> Pierre VIDAL-NAQUET, « Du sauvage au cultivé : le passage de l'adolescence en Grèce ancienne. Les travaux de Pierre Vidal-Naquet », art. cit., p.19.

<sup>501</sup> PS.-APOLLODORE, *Bibliothèque*, III, 9, 2.

<sup>502</sup> Cette ruse n'est pas un thème nouveau chez le Ps.-Apollodore, mais elle est attestée dès l'époque archaïque par les fragments du *Catalogue des femmes* d'Hésiode, texte dans lequel est d'ailleurs renforcée cette notion de tromperie par l'usage de la parole : le prétendant (nommé Hippoménès) invite Atalante à ramasser les cadeaux d'Aphrodite, usant de la ruse, de la parole trompeuse, cf. HÉSIODE, *Catalogue des femmes*, fr. 76.

<sup>503</sup> Marcel DETIENNE, *Dionysos mis à mort*, op. cit., p.101.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p.103.

<sup>505</sup> Claude CALAME, *L'Éros dans la Grèce antique*, op. cit., p.130.

Elle qui refusait jusque là les dons d'Aphrodite, Atalante s'y trouve finalement soumise. Et s'il peut y avoir, à nos yeux, une forme de facilité dans la ruse de Mélanion — Atalante ne faisant que ramasser des pommes —, c'est que derrière celle-ci se trouve le caractère inéluctable du destin d'Atalante : en tant que femme, aussi virile soit-elle, elle ne peut échapper indéfiniment au pouvoir d'Aphrodite — et d'Héra qui préside au mariage. En ramassant ces *mēla* — qui captivent peut-être comme par enchantement la jeune fille —, Atalante choisit d'abandonner les voies de la virilité pour renouer avec sa nature féminine. Perdant la course, elle préfère à la victoire — et à la mise à mort de Mélanion — les offrandes d'Aphrodite, se préparant à son union avec l'homme, et se replaçant dans son destin de *gunē*, en tant qu'épouse de Mélanion et mère de Parthénopaios.

Atalante est donc rétablie en tant que femme à la suite d'une ruse, et elle s'accomplit par le mariage comme la tradition le veut. Si l'on peut s'interroger sur la part volontaire d'Atalante<sup>506</sup>, il existe d'autres récits où la volonté des femmes viriles ne laisse pas de doute : elles choisissent volontairement de se marier, de rejoindre la féminité traditionnelle afin de s'accomplir en tant que *gunē*. Et parmi ces travesties désireuses du mariage, certaines étonnent, comme les Lemniennes, ces femmes de Lemnos qui ont massacré les hommes de leur cité. Crime raconté dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, il est à l'origine de la virilité des Lemniennes : tuant « tout le sexe mâle » de leur cité, suite à la tromperie de leurs époux, les femmes s'emparent des catégories du masculin, pervertissant cette virilité en faisant preuve d'une violence extrême — à l'encontre des hommes et de la cité elle-même<sup>507</sup>. Pour autant elles ne cherchent pas à rester dans cet état et tentent, volontairement, de rétablir leur propre féminité.

Et cela grâce à Jason et ses Argonautes. En effet, si elles s'arment à leur arrivée, c'est qu'elles craignent de faire face aux Thraces venus se venger des pillages successifs de leur terre et du meurtre de leurs femmes — captives tuées en même temps que les époux des Lemniennes. Néanmoins, dès qu'elles comprennent que les héros sont venus sans intention de combat, elles modifient leur rapport à ceux-ci. Abandonnant leurs armes, elles acceptent de les accueillir. Et si Hypsipylé souhaite au plus vite les faire partir — de peur qu'ils ne découvrent leur crime qui appellerait à une condamnation —, sa nourrice Polyxô a une autre idée :

Quand les vieilles femmes auront péri, quand vous, les jeunes, aurez atteint sans enfants la vieillesse odieuse, comment subsisterez-vous alors, malheureuses ? Est-ce que d'eux-mêmes, dans les champs aux sillons profonds, les bœufs attelés ensemble tireront pour vous à travers la jachère la charrue qui fend le sol et, sitôt l'année révolue, moissonneront-ils le blé ? [...] Mais aux jeunes je conseille d'y bien réfléchir, car maintenant un remède efficace est à votre portée : c'est de confier aux étrangers vos maisons, tous vos biens et le gouvernement de notre illustre ville.<sup>508</sup>

Dans son discours, la vieille nourrice rappelle le destin des femmes : sans hommes elles n'auront pas d'enfants, et sans enfants elles ne pourront subvenir à leurs besoins à l'heure de la vieillesse, trop faibles pour les travaux de la terre dont elles se sont emparées (encore jeunes). Il y a ici un rappel à l'ordre : sans porter de jugement de valeur au crime des Lemniennes, la nourrice rappelle qu'en portant le coup à la cité elle-même, les femmes se sont condamnées. Toutefois, en tant que figure de sagesse, elle apporte aussi la réponse au problème : renouer avec leur nature féminine et s'en remettre à l'homme, garant de l'ordre et de

<sup>506</sup> Voir notamment : OVIDE, *Les Métamorphoses*, X, v.560-680 où si elle est envoûtée par la déesse Vénus qui la pousse à ramasser les pommes d'or, Atalante est également tombée sous le charme d'Hippomène, la faisant douter de sa propre victoire, hésitant à la céder au jeune homme.

<sup>507</sup> cf. *Supra* p.46-48.

<sup>508</sup> APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Chant I, v.683-696.

la génération. En se liant aux étrangers, les jeunes filles formeront de nouveaux foyers, recréant dès lors la cité et assurant sa postérité (et leur propre survie). Pour ce faire, elles doivent malgré tout renoncer à leur virilité, de manière à se fondre de nouveau dans la féminité traditionnelle, les jeunes filles s'accomplissant en tant de *gunê*, épouse et mère.

Cela ne les rebute pas et, au contraire, elles se plaisent à renouer avec leur féminité. Elles apparaissent alors comme des *parthenoi*, prêtes à accueillir les joies du mariage. Une comparaison nettement indiquée dans le texte qui marque la transition progressive des femmes viriles aux jeunes filles typiques. Ainsi se déroule l'entrée en ville de Jason :

Il se mit en route vers la ville, pareil à l'astre brillant que de jeunes épouses (*numphai*), recluses derrière les tentures neuves, regardent s'élever au-dessus de leur demeure, les yeux charmés par son bel éclat rouge dans l'air obscur ; et elle se réjouit, la vierge (*parthenos*) éprise d'un jeune homme vivant en pays étranger, à qui ses parents la réservent comme fiancée (*mnéstēn*).<sup>509</sup>

Non seulement le héros apparaît comme l'astre central autour duquel tourne le système de la *parthenos*, mais en plus les Lemniennes sont caractérisées telles que ces « jeunes épouses ». La permanence du vocabulaire de la jeune vierge, de la fiancée marque bien l'entrée des Lemniennes dans le champ du mariage, ou plutôt de son prélude. Ainsi elles accueillent les héros dans l'attente de l'union, et dès leur entrée en ville, « elles les [emmènent] en hôtes dans leurs maisons, sans peine, car Cypris avait inspiré aux héros un doux désir par égard pour l'ingénieux Héphaïstos, afin que Lemnos, retrouvant son intégrité eût de nouveau dans l'avenir une population mâle (*andrasi*). »<sup>510</sup> Par là se marque le rétablissement de l'ordre : à la colère originelle de Cypris répond cette fois son aide, permettant aux femmes viriles de retrouver les chemins de la féminité, de la *gunê*, prêtes à mettre au monde de nouveaux hommes, redonnant à la cité son intégrité.

En cela s'incarne le contrôle de la travestie qui est, non pas maîtrisée par les armes, mais par le retour à une féminité traditionnelle. Un retour qui est volontaire de la part des Lemniennes, et qui n'est pas empêché par le crime originel de celles-ci — meurtre qui a pourtant provoqué leur insertion dans le champ de la virilité<sup>511</sup>. Et si l'union des Lemniennes aux Argonautes ne tient que quelques jours, les héros étant appelés à repartir pour accomplir leur propre destinée, Jason refusant la royauté que lui offre Hypsipylé, elles sont tout de même rétablies dans leur statut de *gunê*. Car de ces unions naissent de nouveaux enfants, mâles, aptes à reprendre le pouvoir — ainsi de Jason et Hypsipylé naît Eunéos, fils qui règne sur Lemnos durant la guerre de Troie. En donnant naissance à des fils, les Lemniennes mettent fin à leur travestissement, les catégories du masculin et du féminin retrouvant leurs propriétaires d'origine — aux hommes, les travaux de la terre et de la guerre, aux femmes, les travaux d'Athéna et de la maison.

Ainsi les travesties se marient, du moins s'unissent aux hommes, remettant dès lors leur statut de femmes viriles en doute, retrouvant les lois de la soumission à l'homme, le fils étant le garant de l'ordre s'il n'y a pas d'époux. Et, en ce sens, nous pouvons sans doute lire un dernier mythe : celui d'Omphale. Reine de Lydie,

<sup>509</sup> APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Chant I, v.774-780.

<sup>510</sup> *Ibid.*, Chant I, v.849-852.

<sup>511</sup> Il faut toutefois admettre que le crime des Lemniennes ne joue pas en leur défaveur du fait que les héros ignorent en réalité ce crime, Hypsipylé raconte, d'une part, le mépris des hommes de Lemnos en insistant sur la valeur des femmes et, d'autre part, elle tait leur crime : « Cela dura jusqu'au jour où un dieu nous inspira l'extrême audace de ne plus les recevoir dans nos murs à leur retour de Thrace : ils devaient ou revenir à des sentiments de justice ou aller avec leurs captives s'établir ailleurs. Ils réclamèrent alors leurs fils, tout ce qui restait en ville de sexe mâle, et repartirent vers les champs neigeux de la Thrace qu'ils habitent encore. » (APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Chant I, v.820-826)

elle est connue par Héraclès qui, pendant un temps donné (de un à trois ans selon les versions), a été son esclave — afin de se purifier d'un meurtre. Mais encore plus célèbre est leur fameuse scène de travestissement, la reine et le héros échangeant leurs vêtements respectifs. En cela Omphale entre dans le canon des travesties, femme au pouvoir et portant les armes de l'homme — qui plus est, l'arme de Héraclès, incarnation du « surmâle »<sup>512</sup>. Pour autant, cette scène s'est vue subir une forme d'*omerta*, notamment chez les auteur·trice·s les plus antiques, le motif se développant plus particulièrement à partir des périodes hellénistique et romaine<sup>513</sup>. Néanmoins nous pouvons supposer qu'il s'agit bien d'une loi du silence volontaire de la part des artistes classiques, puisque des témoignages littéraires et iconographiques semblent attester de l'existence du motif de l'échange des vêtements à partir du V<sup>e</sup> siècle, voire du VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C.<sup>514</sup> À ce titre, notons uniquement l'existence d'une pélikè<sup>515</sup> lucanienne datée du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., sur laquelle est représentée une femme tendant un fuseau, instrument de filage hautement féminin, à Héraclès, lascivement appuyé sur sa massue<sup>516</sup>. Dès lors semble attesté, au moins au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., un mythe où Héraclès, héros viril, se met à tisser la laine comme une femme.

Dès lors quelle excuse trouver à Diodore de Sicile ou au Pseudo-Apollodore pour omettre de traiter du récit de l'échange des vêtements d'Héraclès et d'Omphale ? Sans doute n'y trouvent-ils pas leur compte, eux qui souhaitent valoriser l'*andreia* d'Héraclès — un travestissement en femme semblerait contraire à ce projet. Néanmoins leurs textes restent marqueurs d'un mythe de femme virile, Omphale étant reine dans tous les cas, incarnation du pouvoir en Lydie à la place de l'homme — d'autant que, chez le Pseudo-Apollodore, elle tient son pouvoir de la mort de son mari, récupérant à l'image d'une Sémiramis la couronne de Lydie<sup>517</sup>. Ils présentent ainsi un intérêt, et plus particulièrement la *Bibliothèque historique* de Diodore de Sicile où se renouent les liens entre mariage et femme virile.

Car Héraclès arrive en Lydie où il se met au service « d'une jeune vierge (*parthenou*), fille d'Iardanos, Omphale »<sup>518</sup>. D'emblée présentée comme une *parthenos*, Omphale est moins perçue dans sa puissance virile — elle qui porte les insignes royaux — que dans son corps féminin, à fort potentiel érotique. Une dimension qui est clairement confirmée par la fin du récit qu'en donne Diodore :

Omphale reconnut le courage (*tēn andreia*) d'Héraclès et, quand elle eut appris qui il était et qui étaient ses parents, elle admira sa valeur (*tēn aretēn*) ; elle l'affranchit, s'unit à lui (*sunoikēsasa*) et enfanta Lamos.<sup>519</sup>

<sup>512</sup> Nous reprenons l'expression de Nicole LORAUx, *Les expériences de Tirésias, Le féminin et l'homme grec*, op. cit., p.146.

<sup>513</sup> Voir notamment : LUCIEN DE SAMOSATE, *Dialogues des dieux*, 15 ; OVIDE, *Les Héroïdes*, Lettre IX « Déjanire à Hercule », v.53-118.

<sup>514</sup> Timothy GANTZ, *Early Greek Myth : A Guide to Literary and Artistic Sources*, op. cit., p.439 : à ce titre, nous pouvons notamment citer deux auteurs comiques du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., Achaios et Ion de Chios, qui ont tous deux écrit une pièce intitulée *Omphale*, le contexte comique nous permettant dès lors d'avancer l'hypothèse qu'ils ont pu insérer ce motif amusant du travestissement, notamment de manière à déviriliser sur la scène comique Héraclès.

<sup>515</sup> Une pélikè est une variante de l'amphore, se caractérisant par une panse élargie vers le bas, qui servait à la conservation des denrées, et notamment des boissons.

<sup>516</sup> Timothy GANTZ, *Early Greek Myth : A Guide to Literary and Artistic Sources*, op. cit., p.439 ; cf. Annexe 2, n°10 et n°11.

<sup>517</sup> PS.-APOLLODORE, *Bibliothèque*, II, 6, 3.

<sup>518</sup> DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, IV, 31, 5.

<sup>519</sup> *Ibid.*, IV, 31, 8.

Si Diodore de Sicile tait le mythe du travestissement du héros, il semble néanmoins inclure la notion de rétablissement de l'ordre en le faisant s'unir à Omphale. Celle-ci reconnaît, après une série d'exploits de l'homme, la valeur (pleinement masculine) d'Héraclès, son *andreia* et son *aretē*. Une virilité qui est donc supérieure à la propre puissance de la reine qui se met volontairement sous la protection du mâle. Le verbe *sunoikeō* marque parfaitement l'union de l'homme et de la femme, vivant en communauté ensemble, créant un nouveau foyer et permettant (surtout) à Omphale de s'accomplir finalement en tant que *gunē* : elle enfante en effet un fils, Lamos, qui devient dépositaire du pouvoir. Héraclès assure par cette union une descendance en Lydie, une lignée masculine qui permet le rétablissement de l'ordre dit naturel des choses : l'homme au pouvoir, la femme à la maison.

Qu'Héraclès se travestisse ou non, qu'Omphale s'habille en homme ou non, il semble rester dans tous les cas une tentative de contrôle de la reine. Une maîtrise qui passe de nouveau par le mariage, souhaité volontairement par Omphale elle-même. Par cette union elle se replace dans le rôle traditionnel de la femme, mieux encore elle s'accomplit en tant que *gunē*, donnant naissance à un fils qui prend, dès lors, en charge la part virile dont se revêtait Omphale — à savoir le pouvoir royal, le commandement de la Lydie. Repassant dans le domaine de l'homme, les valeurs du masculin et du féminin sont ainsi rétablies, un retour accepté par la femme (anciennement) virile.

\*

Finalement s'ouvre pour la travestie une seconde voie. Moins funeste que la mise à mort mais tout aussi inéluctable, la femme virile se trouve placée sous le joug d'*eros* afin d'être épousée par l'homme. Si nous faisons face à des liens antiques de l'*eros* et de *thanatos*, balançant entre mort et érotisme, la travestie se voit maîtrisée une seconde fois par le mariage. Et cela même pour les plus viriles d'entre elles, les Amazones *antianeirai*. Le corps érotisé de l'Amazone apparaît dès l'époque archaïque avec le mythe de Penthésilée, néanmoins il ne se montre rarement aussi spectaculaire que dans le mythe d'Antiope où l'érotisme s'accomplit pleinement dans son mariage avec Thésée. Épousée par le héros, l'Amazone est vidée de sa virilité pour devenir une *gunē* au sens plein, épouse et mère d'un homme. Dès lors, le mariage apparaît comme une seconde méthode pour maîtriser la travestie et la part virile en elle. Et cette lecture se décline dans de nombreux mythes : au-delà des Amazones, la virile Atalante finit par se soumettre à l'homme, perdant son épreuve face à Mélanion, renouant avec son propre corps féminin, devenant épouse et mère. Si elle perd due à une ruse — où Aphrodite joue un grand rôle, ajoutant à l'érotisme de la scène —, d'autres travesties se donnent volontairement aux hommes. Ainsi les Lemniennes choisissent de renoncer à leur virilité — acquise au prix d'un grand crime — pour s'unir aux Argonautes afin d'assurer la survie de la cité. De même, Omphale se donne en mariage à Héraclès, en récompense de son *andreia* — qui surpasse de loin celle de la reine. Derrière ces récits de mariage se forme le pendant de la mise à mort de la travestie. Si le meurtre s'adresse à la part virile de celle-ci, le mariage vise bien sa nature féminine : en s'unissant à un homme, la femme virile est replacée dans le rôle traditionnel donné aux femmes, c'est-à-dire les rôles d'épouse et de mère. Par là, l'homme assure sa supériorité sur la femme, tout en obtenant une descendance notamment masculine qui peut reprendre en charge la part virile de sa mère. Ainsi sont rétablis les rapports du masculin et du féminin, cette fois par le biais d'une violence sexuelle. Finalement répond à la double nature de la travestie une double réponse : soumettant par les armes la part masculine de celle-ci, l'homme soumet par l'union (consentie ou forcée) la part féminine de la femme virile, la réintégrant dans les chemins traditionnels de la féminité.

## Conclusion de partie

La figure de la travestie parcourt l'imaginaire grec, jusqu'à déborder au sein de la réalité. Pourtant elle semble être un rappel constant de la transgression : femme, elle prend les armes de l'homme, s'appropriant les catégories de l'*anér*, du mâle. Elle qui se plaît à révéler sa double nature de femme et d'homme, la travestie trouve sans doute moins son plaisir dès lors qu'il est question de sa maîtrise. Car, bousculant l'ordre, la femme virile appelle à être contrôlée, rétablie selon les normes de la société.

Paradoxalement, elle semble pourtant être incluse dans la société à travers le cadre rituel. En effet nous avons vu que les rites de travestissement se multiplient au sein de la Grèce : les hommes se mettent à porter la crocote féminine durant les Oschophorées d'Athènes. Mieux encore, les femmes revêtent les vêtements de l'homme durant les *Hubristika* d'Argos, célébration qui a pour *aition* la victoire des femmes d'Argos sur Sparte. Ainsi derrière ces rites de travestissement se cacherait une célébration de l'*aretê* féminine, de la valeur des femmes. Valorisation paradoxale, mais qui semble également entrer dans une logique de contrôle : l'insertion des femmes sur le domaine de l'*aretê*, de la valeur et surtout de l'*andreia*, ne se fait que dans le cadre contrôlé et institutionnalisé du rite. Par le rituel, le travestissement reste contrôlé par la cité, c'est-à-dire par les hommes qui laissent une unique entrée de la femme sur son domaine. Un contrôle du travestissement par le rite qui prend une tonalité particulière dès qu'il se déroule dans le cadre particulier du mariage telles que dans les cités de Sparte ou d'Argos. Car la jeune fille, par le mariage, s'accomplit en tant que femme, constituant pour elle une véritable étape initiatique. Et, lorsqu'elle revêt la barbe à Argos, ou bien qu'elle se voit tondre les cheveux et porter les vêtements d'homme à Sparte la nuit de ses noces, ce travestissement devient initiatique : il s'agit pour elle, avant de devenir pleinement de femme, d'expérimenter et connaître l'Autre masculin qu'elle s'apprête à quitter à jamais. Par le travestissement rituel au sein de son mariage, la jeune fille apprend ce qu'est la norme, lui rappelant qu'elle quitte à jamais les voies de l'*anér*. Car, en tant que *parthenos*, elle a pu participer du masculin : jeune fille, elle conserve en elle une part sauvage, une part virile qu'elle est amenée, au cours de son initiation, à contrôler. Un contrôle qui est patronné en particulier par deux déesses qui ne semblent pas anodines : les vierges Athéna et Artémis. Ponctuant le parcours initiatique de la jeune Grecque, ces déesses, qui ont à voir avec le masculin et le féminin, semblent lui enseigner comment maîtriser sa part virile, comment l'expérimenter avant de l'exorciser afin de rentrer dans les voies canoniques de la femme grecque, mère et épouse. Sous la protection des *Parthenoi*, la jeune fille participe un temps de l'Autre masculin avant d'entrer à jamais dans la norme féminine. Ainsi, par le rite, la part virile de la femme est maîtrisée, telle que le veut la tradition.

Car tout excès appelle à être contrôlé, comme le mythe le rappelle. Celui-ci ne manque pas de montrer quel destin attend celle qui déroge aux lois de la féminité : à celle qui prend les armes de l'homme répond sa mise à mort. En effet, face à la violence féminine des travesties se trouve en parallèle une violence masculine tournée contre elles. Comme le révèle les *Bacchantes* d'Euripide, Penthée cherche à user de la force pour réintégrer les Ménades à leurs *oikoi*, allant jusqu'à monter une armée contre elles. Et si cette tentative échoue, cela n'est dû qu'au fait de la protection de Dionysos dans le cadre de ses suivantes. Mais aucune divinité n'empêche la mise à mort d'Antigone, elle qui brave les lois de Créon, le roi. Ayant l'audace d'agir contre l'homme, devenant elle-même une femme masculine, Antigone est mise à mort, condamnée à mourir pour rétablir l'équilibre et la norme. De même, Clytemnestre est tuée par son fils Oreste. La virilité de la reine, qui a tué son époux, a renversé et perverti les normes : non seulement elle renverse les rapports de

pouvoir, prenant le commandement de la cité, mais en plus elle travestit son propre statut de mère, se détournant de ses enfants. En cela elle est condamnée à mourir, de manière à pouvoir rétablir les normes de la société grecque. Cette mise à mort de la travestie se décline à l'infini, notamment quand l'on se tourne vers le mythe des Amazones au sein duquel se développe le motif de l'Amazonomachie. Combat du héros face à l'Amazone, celui-ci connaît un véritable succès, s'insérant au sein des plus grandes gestes héroïques. Achille, Bellérophon, Héraclès, Thésée combattent ces femmes viriles, ajoutant un lustre héroïque à leur propre valeur virile — même Persée développe sa propre Amazonomachie à travers une « Gorgonomachie » dans le texte de Diodore de Sicile. Et si derrière ce motif se trouve sans doute un arrière-plan initiatique pour le héros masculin, prouvant lui-même sa propre *andreia* en vainquant celle de la travestie, nous retrouvons également ce thème de la mise à mort de la travestie. Il s'agit toujours de maîtriser cette femme qui renverse la norme en prenant en main les choses de l'*anér*. Et puisqu'elle souhaite prendre les armes comme un homme, elle meurt également comme un homme, par le bronze.

Toutefois, si se trouve ici une première maîtrise de la travestie, cette violence armée semble répondre à la nature masculine de celle-ci. Se révèle alors une seconde tentative de contrôle qui vient former le pendant de la première : à la violence du bronze se joint la violence sexuelle. Cette dernière est portée à l'encontre de la nature féminine de la travestie, elle qui est une femme avant tout. Et, en tant que telle, elle a aussi un corps désirable, un corps érotique, un corps à épouser. Dès lors se déploie toute une violence masculine, relevant du champ de l'*eros*, destinée à remettre la travestie dans les voies de la *gunê*. Et même les plus viriles d'entre elles sont domptées par le mariage, comme le révèle le motif de l'Amazone-épouse. Son paradigme est bien sûr Antiope, enlevée et maîtrisée par Thésée, héros mythique, duquel elle a un fils, Hippolyte. Replacée par le mariage dans une vie rangée d'épouse et de mère, Antiope est vidée de son essence d'Amazone, et si des réminiscences de sa première ambivalence reparaissent dans certains textes — comme celui de Diodore de Sicile —, d'autres, comme Plutarque, les évacuent, de manière à ne garder que la *gunê* Antiope. Au-delà des Amazones se révèlent d'autres travesties épousées, et notamment Atalante qui, malgré sa farouche résistance au mariage, finit par être soumise à son joug par Mélanion, vainqueur de son épreuve. De même, les Lemniennes, malgré leur crime originel odieux, sont replacées dans les voies de la *gunê* à travers leur union avec les Argonautes. Même Omphale, pourtant reine autonome de Lydie, se donne à Héraclès qui la rend mère de Lamos, rétablissant une descendance masculine. Et il est notable de relever que ces dernières femmes — les Lemniennes et Omphale — se donnent volontairement à l'homme : elles choisissent d'elles-mêmes de se replacer sous la domination de l'homme, en s'unissant à lui, reprenant leurs rôles d'épouse et de mère, laissant à l'homme la charge de la virilité et du pouvoir. Mais qu'il soit de gré ou de force, la finalité du mariage reste la même : il s'agit de contrôler la travestie en rappelant à sa part féminine sa place, celle d'une femme soumise à l'homme.

Ainsi se révèle que la travestie, qu'elle se trouve au sein du mythe ou du culte, est toujours contrôlée. Le rite enseigne à la femme sa place, contrôlant tous les débordements, tandis que le mythe rappelle que tout excès est maîtrisé. Une maîtrise qui, à l'image de la travestie, se fait double : à la part masculine de la femme virile répond les armes de bronze, tandis que la part féminine connaît le joug du mariage. Omniprésence de la travestie mais également omniprésence de son contrôle, peut-être s'agit-il finalement de dire l'impossible pouvoir des femmes.

# Troisième partie : Symbolique des genres grecs et anthropologie

Par ces derniers chapitres se révèle la permanence du contrôle de la travestie, une maîtrise dans laquelle l'homme est central. Mais, plus largement, celui-ci semble se montrer au cœur du mythe de la femme virile. Cette dernière, contrôlée par l'homme, est également perçue continuellement par l'œil masculin, un regard érotique derrière lequel se cache fantasme et rejet. Car l'homme ne cesse de repousser la puissance des femmes, hors de la norme, hors des frontières, hors d'elles-mêmes. La travestie prend toujours le masque de l'Autre, que ce soit l'Autre funeste, l'Autre barbare, l'Autre masculin. Car, finalement, derrière la voix de la femme virile se cache celle de l'homme, une voix masculine venant dire, par le biais de la travestie, l'impossible pouvoir des femmes, les Grecques étant, à jamais, à l'homme.

## 1. Entre fantasme masculin et peur, un pouvoir féminin

Omniprésente dans la littérature grecque, il semble impossible de ne pas croiser le chemin de la travestie une fois ce sentier pris. Amazones viriles, Bacchantes sauvages, Clytemnestre et autres Lemniennes tueuses d'hommes, elles ne cessent d'émerger au fil des lectures. Une importance pouvant paraître paradoxale dans cette culture grecque connue pour sa misogynie, néanmoins, elle s'explique peut-être par un goût masculin pour ces travesties. Dès lors, il est possible de voir s'incarner, à travers chacune de ces figures, un premier fantasme masculin de la femme virile, de cette travestie aux ardeurs masculines. Un fantasme sans doute érotique — érotisme dévoilé par les multiples insertions du domaine de la sexualité dans les récits de travesties —, mais qui révèle également la fascination et la peur qu'ont eues les hommes face à la femme virile. Car derrière ce fantasme se dévoile peut-être un cauchemar : le pouvoir féminin.

### 1.1. De la fascination à la peur, la travestie

La multiplication des récits de travesties semble en soi une preuve de ce fantasme masculin, de cet intérêt que l'homme a développé pour la femme aux allures viriles. Et à cette multiplication nous pouvons ajouter l'érotisation très forte que ces mythes connaissent, d'abord perceptible par la mise en place du motif du mariage de la femme virile : les hommes perçoivent par là le corps féminin comme un corps désirable, pouvant être soumis au joug d'*eros* — et, par extension, à leur propre virilité. Ce processus d'érotisation est visible chez ces travesties épousées, au cœur de ces Amazones et autres Atalante<sup>520</sup>. Néanmoins, il semble être également présent dans la majorité des mythes de femmes viriles, qu'elles meurent pénétrées par le bronze ou qu'elles soient transies par l'*eros* masculin.

En ce sens, nous pouvons tourner nos regards vers un cas de travesties maîtrisées par la violence armée — du moins, par une tentative de contrôle par le bronze : les Bacchantes. Une nouvelle fois elle apparaissent dans cette étude pour devenir l'emblème de ce fantasme masculin. Si Penthée craint les Bacchantes, c'est autant parce qu'elles représentent un travestissement de l'*andreia*, de la puissance virile dont il se porte garant, que parce qu'elles sont similaires à un fléau pour la cité tout entière<sup>521</sup>. Abandonnant leurs *oikoi*,

<sup>520</sup> cf. *Supra* p.97-107.

<sup>521</sup> James REDFIELD, « *Homo domesticus* » dans Jean-Pierre VERNANT (dir.), *L'homme grec, op. cit.*, p.228.

délaissant leurs enfants, elles s'en vont dans les montagnes pratiquées des rites dionysiaques (marginaux) dans un état de transe sauvage<sup>522</sup>, s'opposant aux règles de la cité. Par là s'explique la frayeur que Penthée ressent face à ce « mal (*noson*) nouveau qui corrompt (*lumainetai*) [les] foyers. »<sup>523</sup> Pour autant, cela n'empêche pas le roi d'avoir une véritable fascination pour ces femmes sauvages, une obsession qui tend vers la perversion érotique. Et celle-ci est marquée d'entrée de jeu puisque, lorsque Penthée entre sur scène, décrivant les rites ménadiques selon les rumeurs entendues, il inclut une forte dimension sexuelle :

C'est au loin — car j'étais absent de cette terre — que j'appris le récent fléau (*kaka*) de la cité, comment nos femmes ont, délaissant leurs demeures, fui vers de prétendus mystères — et séjournant dans la forêt ombreuse, exaltent par leurs danses leur nouveau Dieu, Dionysos, Bakkhos, que sais-je ? Des cratères remplis de vin, dit-on, parmi leurs thiases se dressent. De tous côtés, les femmes vont à l'écart subir le bon plaisir des mâles. Ce sont là, prétend-on (*prophasin*), les rites des Ménades, mais, avant Bakkhos, on célèbre Aphrodite !<sup>524</sup>

Absent de Thèbes, Penthée revient au son des rumeurs qui tiennent la cité : entendant parler de ce nouveau fléau, ces *kaka* que représentent les femmes folles de Dionysos, il déploie sur la base de ce qu'il entend tout un imaginaire autour des rites des Bacchantes et des dangers qu'ils constituent pour la cité. Un imaginaire au cœur duquel se trouve le vin — par lequel il est vrai que l'on atteint la transe dionysiaque<sup>525</sup> — ainsi que la sexualité, les femmes se laissant aller à des débridements érotiques. Ainsi nous entrons dans le domaine d'Aphrodite, maîtresse de la sexualité et du désir érotique. Cette intrusion est confirmée par les multiples associations que Penthée fait entre Dionysos et la déesse de l'amour, le dieu participant perpétuellement des charmes d'Aphrodite<sup>526</sup>. Mais par cette insertion de Cypris à travers le discours de Penthée se dévoile également le désir paradoxal du roi : autant craint-il les Bacchantes pour ce qu'elles représentent, autant désire-t-il les voir. Un désir qui le pousse à vouloir voir ce qu'il méprise :

DIONYSOS. — Ah ! Voudrais-tu les voir camper dans les montagnes ?  
 PENTHÉE. — Certes, et même au prix d'un énorme poids d'or.  
 DIONYSOS. — Et d'où te vient, dis-moi, ce violent désir (*erôta megan*) ?  
 PENTHÉE. — Je serais, je l'avoue, navré de les voir ivres !  
 DIONYSOS. — Tu verrais volontiers, pourtant, ce qui te navre ?  
 PENTHÉE. — En me tenant bien coi, blotti sous les sapins !<sup>527</sup>

Violent désir qui l'amène à nier sa propre personne puisque, finalement influencé par Dionysos, Penthée accepte d'aller jusqu'à se travestir afin d'observer ces Bacchantes et leurs rites mystérieux. Lui qui incarne l'*andreia*, le canon de la virilité, le voilà revêtu d'une robe à la manière des femmes, de la mitre, auxquelles s'ajoutent les attributs du dieu — le thyrse et la nébride<sup>528</sup>. Un renversement total qui est justifié par la

<sup>522</sup> cf. *Supra* p.37-45.

<sup>523</sup> EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v.353-354 : le vocabulaire utilisé — *hē nosos*, « la maladie », *lumainomai*, « souiller, corrompre » — marque bien la notion de fléau que représente le ménadisme pour la cité.

<sup>524</sup> *Ibid.*, v.215-225.

<sup>525</sup> Rappelons toutefois que la transe dionysiaque par l'ivresse est plutôt associée aux satyres, tandis que les Bacchantes entrent en transe plutôt par la danse et la musique, cf. François LISSARRAGUE, « Femmes au figuré », art. cit., p.295.

<sup>526</sup> cf. EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v.233-238 : « On dit qu'un étranger, s'introduisant ici, un mage, un enchanteur venu de Lydie, les cheveux parfumés épars en boucles blondes, le teint vermeil et les yeux tout remplis du charme d'Aphrodite, se mêle, jour et nuit, à leur foule. À nos vierges, il offre, comme appât, la fureur de ses rites ! » ; v.453-459.

<sup>527</sup> *Ibid.*, v.810-815.

<sup>528</sup> cf. *Ibid.*, v.821-836.

volonté de Penthée, voire plutôt l'*eros* du roi, d'observer ces femmes. Un désir qui s'inscrit pleinement dans un imaginaire érotique que se construit Penthée, lui qui cherche à voir les Bacchantes dans des orgies d'ivresse ainsi que sexuelles<sup>529</sup>. Dès lors, travesti, sous l'égide de Dionysos, « déjà, dans les buissons, ainsi que des oiseaux, au doux piège d'amour [il croit] les voir captives »<sup>530</sup>, espérant peut-être « les prendre »<sup>531</sup> — le double sens érotique des paroles de Dionysos se laissant facilement interpréter. Par là Penthée prend des allures de voyeur, observant à la dérobée des femmes supposées être en plein jeux érotiques. Néanmoins, malgré son désir, Penthée finit par ne plus rien voir.

La première raison est évidente : son voyeurisme le condamne à mourir. Les rites bachiques relèvent des rites à mystères, c'est-à-dire qu'ils découlent d'une initiation permettant aux seul·e·s initié·e·s de participer et de voir les célébrations. Penthée, loin d'être initié, ne fait que se travestir afin « de voir les choses défendues »<sup>532</sup>, une perversion qui appelle un châtiment qui sera, pour lui, sa mise à mort — par sa propre mère. Néanmoins, s'il ne voit rien, c'est aussi parce qu'il n'y a rien à voir : les fantasmes érotiques et autres délires sexuels des Bacchantes sortent tout droit de l'imagination du roi. Si nous nous rappelons des rites associés aux Ménades, ils sont certes impressionnants, mais relèvent principalement d'une violence rarement vue chez les femmes<sup>533</sup>. En aucun cas, il n'est question de pratiques sexuelles déviantes, déchaînées ou, même, d'actes érotiques tout court. Et ce n'est pas faute d'avoir tenté de prévenir Penthée. Un bouvier vient voir le roi afin de lui rapporter ce qu'il a vu dans les montagnes, ayant croisé les trois thiases des Bacchantes :

Toutes elles dormaient, leurs corps à l'abandon, les unes adossées aux rameaux chevelus d'un sapin, et les autres, sur des feuilles de chêne, leur tête reposant au hasard sur le sol, chastement (*sôphronôs*), — et non pas, ainsi que tu les peins, enivrées par le vin et le bruit du lôtos, et cherchant à l'écart l'amour (*thêran Kuprin èrêmômenas*) dans la forêt...<sup>534</sup>

Admettons d'emblée que, si son récit débute par une scène pacifique et calme, il se termine dans la violence, les femmes se réveillant et, chassées par les hommes, elles prennent les armes contre eux — mais, encore une fois, nous faisons face à une condamnation de ceux qui voient les choses défendues. Néanmoins, dans ce début de discours, se révèle que l'image que Penthée a de leurs rites est erronée : ni vin ni sexe dans le délire bachique. Et, si le vin finit par apparaître<sup>535</sup>, il n'est à aucun moment du récit question de scènes érotiques entre Bacchantes et autres individus — quel que soit leur genre. Ainsi nous voyons apparaître chez Penthée un fantasme qui lui est propre, sans fondement autre que des rumeurs et une imagination fertile. Le roi se plaît à imaginer les Bacchantes dans des activités licencieuses, rêvant de leurs corps érotiques, là où les Ménades ne font que revêtir le vêtement du dieu.

<sup>529</sup> Marianne McDONALD, « L'extase de Penthée : ivresse et représentation dans les *Bacchantes* d'Euripide » dans *Pallas. Revue d'études antiques*, n°38, 1992, p.227-237, [en ligne], consulté le 26 février 2020, URL : [www.persee.fr/doc/palla\\_0031-0387\\_1992\\_num\\_38\\_1\\_1250](http://www.persee.fr/doc/palla_0031-0387_1992_num_38_1_1250).

<sup>530</sup> EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v.957-958.

<sup>531</sup> *Ibid.*, v.960.

<sup>532</sup> *Ibid.*, v.912-913.

<sup>533</sup> cf. *Supra* p.39-41 : relevons notamment la pratique du *diasparagmos* — le déchirement à mains nues des chairs de la victime (habituellement animale) — et les pratiques d'*omophagie* — l'acte de manger les chairs crues.

<sup>534</sup> EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v.683-688.

<sup>535</sup> cf. *Ibid.*, v.704-711 : le bouvier énonce les prodiges auxquels il a assisté, parmi lesquels le surgissement d'une source de vin.

Malgré tout il faut préciser une chose : Penthée apparaît dans la pièce d'Euripide comme l'unique personnage porté vers ces fantasmes de Bacchantes sexuellement débridées, ces travesties aux mœurs légères ; néanmoins cette pensée ne lui est pas strictement propre, le corps désirable des Ménades dépassant le cadre des *Bacchantes* d'Euripide. En réalité se retrouve dans l'iconographie grecque ce thème érotique de la Bacchante débridée — dans sa violence et dans sa sexualité. Dès les plus anciennes représentations nous pouvons voir des suivantes de Dionysos occupées à de joyeuses réjouissances sexuelles en compagnie de satyres<sup>536</sup>. Mais le plus percutant est sans doute l'apparition du thème de la Ménade nue au tournant des VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles avant J.-C.<sup>537</sup> Peu nombreuses parmi les images des Bacchantes revêtues de la nébride et du thyrse, elles n'en ressortent que plus éclatantes. Par leur nudité apparaît tout le potentiel érotique de ces femmes travesties — dès lors débarrassées de leurs armes —, où se mêlent beauté et séduction qui tendent aussi à rapprocher ces Ménades des hétaires<sup>538</sup>. Dès lors se voit accentué leur érotisme du fait de ce rapprochement : en effet, ces hétaires désignent, dans la réalité grecque, des femmes qui, sans être des prostituées, servent de compagnes aux hommes durant les banquets, y offrant sans doute des parties de plaisir sexuel<sup>539</sup>. Ainsi nous voyons apparaître des Bacchantes telles que Penthée les imagine : désirables, séduisantes et débridées. Pour autant elles font toujours partie de ces travesties qui, prenant les armes viriles, sont capables d'actes de violence déchaînée, effrayant même les hommes. Au cœur de ces Ménades se trouve donc ce fantasme ambivalent de l'homme, méprisant autant ces femmes viriles qu'il les trouve attirantes.

## 1.2. Les masques féminins de la mort

Une ambivalence qui semble s'être manifestée de manière plus diffuse dans la pensée grecque : nous pouvons peut-être la reconnaître derrière le masque que prêtent les Grec·que·s à la mort. Dans sa très riche étude sur la mort et sa perception dans la civilisation grecque, Jean-Pierre Vernant détermine que celle-ci « a deux visages, contraires. Avec le premier elle se présente en gloire, elle resplendit comme l'idéal auquel le héros authentique a voué son existence ; avec le second, elle incarne l'indicible, l'insoutenable, elle se manifeste comme horreur terrifiante. »<sup>540</sup> Dès lors il est intéressant de voir, qu'au premier visage, se substitue celui de Thanatos, divinité masculine de la mort, en tant que « belle mort », celle qui accueille le héros dans la gloire ; au contraire, au deuxième visage, celui de la mort insoutenable et terrifiante, se substitue le masque féminin<sup>541</sup>. En effet ce sont les Kères, les Gorgones ou encore les Sirènes qui viennent traduire cet autre terrifiant, cette mort fatale. Paradoxalement, en prenant ces figures de femmes, s'ajoute à l'horreur de la mort tout un pan érotique, propre à celles-ci.

<sup>536</sup> François LISSARRAGUE, « Femmes au figuré », art. cit., p.294 : il est intéressant de noter que ce motif connaît aussi un renversement, avec le début des vases à figures rouges — à partir des années 530 av. J.-C. —, les Ménades se mettant à repousser les satyres et leurs assauts lubriques, sur le modèle des poursuites amoureuses comme celle de Thétis et Pélée (cf. Annexe 2, n°12).

<sup>537</sup> Marie-Christine VILLANUEVA PUIG, « Se dévêtir pour Dionysos ? À propos de quelques représentations de ménades nues sur les vases attiques » dans Florence GHERCHANOC et Valérie HUET (dir.), *Vêtements antiques. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*, op. cit., p.212 : « Le Peintre d'Amasis joue un rôle particulier dans la mise en place et le développement de ce thème largement présent dans son œuvre. » ; cf. Annexe 2, n°13.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p.222-223.

<sup>539</sup> Claude MOSSÉ, *La Femme dans la Grèce antique*, op. cit., p.63.

<sup>540</sup> Jean-Pierre VERNANT, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, op. cit., p.81.

<sup>541</sup> *Ibid.*, p.131-132.

L'exemple le plus frappant en est sans doute celui des Sirènes, figures mythiques présentes dès le VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., faisant leur première apparition dans l'*Odyssée* d'Homère. N'oublions pas que, dans la littérature grecque, ces créatures hybrides ne sont pas des femmes mi-humaine mi-poisson telles qu'elles sont popularisées aujourd'hui, mais des êtres mi-femme mi-oiseau. Du moins c'est ainsi qu'elles sont représentées dans la littérature grecque, non pas dans l'*Odyssée* — qui ne dit rien de leur aspect — mais dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, au III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., dans lesquels Jason (à l'image d'Ulysse) est amené à faire face aux Sirènes :

La jolie Terpsichore, l'une des Muses, les avait enfantées dans le lit d'Achélôos ; jadis, elles étaient au service de la puissante fille de Déô, encore vierge, et partageaient ses jeux ; mais maintenant elles ressemblaient par leur aspect en partie à des oiseaux (*allo men oiônoison*) et en partie à des jeunes filles (*allo de parthenikê*).<sup>542</sup>

Dans cette description, nous pouvons voir que derrière la Sirène se dévoile la *parthenos*, la jeune fille, la vierge, celle en âge de se marier. Par là est invoqué un arrière-plan érotique, la Sirène se montrant aussi comme un objet d'admiration, telles que ces *parthenoi* désirables prêtes à être épousées. Pourtant elles restent des monstresses, au sens strict de *thér*, d'êtres fabuleuses par leur hybridité, mais également au sens moderne de créatures effrayantes. Car elles sont bien des oiseaux de malheur, ces « mélodieuses Sirènes, filles d'Achélôos, [qui font] périr de leurs doux chants ensorceleurs quiconque [jette] l'amarre auprès d'elles. »<sup>543</sup> La légende est connue : ses femmes attirent de leurs chants les marins, les condamnant à périr sur leur île, empêchant tout retour du matelot chez lui. Ainsi elles s'opposent à Jason lorsqu'il tente de rentrer après la conquête de la Toison d'or, de même elles se dressent sur le chemin du héros paradigmique du retour, Ulysse.

Monstresses funestes aux visages de jeunes filles, ici se joue de nouveau l'ambivalence de ce qui terrifie et de ce qui attire. D'autant que l'érotisation des Sirènes dépasse la simple mention d'un corps désirable de *parthenos*, mais se loge également dans l'importance de la voix. Autant chez les Sirènes d'Homère « dont la voix charme (*thelgousin*) tout homme qui vient vers elles »<sup>544</sup> que chez celles d'Apollonios qui attirent les hommes « de leurs doux chants ensorceleurs (*hêdeiési thelgousai molpésin*) »<sup>545</sup>, il est question du même vocabulaire : celui du *thelgô*, de l' enchantement par la voix. Cet emploi place directement les Sirènes du côté de la séduction, provoquée par la voix enchanteresse qui captive l'homme et l'empêche de s'échapper de ce charme<sup>546</sup>. Puissance irrésistible qui est confirmée par l'ascendance donnée aux Sirènes chez Apollonios, Terpsichore étant l'une des Muses, divinités présidant aux arts. Son invocation assure la puissance séductrice de ses filles<sup>547</sup>, les Muses étant à la source de l'inspiration de ces arts (tels que la poésie ou la danse) qui captivent l'œil et enchantent l'ouïe. Néanmoins, c'est d'une puissance funeste dont font preuve les Sirènes, attirant les hommes « dans [leur] prairie (*en leimôni*), [dont] le rivage est rempli des ossements des corps qui

<sup>542</sup> APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Chant IV, v.895-900.

<sup>543</sup> *Ibid.*, Chant IV, v.892-894.

<sup>544</sup> HOMÈRE, *Odyssée*, Chant XII, v.39-40.

<sup>545</sup> APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Chant IV, v.893.

<sup>546</sup> Jean-Pierre VERNANT, *L'individu, la mort, l'amour: Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, op. cit., p.144 : « [Les Sirènes] charment, elles ensorcellent à la façon du magicien Éros (*thelgousi*) tous les humains qui les approchent »

<sup>547</sup> D'autant plus lorsque l'on se tourne vers l'onomastique du nom de Terpsichore, construit sur les termes *ho khôros*, « le chœur », et *hê terpsis* qui signifie notamment « la jouissance, le charme » — soit, Terpsichore est celle qui séduit par la danse.

se décomposent ; sur les os la peau se dessèche. »<sup>548</sup> Macabre décor pour de séduisantes *parthenoi*, mais celui-ci révèle toute l'ambivalence de ces Sirènes : derrière le *leimôn* (la prairie) sont aussi invoquées les parties intimes de la femme, son « jardin secret », donnant l'impression que l'homme touche au plus près de l'érotisme de la Sirène, mais il n'y trouve que la mort, dans sa forme la plus atroce, sans funérailles ni tombeaux<sup>549</sup>. Finalement, elles se présentent comme l'envers de leur aïeule, n'offrant par leur chant, non pas la gloire et le *kleos* immortel, mais bien l'oubli, la mort indicible<sup>550</sup>.

Ainsi les Sirènes incarnent autant la puissance funeste que le pouvoir érotique, ce dernier venant sans doute traduire le désir d'immortalité que l'homme ressent. La Sirène offre par son chant la connaissance de la gloire immortelle, celle qui ne naît qu'une fois la mort ayant magnifié le héros et ses exploits<sup>551</sup> ; donc celui qui cède à la tentation des Sirènes est l'homme qui tente de saisir sa gloire immortelle, venant traduire son propre désir de connaître l'immortalité. Malgré tout se retrouve également dans ces figures l'ambivalence de la femme de pouvoir et de l'érotisation de celle-ci, ajoutant ainsi à la récurrence de ce motif dans la pensée grecque. Car les Sirènes n'en sont pas le dernier exemple, l'érotisation des figures féminines de la mort se retrouvant de façon permanente. Et, en ce sens, il est intéressant de se tourner vers la Gorgone dont l'évolution est marqueur de ce processus d'érotisation.

Le mythe est bien connu : Méduse est l'une des trois Gorgones, la seule mortelle parmi ses sœurs Sthéno et Euryale ; elles sont célèbres pour avoir « la tête hérissée d'anneaux écailleux de serpents, de longues défenses de sanglier, des mains des bronze et des ailes d'or »<sup>552</sup> et pour leur regard capable de changer en pierre quiconque les regarde ; Persée finit par décapiter Méduse et il donne sa tête à Athéna qui la fixe sur son bouclier. Figures féminines terrifiantes, la description qu'en donne le Pseudo-Apollodore semble peu séduisant, mêlant à leurs visages des éléments de bêtes. Autres *thères*, monstresses, elles sont « le visage même de la mort, de cette mort qui n'a pas de visage »<sup>553</sup>, incarnant pleinement cette mort impossible à voir, elles qui tuent celui ou celle qui a l'imprudence de les regarder. Dès lors, quand vient la question de la représentation, il ne semble pas étonnant de voir des Gorgones n'ayant rien d'humaines : la plus ancienne description date ainsi du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., sur une amphore protoattique, sur laquelle elles apparaissent semblables à « un type de chaudron en bronze muni d'attaches aux formes animalières ou monstrueuses »<sup>554</sup>. Étonnant modèle pour des figures vivantes, pour autant, il traduit bien l'impossible représentation de la figure de la Gorgone. Toutefois, le visage de Méduse et de ses sœurs prend peu à peu une forme conventionnelle, apparaissant vers la fin du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. : elles présentent une forme ronde avec des yeux proéminents, elles ont une bouche grimaçante avec des crocs — qui rappellent « les défenses de sanglier » du Pseudo-Apollodore —, un nez immense et aplati, ainsi que des cheveux parfois en forme de serpents et, de temps en temps, de la barbe<sup>555</sup>. Masque effrayant de la Gorgone, il marque bien ce qu'elle a de monstrueux, incarnant cette mort terrifiante, impossible à regarder. Ici nous semblons loin de toute érotisation, d'autant que l'ajout d'une barbe modifie le rapport au genre de la Gorgone, celle-ci étant un

<sup>548</sup> HOMÈRE, *Odyssée*, Chant XII, v.45-46.

<sup>549</sup> Jean-Pierre VERNANT, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, op. cit., p.144.

<sup>550</sup> *Ibid.*, p.146.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p.145 ; voir notamment : HOMÈRE, *Odyssée*, Chant XII, v.184-191 où Ulysse rapporte le chant des Sirènes.

<sup>552</sup> Ps.-Apolodore, Bibliothèque, II, 4, 2.

<sup>553</sup> Jean-Pierre VERNANT, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, op. cit., p.121.

<sup>554</sup> Thomas H. CARPENTER, *Les mythes dans l'art grec*, op. cit., p.104.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p.105 ; cf. Annexe 2, n°14.

attribut masculin. Pour autant, le masque de Méduse connaît une nouvelle modification au cours du Ve siècle avant J.-C., prenant dès lors le visage d'une jeune femme, séduisante, attirante, objet d'admiration et pourtant fatal à celui (ou celle) qui la regarde<sup>556</sup>. Et, probablement sans surprise, la tradition a retenu jusqu'à aujourd'hui ce dernier visage, celui de la femme dans ce qu'elle a à la fois d'érotique et de terrifiant<sup>557</sup>.

Ainsi nous voyons que la mort, même dans ce qu'elle a d'indicible, d'effrayant — car derrière l'impossibilité de regarder la Gorgone se révèle l'impossibilité de voir la mort —, finit toujours pas prendre le visage de la femme, celle pleine de séduction et d'érotisme. Des liens qui se déclinent encore et toujours<sup>558</sup>, liant indéfiniment *thanatos* et *eros* au centre desquels se place la femme. Incarnant tant la puissance funeste que l'attraction érotique, ce visage féminin vient peut-être traduire l'irréversible fatalité de la mort, l'homme finissant toujours dans les bras de celle-ci — au même titre qu'il finit toujours dans les bras de la femme. Mais au-delà se déroule un simple fait : de même qu'avec la Bacchante, voire l'ensemble des femmes travesties, le pouvoir qui se dit au féminin est toujours replacé sous le joug d'*eros*. Et cela même lorsque cette puissance est la plus funeste, et encore plus lorsque cette puissance féminine est celle des origines.

### 1.3. La puissance originelle des femmes

Car au commencement était la femme. Pouvoir inaliénable des femmes, celles-ci sont aux origines de la vie, donnant naissance aux futurs hommes (et, tant qu'à faire, aux futures mères). Les hommes en ont bien conscience, et ils n'ont donc pas hésité à construire le corps féminin comme le corps reproducteur par excellence<sup>559</sup>. Corps réduit à une fonction, celle-ci reste nécessaire à la société, ils doivent donc également lui reconnaître un certain mérite : en ce sens s'insère l'analyse de Nicole Loraux qui voit, dans le travail de l'accouchement, un *ponos* féminin équivalent au *ponos* héroïque des hommes — cette peine, cet effort qui lui vaut la reconnaissance de son *andreia*<sup>560</sup>. Les femmes ont donc aussi droit à la reconnaissance de leur valeur, un mérite qui, s'il est lié à l'origine des hommes (issus du ventre de la femme), a également à voir avec une puissance originelle des femmes.

Le mythe ne s'y trompe pas : aux origines du monde se trouve le principe féminin. De même que la femme donne naissance aux hommes (et aux femmes) qui perpétuent le corps social, pour qu'apparaisse le monde, il faut bien du féminin. Du moins, c'est ainsi que nous pouvons lire la cosmogonie rapportée dans la *Théogonie* d'Hésiode. Poème daté du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., il relate la naissance des dieux et des déesses, tout en chantant l'ordre institué par Zeus — formant finalement un grand hymne au dieu. Mais avant l'ordre se situe le chaos, d'où émerge le monde :

<sup>556</sup> Thomas H. CARPENTER, *Les mythes dans l'art grec*, op. cit., p.105 ; cf. Annexe 2, n°15.

<sup>557</sup> cf. Annexe 2, n°16.

<sup>558</sup> Nous avons cité plus haut les Kères qui incarnent la mort dans sa monstruosité, violente et sauvage (cf. HÉSIODE, *Le Bouclier*, v.249-263). Peu séduisantes, elles ont pourtant aussi à voir avec le charme et l'érotisme, puisque Hésiode leur donne pour sœurs la Séduction et la Caresse, toutes nées de Nuit, cf. HÉSIODE, *La Théogonie*, v.211-225.

<sup>559</sup> Voir notamment : Jean-Baptiste BONNARD, « La construction des genres dans la Collection hippocratique » dans Nathalie ERNOULT et Violaine SEBILLOTTE CUCHET (dir.), *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, p.159-170.

<sup>560</sup> Nicole LORAUX, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, op. cit., p.57 : « Dans la mesure où il faut bien, même pour penser la société des hommes, faire quelque chose des femmes, le travail de l'accouchement est cette épreuve, puisque dans la cité elles sont intégrées à titre de reproductrices. »

Le premier qui naquit fut le Vide (*Chaos*), suivi par la Terre (*Gaïa*) à la vaste poitrine, séjour à jamais infrangible de tous les dieux, qu'ils occupent les monts neigeux de l'Olympe, ou le Tartare brumeux dans le sol aux routes profondes ; puis l'Amour (*Eros*), le plus beau des dieux qui sont et qui furent, briseur de membres, qui de tous les dieux et les hommes dompte le cœur et la sage pensée au fond des poitrines.<sup>561</sup>

Nous avons dit qu'aux origines se trouve le principe féminin mais il faut reconnaître qu'en réalité, *Gaïa*, première entité féminine, n'arrive qu'en deuxième place. Toutefois, nous admettrons qu'elle est la première à être réellement genrée et sexuée : *Chaos*, peut-être désigné au masculin, est caractérisé par l'absence, l'informe, le vide — d'ailleurs son nom est traduit par cette qualité. En cela il est neutralisé<sup>562</sup>, dégénéré, indéfini voire indicible, n'offrant qu'une ouverture pour l'émergence de la première stabilité : Terre. À la suite du Vide, elle apparaît comme son opposé, offrant une forme stable et perceptible, elle sur laquelle se pose, non seulement les dieux et déesses ouraniennes, mais également chthoniennes — et, par extension, l'ensemble des êtres vivants du ciel, de la terre et des mers. *Gaïa* apparaît pleinement comme puissance originelle, celle sur laquelle se perpétue la vie. D'autant plus qu'elle apparaît comme le principe reproducteur primordial. Si les premières entités — *Chaos*, *Gaïa* et *Eros* — naissent au sens le plus strict, commençant à exister sans qu'il soit question de reproduction, cette dernière apparaît par la suite, dont l'archétype est alors *Gaïa*<sup>563</sup>. En effet elle enfante d'abord *Ouranos*, le Ciel étoilé, qui devient le premier (véritable) principe mâle. Néanmoins, il est intéressant de voir que Terre l'enfante seule, sans ingérence d'une entité masculine. Une naissance par parthénogenèse qui est complétée par d'autres, avec l'enfantement des Montagnes, de la Mer et de l'Abîme « sans étreinte amoureuse »<sup>564</sup>. Ainsi est mis au centre de la reproduction, voire plutôt de la création du monde, le principe féminin : à elle seule, elle est capable de donner naissance à ce qui constitue le monde d'aujourd'hui — contenant peut-être en elle, à la fois, les principes du féminin et ceux du masculin, double nature nécessaire à la fonction reproductrice biologique.

Pour autant, son importance est relativisée dès lors qu'apparaît *Ouranos*, ce principe mâle, « qui est égal à elle »<sup>565</sup> et qui vient donc former son pendant (masculin). Elle qui incarnait tant le féminin que le masculin se voit dépossédée de cette puissance virile, pour être replacée dans sa pleine féminité. Avec son apparition, *Ouranos* vient compléter *Gaïa*, formant son double — elle qui représente la terre, les limites terrestres, *Ouranos* est celui qui incarne le ciel, les limites célestes. Joli couple cosmique, son émergence vient également rendre compte du premier couple sexuel : avec lui naît la notion de différenciation sexuelle, *Ouranos* étant le principe mâle, tandis que *Gaïa* est le principe femelle qui, en son sein, enfante les divinités. Égaux·ales en proportion, iels se partagent également, à part égale, le rôle reproducteur. Ainsi naît avec *Ouranos* la reproduction sexuée, et de son union avec *Gaïa* émerge une première génération : les Titans et les Titanides. Celle-ci est primordiale car, dès lors disparaît la reproduction par parthénogenèse, la femme

<sup>561</sup> HÉSIODE, *Théogonie*, v.116-122.

<sup>562</sup> Nicole LORAX, « Qu'est-ce qu'une déesse ? » dans Georges DUBY, Michelle PERROT et Pauline SCHMITT PANTEL (dir.), *Histoire des femmes en Occident. I. L'Antiquité*, op. cit., p.72.

<sup>563</sup> Notons toutefois l'intrusion de la naissance de Nuit et Érèbe, né·e·s du Vide, qui s'unissent pour donner naissance à l'Éther et le Jour ; néanmoins, il s'agit moins d'une union sexuelle qu'une reproduction au sens strict du terme, Nuit et Érèbe donnant naissance à leur contraire par un principe de séparation et de différenciation. C'est avec *Gaïa* qu'apparaît la première reproduction sexuelle et la notion de couple sexuel.

<sup>564</sup> HÉSIODE, *Théogonie*, v.132.

<sup>565</sup> *Ibid.*, v.127.

nécessitant obligatoirement un principe mâle pour donner naissance<sup>566</sup>. Mais avec la génération commence également la notion de descendance, et surtout d'héritage. Avec les Titans débute une lutte entre le fils et le père, Cronos castrant Ouranos afin de récupérer le pouvoir. Schéma qui se répète avec la génération suivante, Zeus enfermant son père dans le Tartare pour obtenir le trône, mais qui se termine sur l'avènement de Zeus, celui-ci brisant la chaîne des générations en incorporant (littéralement) la logique de reproduction sexuée : avalant Mètis, il ingère le pouvoir — féminin — de la naissance, créant une rupture avec l'ordre préétabli, et donnant lui-même naissance à la vraie fille de son père, Athéna<sup>567</sup>. En cela se révèle une notion qui n'était pas présente au début du monde : le concept civique de descendance et de filiation patrilinéaire.

Par là nous voyons qu'avec l'apparition du principe mâle comme acteur de la reproduction s'ajoute également la notion civique de descendance (qui, de fait, se veut mâle). Le poème d'Hésiode replace ainsi progressivement au centre le masculin, là où se trouvait à l'origine une puissance féminine primordiale — capable de donner naissance seule aux fondements mêmes de notre monde. Dépouillée de cette puissance, Gaïa s'efface au profit des hommes et, à partir de là, est perçue comme l'épouse et la mère. Finalement, elle rejoint la conception de *gunê*, « [domestiquée] par le mariage et [aguerrie] par la maternité »<sup>568</sup>. En ce sens, il nous semble renouer avec la notion de puissance féminine replacée sous le joug d'*eros* : Gaïa, une fois perçue dans l'œil de l'homme, du mâle, comme corps érotique, féminin, reproducteur, se voit dépossédée de sa première puissance, de son importance, pour venir se placer sous la domination du masculin. Cette dernière est, par ailleurs, rendue physiquement visible par Ouranos qui vient recouvrir Gaïa : Hésiode rend compte de l'ascendant que l'homme possède sur la femme, celui-ci se plaçant au-dessus d'elle<sup>569</sup>. Ainsi semble se confirmer l'hypothèse selon laquelle, en replaçant le pouvoir féminin sous l'œil d'*eros*, la femme est remise sur les voies de la représentation traditionnelle de la féminité. Renouant avec le corps érotique et reproducteur de la femme, se rétablit par extension la domination de l'homme.

Par l'érotisation de la femme, le récit la déplace sur un plan compréhensible par l'homme : celui de l'épouse et de la mère, dont il connaît les limites et dont il sait la place — inférieure à la sienne. Néanmoins ce processus est à double tranchant, puisqu'il déplace la puissance originelle des femmes dans le champ de l'érotisme et la sexualité. Dès lors entre en jeu tout ce que nous avons déjà vu sur les rapports de la ruse, de la tromperie et de la séduction, caractérisant certes la femme et son pouvoir, mais d'un point de vue péjoratif. Ce dernier trouve sans doute son accomplissement dans les figures féminines citées plus haut : ces masques féminins de la mort. Une puissance féminine et érotique qui est rejetée du côté de la mort, du néfaste, du funeste — puissance dès lors peu enviable. Et, en réalité, il est intéressant de noter que tous ces points semblent converger en un mythe : la naissance de Pandore, ancêtre originelle des femmes.

<sup>566</sup> En réalité, nous pourrions nuancer ce propos avec un contre-exemple : la naissance d'Héphaïstos est décrite comme une naissance par parthénogénèse, Héra enfantant seule celui-ci pour se venger de la naissance d'Athéna, enfantée seule par Zeus (cf. HÉSIODE, *Théogonie*, v.927-929). Et si cette exception peut être imputée à la divinité d'Héra, capable d'invoquer une puissance féminine originelle alors révolue, n'oublions pas qu'Héphaïstos n'apparaît pas réellement en gloire, étant connu pour être difforme, le Boiteux qui prête à rire lorsqu'il sert d'échanson aux divinités de l'Olympe, aussi loin que possible de la beauté commune des échansons comme Ganymède (cf. HOMÈRE, *Iliade*, Chant I, v.595-600).

<sup>567</sup> Sur l'appartenance d'Athéna au parti de son père, cf. *Infra* p.140-141.

<sup>568</sup> Nicole LORAU, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, op. cit., p.230.

<sup>569</sup> Douglas CAIRNS, « Vêtu d'impudeur et enveloppé de chagrin. Le rôle des métaphores de "l'habillement" dans les concepts d'émotion en Grèce ancienne », art. cit., p.180 : « L'image-schéma essentielle du ciel comme une couche qui couvre la terre comprend non seulement l'ordre céleste, mais aussi l'ordre sexuel (le masculin couvre le féminin) et moral (Gaïa est un être féminin dont la nudité doit être couverte). »

Sa légende est connue notamment grâce aux deux récits d'Hésiode, traitant de la naissance de Pandore tant dans la *Théogonie* que dans *Les Travaux et les Jours*. Et sans doute trouve-t-elle bien sa place dans la *Théogonie* qui, certes, n'est pas une anthropogonie, mais s'intéresse à la naissance des générations. Et qui d'autre que Pandore est à l'origine de notre espèce ? Car, non seulement, elle est celle dont « est sortie la race des femmes, ces êtres femelles »<sup>570</sup>, celles-ci apparaissant comme un *genos* à part, un groupe séparé du reste et fermé sur lui-même<sup>571</sup>, mais elle semble également être à l'origine des hommes. Non pas en tant que mère des hommes, mais plutôt en tant que révélatrice de ceux-ci : en apparaissant, Pandore révèle avec elle la différenciation sexuelle<sup>572</sup>, instaurant une stricte séparation entre les hommes et les femmes, et démarrant la reproduction sexuée. Voilà que de nouveau se trouve au commencement la femme.

Et celle-ci apparaît dans toute sa splendeur, pleine de son charme et de son érotisme. Car les divinités se plaisent à créer ce « beau mal (*kalon kakon*) »<sup>573</sup> et la font à l'image de la *parthenos* :

Aussitôt, l'illustre Boiteux façonna dans la terre — Zeus le voulant — un être semblable à la vierge pudique ; et Athéna aux yeux de chouette noua sur sa taille une ceinture ; Persuasion, les Charites divines lui attachèrent des colliers d'or, cependant que les Heures aux magnifiques cheveux lui tressaient des fleurs printanières. Et Pallas Athéna, sur son corps, apprêta la parure. Dans sa poitrine, le Messager au sillage splendide forgea des mots mensongers et trompeurs, des manières sournoises, comme Zeus grondant le voulait.<sup>574</sup>

Pleine de *charis*, apprêtée des atours de la séduction par les Charites, les Heures et la Persuasion, Pandore se présente à l'homme comme une jeune fiancée — la présence d'Athéna, déesse *kourotophe*<sup>575</sup>, confirme ce rôle, nouant la ceinture qui sera défaite la nuit de noces. « Semblable à la vierge », elle est celle qui s'unit à l'homme, lui offrant la possibilité d'engendrer, de perpétuer sa lignée<sup>576</sup>. Replacée dans les voies traditionnelles de la féminité, formant l'archétype de la *parthenos*, Pandore pleine de grâce est pourtant l'incarnation d'un corps érotique funeste : en son sein se cachent tromperies et ruses, mensonges et impudence qui font le propre de la femme. N'oublions pas qu'elle est aussi celle qui ouvre la fameuse jarre, libérant tous les maux sur la terre, les souffrances et l'affreuse mort<sup>577</sup>. Ainsi se révèle derrière le corps érotique de Pandore un mal enfoui, trompant l'homme par son charme et lui apportant finalement la mort.

S'il ne s'agit ici que d'une analyse succincte du mythe de Pandore, déjà se révèle qu'en son sein se mêlent érotisme et puissance féminine, érotisme et mariage, érotisme et pouvoir funeste. Renforcées par la misogynie outrancière d'Hésiode qui est toutefois obligé de reconnaître la nécessité de la femme — elle seule permettant à l'homme de se reproduire —, Pandore se présente comme pleine d'ambiguïtés.

<sup>570</sup> HÉSIODE, *Théogonie*, v.590.

<sup>571</sup> Nicole LORAUx, *Les enfants d'Athéna. Idées athénienes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1990, p.77-78.

<sup>572</sup> Cela semble confirmé par le vocabulaire utilisé par Hésiode : au début du récit, il est question des « dieux et [des] hommes » (*Théogonie*, v.535), toutefois ce n'est pas le terme *andres* qui est utilisé, mais *anthrōpoi*, qui désigne indifféremment l'homme et la femme ; en ce sens, nous pourrions y voir comme une humanité primitive intersexuée, ne connaissant ni la femme ni l'homme, qui ne sont révélé·e·s qu'une fois Pandore ayant donné naissance à « la race des femmes ».

<sup>573</sup> HÉSIODE, *Théogonie*, v.585.

<sup>574</sup> HÉSIODE, *Les Travaux et les Jours*, v.70-79.

<sup>575</sup> cf. *Supra* p.82-85.

<sup>576</sup> En cela, elle se présente aussi comme un lointain simulacre de Gaïa, premier principe féminin fécondant, dont l'un des épithètes est aussi *pandora*.

<sup>577</sup> HÉSIODE, *Les Travaux et les Jours*, v.90-104.

Finalement, elle n'est pas tant éloignée de nos travesties favorites, elle aussi provoquant effroi et attirance, érotisée au point d'être épousée par l'homme, celui-ci replaçant dès lors sa puissance sous son propre joug.

\*

À travers ce chapitre se révèle une véritable érotisation des femmes travesties au sein de leur mythe. Si elles créent la peur chez l'homme, s'emparant des armes masculines, elles semblent également créer une fascination — à forte tendance érotique. À l'image de Penthée qui se plaît à imaginer les Bacchantes aux corps féminins, séduisants, engagées dans des rites sexuels déchaînés, d'autres hommes se les imaginent dans leurs corps érotiques. À n'en pas douter, cette érotisation est présente au sein des récits de mariage de la travestie, celle-ci étant reconnue par l'homme dans son corps féminin, érotique, reproducteur. Sans doute se cache derrière cela un fantasme masculin pour la femme de pouvoir — à l'image peut-être de ces femmes fatales qui ont peuplé la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Car, en réalité, les liens entre la puissance féminine et le pouvoir érotique se multiplient dans la culture grecque, se révélant particulièrement bien dans les figures féminines de la mort. Gorgones et Sirènes incarnent ces nouveaux visages de la mort, féminins et érotiques — même lorsque, à l'image de Méduse, rien ne semble originellement se prêter à la séduction. Les puissances féminines semblent perpétuellement replacées dans cette ambivalence de l'érotisme et de la mort. Peut-être s'agit-il d'un de ces processus de contrôle que les hommes ont tenté d'appliquer aux femmes et à leur puissance. En les érotisant, l'homme les replace sous l'œil d'*eros*, sous l'œil de leur propre désir, les faisant renouer avec ce qu'ils appellent leur nature : celle d'une épouse et d'une mère. Par là, l'homme sait d'avance qu'il peut contrôler ces femmes, en les épousant, sachant qu'en tant que telles, elles lui seront soumises. Replacées dans leur rôle traditionnel, le pouvoir féminin est soumis à la puissance de l'homme, qu'elles soient travesties ou originellement puissantes — à l'image de ces Gaïa et autres Pandore, finalement mises sous le joug de l'homme. Néanmoins, il est intéressant de voir que, derrière tous ces processus, malgré la victoire finale de l'homme, semble apparent un pouvoir qui se dit au féminin. Présent aux origines, resurgissant ponctuellement à travers ces puissances funestes féminines, il se retrouve en fin de compte dans les femmes travesties. Se montrant en filigrane au sein de la culture grecque, cette puissance des femmes est énoncée, tout en étant constamment représentée comme effrayante, maîtrisée, rejetée du côté du néfaste, de l'impensable, de l'Autre.

## 2. Un pouvoir féminin au prisme de l'Autre

Fascinant pouvoir des femmes, celui-ci prend néanmoins le masque du terrifiant — à travers ces figures de la mort que sont les Gorgones —, le masque du révolu — tel qu'est le pouvoir originel de Gaïa —, finalement le masque de l'Autre. La puissance féminine apparaît dès lors sous l'ordre du hors-norme, et il en va de même pour les femmes travesties. Incarnation d'une puissance au féminin, elles sont constamment rejetées de l'autre côté de la norme, représentantes d'un monde renversé. Si elle est parfois rituellement acceptée — permettant un meilleur contrôle —, la contre-cité des femmes, la gynécocratie, est toujours au bout du compte rejetée. Et, repoussées du côté des Barbares, les travesties le sont perpétuellement, disant mieux à quel point leur puissance est anormale. Du moins c'est la lecture que semble proposer les mythes des travesties, racontant toujours comment ces femmes, représentantes d'un monde renversé, sont rétablies dans le droit chemin par l'homme... (ou devrions-nous dire le travesti ?)

## 2.1. La contre-cité des femmes

Faut-il de nouveau préciser ce qui est connu de tous·tes : les cités grecques sont misogynes. Elles sont fondées sur un système patriarcal où seuls les hommes détiennent le pouvoir et sont considérés comme citoyens<sup>578</sup>. Par exemple, à Athènes, seul existe le terme « Athénien », tandis que les femmes ne sont désignées que par la périphrase « les femmes d'Athènes », les hommes leur refusant le titre de « Athénienes »<sup>579</sup>. Pourtant, au sein des cités, il existe des périodes où les femmes accèdent, pendant un temps donné, aux catégories du masculin. N'oublions pas ces fameux rites de travestissement qui permettent aux femmes, dans le cadre réglementé des institutions civiques, d'expérimenter l'Autre masculin, valorisant leur propre vertu ou bien leur apprenant à respecter les normes et rôles de chacun·e<sup>580</sup>. Mais il existe une célébration, déjà citée, qui mérite une attention plus particulière : les Thesmophories.

Célébrées non seulement à Athènes, mais également dans plusieurs cités grecques où sont attestés des sanctuaires dédiés à Déméter Thesmophore, les Thesmophories forment l'un des rituels les plus importants du culte de la déesse<sup>581</sup>. Seules les femmes des citoyens participent à cette célébration qui se déroule sur trois jours :

Les Thesmophories sont une fête des semaines, célébrée à l'automne et placée sous le signe du mythe de Déméter et de sa fille Korê. Le premier jour, des femmes choisies pour cette tâche, les « écopeuses », vont recueillir, dans des fissures consacrées, les restes des porcelets précipités entiers l'année précédente. [...] Le second jour célèbre le deuil de Déméter privée de sa fille. Les femmes jeûnent, assises à terre, sur les couches de gattilier qu'elles ont confectionnées. Le troisième jour donne lieu à un sacrifice sanglant, attesté en particulier par les archives sacrées de Délos qui font état de victimes destinées aux Thesmophories et de tous les éléments nécessaires à l'appétit d'un repas sacrificiel.<sup>582</sup>

Sans aucun doute il est question des femmes, des *gunaikes* au sein plein du terme : si seules les femmes des citoyens sont autorisées à siéger parmi les Thesmophorieuses, c'est que le rite s'adresse avant tout aux mères — Déméter étant l'incarnation de la Mère par excellence, d'autant plus qu'êtant une divinité agraire se déploie en arrière-plan l'image de la Terre Mère. Sous le patronage de Déméter, les femmes appellent sur elles la protection de la divinité, espérant fécondité pour elles et pour les terres de leurs époux<sup>583</sup>. Ainsi les Thesmophories s'inscrivent pleinement dans la cité : en priant la déesse de féconder les terres, elles permettent à la cité de se nourrir, mais plus encore, en espérant elles-mêmes être fertiles, elles participent à la prospérité du corps civique, perpétuant celui-ci en donnant des fils à leurs époux — d'où l'importance qu'elles soient des épouses de citoyens. Pour autant, même en faisant appel à la féminité des *gunaikes*, cette célébration revêt une forme de paradoxe, puisque derrière les Thesmophories se cache le fantasme de la contre-cité des femmes<sup>584</sup>.

<sup>578</sup> Nous admettrons qu'il existe des nuances et que les femmes ont pu jouer un rôle de premier plan, surtout à partir de l'époque hellénistique ; néanmoins, nous pouvons penser, sans grand effort, que la Grèce reste fondamentalement misogyne, cf. Claude MOSSÉ, *La Femme dans la Grèce antique*, op. cit., p.12-13.

<sup>579</sup> Nicole LORAU, *Les enfants d'Athéna. Idées athénienes sur la citoyenneté et la division des sexes*, op. cit., p.125.

<sup>580</sup> cf. *Supra* p.75-86.

<sup>581</sup> Louise BRUIT ZAIDMAN, « Les filles de Pandore : Femmes et rituels dans les cités grecques », art. cit., p.458 : Louise Bruit Zaidman relève que les Thesmophories étaient célébrées notamment dans les cités d'Égine, de Phlionte, de Paros, d'Éphèse.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p.459.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p.458.

<sup>584</sup> James REDFIELD, « *Homo domesticus* », art. cit., p.237.

En effet, les femmes (de citoyens) se retirent de leurs *oikoi* pour tenir une assemblée, entre elles, excluant les hommes. En cela, elles tiennent le rôle de leurs époux, prenant en charge les pouvoirs institutionnels de la cité, devenant (presque) « citoyennes » le temps des rites. Cela se voit relativement bien à Athènes où, quittant leurs foyers, les femmes se rendent sur la Pnyx, colline sur laquelle se trouve le Thesmophorion, mais également sur laquelle se tiennent les assemblées des citoyens (masculins)<sup>585</sup>. Par là, nous voyons bien que s'opère une substitution des pouvoirs entre les hommes et les femmes, un renversement qui trouve son acmé dans le rite du troisième jour : le sacrifice sanglant. Habituellement exclues, elles en sont ici les actrices, avec toutefois une limite, celle du geste meurtrier<sup>586</sup>. Néanmoins, en consommant entre elles la viande consacrée, elles scellent, à l'image des hommes, un lien social, si ce n'est civique. Par là naît une forme de contre-cité féminine de laquelle sont exclus les hommes.

Cité renversée au sein même de la cité, cela a de quoi étonner, voire de prêter à rire. Et sans étonnement, nous voyons le grand auteur comique du Ve siècle avant J.-C., Aristophane, reprendre à son compte ces fêtes des Thesmophories qu'il fait jouer sur la scène comique en 411 avant J.-C. Auteur qui s'est plu à montrer des cités renversées où les femmes deviennent viriles<sup>587</sup>, il est d'autant plus amusant de voir qu'il reprend, quelques mois après la représentation de *Lysistrata*, ce thème du pouvoir aux femmes. Une puissance cette fois institutionnalisée, puisque la pièce prend pour décor la cérémonie des Thesmophories, dont Aristophane travestit la ritualisation à travers son argument : les femmes d'Athènes se réunissent en effet en assemblée afin de juger du cas d'Euripide, auteur tragique qui ne cesse de les insulter (et surtout de révéler leurs ruses et leurs tromperies) au sein de ses pièces ; dès lors, le Tragique cherche à infiltrer le conseil des femmes afin de plaider en sa faveur, donnant lieu à des scènes de travestissement comiques tout au long de la pièce. Toutefois, il est intéressant d'y voir que la parole est donnée aux femmes, aux épouses de citoyens qui forment dès lors un peuple.

En effet, elles viennent se placer aux côtés des hommes, en se distinguant de leur groupe politique, révélant « le peuple des Athéniens (*ton démon tōn Athēnaiōn*) et le peuple féminin (*ton tōn gunaikōn*) »<sup>588</sup>. Si, dans le vers original, le terme n'est utilisé qu'une fois, devenant implicite dès lors qu'il question du « peuple des femmes », il est bien question d'un *dēmos*, terme au sens hautement politique à Athènes. Et celui-ci est réitéré à d'autres reprises<sup>589</sup> — cette fois, de façon bien marquée —, faisant émerger l'image de ce « peuple des femmes ». En un sens, elles se voient octroyer une forme de citoyenneté, organisant leur propre *dēmos* dans ce microcosme que forme le temps des Thesmophories. En tant que tel, elles finissent par se distancer des citoyens athéniens, se disjoignant des hommes pour se refermer sur elles-mêmes, excluant ceux-ci de leur *dēmos*, de leur cité. Ainsi se forme une contre-cité au sein de la cité des Athéniens, constituée

<sup>585</sup> Louise BRUIT ZAIDMAN, « Les filles de Pandore : Femmes et rituels dans les cités grecques », art. cit., p.457.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p.459 : « Les femmes, maîtresses provisoires de l'espace politique, contrôlent aussi, logiquement, l'espace sacrificiel, avec cette seule réserve, mais elle est de taille, que le geste meurtrier, semble-t-il, leur échappe. Les inscriptions mentionnent en effet la présence d'un sacrificeur, le *mageiros*, expulsé aussitôt après son intervention, puisqu'un règlement précise que celui qui a égorgé les victimes ne doit pas assister au banquet. »

<sup>587</sup> cf. *Supra* p.56-59.

<sup>588</sup> ARISTOPHANE, *Les Thesmophories*, v.306-307.

<sup>589</sup> cf. *Ibid.*, v.335 ; v.353 ; v.1145.

de femmes — qui se mettent à chanter leur propre valeur, leur propre supériorité face aux hommes<sup>590</sup>. Mais cette contre-cité a ses propres limites, venant rejeter ce pouvoir féminin.

D'une part, elle est ici mise sur la scène comique. La mise en place d'un *dēmos* féminin, aux commandes du pouvoir, est reléguée derrière le masque de la comédie. Certes nous pourrions voir dans cette pièce une forme de discours pro-féministe, reconnaissant une forme de valeur aux femmes comme en témoigne la parabase du chœur, néanmoins il faut aborder cette hypothèse avec toutes proportions gardées. Car cet éloge des femmes côtoie moqueries et misogynie avec abondance — elles sont constamment accusées des pires tromperies et autres maux<sup>591</sup>. En ce sens, il y a de grandes chances pour que ce discours ait été accueilli par les hommes avec nonchalance et humour, n'apportant que peu de crédit à un pouvoir féminin prenant place au sein de la comédie. Et cela même s'il se fonde sur une réalité historique, les Thesmophories ayant réellement été célébrées. D'autre part, celles-ci forment en elles-mêmes une limite au pouvoir féminin : ce dernier se déploie au sein de fêtes ritualisées, acceptées et délimitées par les hommes. Au bout de trois jours de célébrations, les femmes, après avoir goûté à la citoyenneté et avoir tenu assemblée, retrouvent les chemins traditionnels de la fémininité, redevenant épouses et mères, sans droit au titre de « citoyennes ». Ritualisant cette prise de pouvoir des femmes, les Thesmophories apparaissent finalement comme un court instant cathartique. En laissant libre court à un pouvoir féminin mis sous le contrôle du rite, les hommes gardent ainsi une meilleure maîtrise des femmes le reste de l'année, replacées dans les voies typiques de la fémininité.

En cela se dévoile que la cité des femmes, si elle est bien fantasmée, est rejetée, d'une part, du côté du rire, d'autre part, du côté du rite, assurant une main-mise des citoyens sur les conditions du pouvoir féminin. Toutefois, si cela ne suffit pas, la contre-cité des femmes est repoussée encore plus loin, hors des limites du territoire grec. Dès lors, sortant du domaine hellénique, la puissance des femmes se dit sous le nom de Barbare. Car si l'on se souvient bien, le terme de « gynécocratie » est apparu dans cette étude quand il a été question d'un peuple particulier<sup>592</sup> : les Amazones de Libye, « gouvernées par des femmes (*gunaikokratoumena*) »<sup>593</sup>. Est-il alors nécessaire de préciser que ces Amazones sont des Barbares ?

## 2.2. Du côté des Barbares

Le terme de « Barbare » est, en lui-même, intéressant : selon l'étymologie commune, *ho barbaros* correspond à une onomatopée expressive, restituant le son (rocailleux, « dysphonique ») que les individus ne parlant pas le grec prononcent. En cela se révèle le sens premier du Barbare, une personne qui ne parle pas le grec. À partir de là se construit toute une figure qui est celle de l'étranger·e<sup>594</sup>, parlant une autre langue perçue comme inintelligible à l'oreille des Grec·que·s. Puis, par extension, viennent s'ajouter les catégories du grossier, du sauvage, du non-civilisé — qui nous dépaysent finalement peu de la pensée colonialiste

<sup>590</sup> cf. ARISTOPHANE, *Les Thesmophories*, v.786-844 : cette parabase est célèbre du fait qu'elle est finalement l'un des rares témoignages d'un éloge féminin ; elle est d'autant plus intéressante qu'elle donne la voix aux femmes, mais elle l'est également par sa richesse, offrant une véritable relecture renversée du mythe de Pandore.

<sup>591</sup> Elles sont notamment accusées, à plusieurs reprises, de substituer des enfants, procédant à des échanges, des achats pour avoir des enfants mâles, cf. ARISTOPHANE, *Les Thesmophories*, v.339-340 ; v.502-516.

<sup>592</sup> cf. *Supra* p.95-96.

<sup>593</sup> DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, III, 55, 3.

<sup>594</sup> Le·la Barbare est l'étranger·e non hellénique, venant se distinguer du *xenos* qui est l'étranger·e provenant d'une autre cité grecque.

européanocentrale moderne. Le·la Barbare est, en somme, la figure de l'Autre, du « moins-bien », du manque par rapport à la figure du Grec qui incarne la norme, la perfection. À partir de là, il ne semble plus étonnant de voir que le concept de contre-cité féminine, perçu comme anormal, soit repoussé de l'autre côté des frontières, là où vivent ces Barbares anormaux·ales.

Ainsi, dès lors qu'il est question de gynécocratie, modèle politique inadmissible dans les normes de la Grèce, ces peuples sont décrits comme venant de l'ailleurs, à l'image de ces Amazones de Libye, dépeintes dans le Livre III de la *Bibliothèque historique* de Diodore de Sicile. Et, sans aucun doute, elles sont bien repoussées du côté des Barbares, au plus loin possible de la Grèce :

On raconte qu'il y eut en Libye, dans les régions du couchant (*en tois pros hesperan meresin*), aux confins de la terre habitée (*epi tois perasi tēs oikoumenēs*), une race gouvernée par des femmes (*gunaikokratoumenon*) et qui observait un mode de vie bien différent du nôtre.<sup>595</sup>

Cette gynécocratie des Amazones est ici repoussée, par trois fois, hors des frontières de la Grèce. Non seulement elles sont en Libye, pays situé sur le continent africain, mais en plus l'auteur ressent le besoin de rajouter une note géographique, indiquant « les régions du couchant », c'est-à-dire à l'ouest (par rapport à la Grèce), tout en précisant finalement : « aux confins de la terre habitée ». Placées aux limites de l'*oikoumenē*, les Amazones sont implicitement considérées, sur un plan ethnographique, comme aux limites du civilisé, à deux doigts de basculer du côté du sauvage, du non-exploré, de l'inconnu. Et ce rejet au point le plus éloigné de la Grèce (et par extension, du civilisé) est dû à ce qu'elles représentent, l'inversion des valeurs et des normes grecques :

La coutume imposait en effet à ces femmes de s'adonner aux travaux de la guerre et elles 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 les femmes mariées de chez nous (*homoiōs tais par' hēmin gametais*), 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.<sup>596</sup>

Si Diodore reprend les traits typiques associées aux Amazones, cet extrait marque pleinement le renversement qu'elles opèrent, prenant en charge ce qui est associé à l'homme — la guerre, les magistratures et les affaires publiques —, tandis que lui s'occupe des charges féminines, se comportant à l'image des femmes mariées des Grecs. Les Amazones de Libye, tel un miroir, renvoient l'image d'une société grecque inversée<sup>597</sup>, où — travestissant les termes de Jean-Pierre Vernant — « le mariage est à l'homme ce que la guerre est à la femme ». Contre-cité féminine, société renversée, éloignée des normes de la Grèce, elle est donc repoussée aux confins du monde, au plus loin des frontières géographiques mais également temporelles (puisque n'oublions pas qu'elles forment un peuple très ancien, antérieur aux Amazones du Thermelon),

<sup>595</sup> DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, III, 53, 1.

<sup>596</sup> *Ibid.*, III, 53, 1-2.

<sup>597</sup> Par ailleurs, il est amusant de noter le commentaire de Diodore de Sicile : si les femmes réduisent les hommes au silence, c'est qu'elles ont peur que ceux-ci cherchent à renverser leur système matriarcal, ce qui, au prisme du miroir, pourrait être considéré comme une véritable peur des Grecs, interdisant dès lors aux femmes d'exprimer leurs opinions au sein de la cité, de peur qu'elles ne deviennent arrogantes et se révoltent.

toutefois vaincu il y a plusieurs générations par Héraclès). Un rejet qui est, en soi, doublé quand l'on prend en compte leurs héritières : les Amazones du Thermodon.

Plus connues, plus célèbres, plus communes, nous avons déjà vu que la tradition place les filles d'Arès près de l'embouchure de ce fleuve, situé en Asie Mineure<sup>598</sup>. Néanmoins, cette localisation suit un cheminement similaire : que ce soit en Libye, ou bien en Thrace ou en Scythie telle que la tradition le veut, il s'agit de ce que l'on pourrait appeler une barbarisation des Amazones. Un phénomène perceptible dans les textes au sens où, quand elles sont évoquées, non seulement elles sont situées dans ces terres éloignées, mais en plus elles adoptent des caractéristiques prêtées aux Barbares. D'ailleurs, nous pouvons relire les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes<sup>599</sup> où est mentionné un culte des Amazones pratiqué dans un temple d'Arès :

Celui-ci, à l'extérieur du temple sans toit, était fait de petites pierres ; à l'intérieur du temple était plantée une pierre sacrée noire à laquelle jadis toutes les Amazones adressaient leurs prières. Elles n'avaient pas coutume, chaque fois qu'elles venaient d'en face, de brûler sur cet autel des offrandes de moutons et de bœufs, mais elles immolaient des chevaux nourris pendant un an.<sup>600</sup>

En faisant une digression sur les coutumes des Amazones, Apollonios marque l'écart de celles-ci face aux normes grecques — préparant ainsi le passage progressif des Argonautes du côté des Barbares, arrivant en Colchide. Le temple apparaît sans toit, la statue de la divinité est archaïque et sans forme, le sacrifice opéré est celui d'un cheval, peu commun en Grèce. Toutefois, tous ces éléments sont régulièrement associés à la Thrace ou à la Scythie<sup>601</sup>, territoires vagues venant désignés une géographie au Nord de la Grèce, en Asie Mineure (voire centrale). D'ailleurs, il n'est pas étonnant de retrouver un hypotexte à cet extrait, le temple d'Arès des Amazones ressemblant fortement au temple d'Arès des Scythes décrit par Hérodote dans son *Enquête*<sup>602</sup>. En cela se dévoile une barbarisation des Amazones, d'abord géographique, mais sous-entendant également tout le versant ethnologique, les filles d'Arès étant perçues comme sauvages, « guère accueillantes ni respectueuses des lois »<sup>603</sup>.

Ce phénomène relève en réalité d'un processus : de la morale épique où les Amazones, certes barbares, alliées des Troyens, sont issues d'une zone géographique relativement vague, elles sont progressivement déplacées en Thrace, en Scythie, voire aussi en Asie Mineure<sup>604</sup>. De plus en plus, elles apparaissent caractérisées par leur barbarie, un processus dont l'iconographie grecque est encore plus révélatrice que la littérature. Si elles sont, dans les témoignages les plus anciens, habillées à l'image d'un hoplite masculin,

<sup>598</sup> cf. *Supra* p.26-37.

<sup>599</sup> D'ailleurs, nous avons déjà relevé que, chez Apollonios de Rhodes, se ressent une évolution du mythe des Amazones, celles-ci devenant de plus en plus sauvages, barbares, cf. *Supra* p.28-30.

<sup>600</sup> APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Chant II, v.1172-1176.

<sup>601</sup> Josine Henriëtte BLOK, *The Early Amazons : Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, op. cit., p.274.

<sup>602</sup> cf. HÉRODOTE, *Enquête*, IV, 62 : « Dans chaque district de leurs royaumes, ils ont un sanctuaire d'Arès établi de la façon suivante : des fagots de menu bois sont entassés jusqu'à concurrence de trois stades en long et en large, moins en élévation ; sur ce tas est aménagée une plate-forme carrée ; trois des côtés sont à pic, on peut y monter par un seul. [...] Sur ce monceau, dans chaque district, est planté un antique sabre de fer ; et c'est là la représentation d'Arès. À ce sabre, ils offrent des sacrifices annuels de bétails et de chevaux ; et, outre ce qu'ils offrent aux autres dieux, ils lui font encore ce genre d'offrandes : de tous les ennemis qu'ils capturent vivants, ils sacrifiaient un sur cent, non pas de la même façon qu'ils sacrifient le bétail, mais différemment. »

<sup>603</sup> APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Chant II, v.987-988.

<sup>604</sup> Josine Henriëtte BLOK, *The Early Amazons : Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, op. cit., p.275.

progressivement, elles prennent les traits des Scythes, voire des Perses<sup>605</sup>. À partir de 550 avant J.-C., elles commencent à être représentées portant des éléments d'armures appartenant aux cultures barbares, comme une tunique à motifs striés et un bonnet mou pointu, tenue caractéristique des archers de Scythie, auxquels s'ajoutent aussi des habits faits de peau animale (de lion ou de léopard)<sup>606</sup>. Ces derniers, qu'elles partagent d'ailleurs avec les Bacchantes (qui portent une peau de faon tachetée), participent nettement à l'ensauvagement des Amazones, les déplaçant du côté de la bestialité plutôt que du civilisé. En cela, elles sont repoussées au-delà des frontières, de plus en plus éloignées de la Grèce, marquant pleinement leur rejet de la société. Par ce processus, les Amazones se mettent peu à peu à porter le masque du Barbare, de l'Autre.

Car elles incarnent une société renversée, un contre-modèle politique où les femmes sont au pouvoir tandis que les hommes, s'il ne sont pas exclus par ces Amazones « rebelles à l'homme »<sup>607</sup>, sont réduits à un état féminin — devenant des hommes au foyer, ce qui ne doit pas plaire aux Grecs. Représentant dès lors un danger pour le modèle patriarcal et misogyne de la Grèce classique, proposant un modèle autre, ce dernier se voit porter le masque de l'Autre. Cela est à entendre comme celui du Barbare, permettant de caractériser ce modèle par la sauvagerie, qui peut être doublé d'un rejet temporel, le replaçant dans des temps très anciens. Et ce dernier rejet, construisant une contre-cité féminine aux temps originels, nous pousse à repenser un mythe moderne : le matriarcat selon Bachofen.

Théorie développée par le juriste et amateur de philologie suisse au XIX<sup>e</sup> siècle, elle explique, dans les grandes lignes, comment l'humanité s'est développée en partant d'un système matriarcal, se plaçant sous la domination de la femme, et notamment de la Mère, qui permettrait à son « enfant », l'humanité entière, de se développer<sup>608</sup>. Dès lors, le mythe grec ne serait que le reflet d'une préhistoire grecque dominée par la femme. La théorie est tentante, quand l'on repense à toutes ces puissances féminines originelles, aux rites des Thesmophories où, sous le patronage de la Mère, Déméter, les femmes sont au pouvoir, et finalement aux Amazones que Bachofen reprend pour désigner un stade de l'humanité — les Amazones représentant le passage du stade d'Aphrodite (caractérisé par une sexualité débridée où le père est inexistant, l'enfant ne reconnaissant que la mère) au stade de Déméter (caractérisé par l'émergence de la monogamie et de la véritable gynécocratie)<sup>609</sup>. Néanmoins nous devons mettre en garde face à cette théorie qui, en elle-même, forme un mythe — relevant peut-être encore de ce fantasme masculin de la femme virile. D'une part, l'usage que fait Bachofen du mythe doit prêter à précaution puisque, s'il peut former un miroir de l'histoire, le mythe n'en est jamais le reflet parfait et ne peut se lire comme un récit historique objectif. D'autre part, toute la théorie de Bachofen est basée sur un mythe du progrès patriarcal, menant des origines primitives matriarcales à l'émergence de la société civilisée patriarcale. Ainsi il vaut mieux mettre à distance cette lecture, et peut-être privilégier celle plus récente d'Adrienne Mayor. L'historienne propose de relire le mythe des Amazones comme un matériau, toujours mythique, mais fondé sur une réalité historique : les Amazones

<sup>605</sup> Thomas H. CARPENTER, *Les mythes dans l'art grec*, op. cit., p.126.

<sup>606</sup> Josine Henriëtte BLOK, *The Early Amazons : Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, op. cit., p.408 ; cf. Annexe 2, n°17 et n°18.

<sup>607</sup> ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, v.723-724.

<sup>608</sup> Stella GEORGUDI, « Bachofen, le matriarcat et le monde antique : réflexions sur la création d'un mythe » dans Georges DUBY, Michelle PERROT et Pauline SCHMITT PANTEL (dir.), *Histoire des femmes en Occident. I. L'Antiquité*, Paris, Éditions Perrin, coll. « Tempus », 2002, p.588.

<sup>609</sup> *Ibid.*, p.588-589.

des Grec·que·s auraient été mythifiées à partir de peuples réels, éloignés de la Grèce, vivants dans les plaines de Scythie et d'Asie Mineure, où les femmes sont les égales des hommes<sup>610</sup>.

Mais que cette dernière hypothèse soit très riche et stimulante, là n'est pas tant le propos et, pour nous, il importe finalement peu que les Amazones soient les représentantes d'un matriarcat originel ou la représentation imaginaire des Grec·que·s fondée sur une réalité historique où les femmes portaient, à l'instar des hommes, les armes. Car, dans tous les cas, le mythe des Amazones a été, dans l'œil des Grec·que·s, barbarisé, rejeté hors des frontières de la Grèce, le plus loin possible. Non seulement les Amazones, mais également, si l'on se souvient bien, d'autres figures de femmes. Ainsi, les Bacchantes sont originaires de contrées barbares, « [elles] qui [ont] délaissé le Tmôlos, rempart de la Lydie »<sup>611</sup>, de même qu'Omphale, reine mythique de Lydie (dont le mari porte d'ailleurs le nom de Tmôlos<sup>612</sup>). Non seulement se forme un réseau entre elles, mais en plus elles révèlent la barbarisation généralisée de nos travesties favorites. Un processus commun qui, de fait, participe à leur rejet, car toutes incarnent, en elles-mêmes, un monde renversé.

### 2.3. Le monde renversé

De même que la femme barbare ne dit pas la norme grecque, celle qui prend les armes masculines et qui libère une puissance virile, alors qu'elle est femme, vient dire l'anormal. Dès lors ce n'est pas étonnant de voir se tisser des liens entre les deux mythèmes, ces derniers venant renforcer ce mythe du monde renversé. Bien sûr, ces liens sont déjà présents dans le mythe des Amazones, mais ces dernières sont déjà rejetées hors des frontières de la Grèce. Néanmoins des mythes existent où la Barbare entre en Grèce, venant pleinement dire le danger de l'insertion de l'Autre au sein de la cité, elle qui travestit autant les normes de la Grèce que sa propre féminité. Et derrière ces mots résonne la figure de Médée.

Issue de la geste des Argonautes, elle est l'incarnation typique de la Barbare : fille d'Aiétès, roi de Colchide, elle représente déjà une altérité, celle d'au-delà les frontières de la Grèce<sup>613</sup>. Pour autant, nous avons vu qu'une seconde altérité se présente dans le personnage de Médée, celle propre à la travestie, la fille d'Aiétès apparaissant pleine d'une puissance virile au sein du théâtre d'Euripide<sup>614</sup>. Elle qui se souhaiterait homme est aussi pleinement barbare, la tragédie d'Euripide ne cessant de le rappeler<sup>615</sup>. Médée est « l'exilée (*phugē*) »<sup>616</sup>, la « Colchidienne »<sup>617</sup>, celle qui a trahi « son père aimé, son pays, sa maison »<sup>618</sup> par amour pour Jason qui, aujourd'hui, la trahit. Et quand celle-ci exprime sa colère, Jason n'hésite pas à lui rappeler les bienfaits qu'il lui a apportés :

<sup>610</sup> Cette hypothèse est élaborée, détaillée et illustrée dans sa très riche étude : Adrienne MAYOR, *Les Amazones. Quand les femmes étaient les égales des hommes (VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - I<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.)*, Paris, La Découverte, 2017.

<sup>611</sup> EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v.55.

<sup>612</sup> cf. PS.-APOLLODORE, *Bibliothèque*, II, 6, 3.

<sup>613</sup> Cette altérité est assez perceptible dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, notamment aux Chants III et IV où apparaissent le personnage de Médée et celui d'Aiétès, incarnation du tyran oriental par le mépris qu'il observe face aux Argonautes (et face à sa propre famille), jaloux de son pouvoir, prévoyant la mise à mort de Jason, cf. APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Chant III, v.576-608.

<sup>614</sup> cf. *Supra* p.54-55.

<sup>615</sup> Alain MOREAU, « Les Danaïdes de Mélanippidès : la femme virile », art. cit., p.69.

<sup>616</sup> EURIPIDE, *Médée*, v.12.

<sup>617</sup> *Ibid.*, v.132.

<sup>618</sup> *Ibid.*, v.31-32.

Tu habites la Grèce, et non plus en terre barbare (*anti Barbarou khthonos*). Tu connais la justice (*dikēn*). Tu as appris à vivre sous des lois (*nomois*) et non plus au gré de la violence (*iskhuos kharin*). Nul Grec n'ignore plus combien tu es savante. Tu as trouvé la gloire. Si tu étais restée là-bas en ces confins du monde (*gēs ep' eskhatois horoisin*), on ne parlerait pas de toi.<sup>619</sup>

Heureuse la Colchidienne qui vient vivre en Grèce, connaissant dès lors la justice et les lois, c'est-à-dire la culture civilisée, ayant quitté la violence barbare. Une véritable dichotomie se dessine ainsi entre la Grèce cultivée et le monde barbare encore à l'état de nature. Une opposition au sein de laquelle Médée se trouve projetée du côté du Barbare. Dès lors, sa violence virile qu'on lui a reconnue précédemment est réassurée par son propre statut de Barbare, la caractérisant de nouveau par la violence. Elle dont « le cœur est violent et ne supporte rien »<sup>620</sup>, « qui n'est plus rien que haine »<sup>621</sup>, finit son ascension dans la violence, d'une part, par la mise à mort du roi et de sa fille, d'autre part, par le meurtre de ses deux fils. Cette double mise à mort par Médée semble répondre à sa double caractérisation par la violence : usant d'une magie propre à sa barbarie pour tuer Créon et sa fille, elle use de l'arme virile pour mettre à mort ses enfants. Cette dualité semble permettre de rejeter la puissance de Médée, une puissance qui est certes virile pour une femme, mais qui est aussi associée à la Barbare, soit hors des frontières de la Grèce — une Grecque ne pouvant faire preuve d'une telle violence.

Finalement, si Médée est travestie, elle est surtout barbare. Toutefois, un fait peut être étonnant : Médée ne meurt pas malgré la violence qu'elle déploie. D'une certaine manière, elle ne semble pas punie pour l'acte terrible qu'elle vient de commettre, Jason seul souffrant, perdant sa femme et ses fils. D'une part, nous pouvons, face à cela, préciser qu'elle est domptée par le mariage, épousant par la suite Égée duquel elle a un fils<sup>622</sup>. D'autre part, il nous semble qu'elle est moins punie<sup>623</sup> du fait qu'elle n'est, ici, pas le sujet, mais le simple objet : elle sert d'abord à souligner les erreurs de Jason et à punir celui-ci. Car lui aussi est responsable, après tout il est celui qui a introduit en Grèce une étrangère, une Barbare à qui il a promis un hymen légitime<sup>624</sup>. En cela Jason opère un premier renversement, la norme voulant qu'un Grec épouse une Grecque. Mais en plus il le double par la rupture de ses serments, introduisant dans son foyer — *oikos* légitime bien que Médée soit une Barbare —, une seconde épouse qu'il préfère à Médée, la fille du roi Créon. Certes elle est grecque, de meilleure réputation, mais cela ne supprime pas le fait que Jason est un parjure, trahissant Médée et son foyer tout entier<sup>625</sup>. En cela il trouble l'ordre établi, car s'il serait faux d'affirmer que les Grecs sont monogames et fidèles, ceux-ci entretenant des concubines, ces dernières relèvent de l'ordre du clandestin<sup>626</sup> et l'homme qui introduit, dans son foyer, une autre femme prétendant à la légitimité est condamné. En ce sens est puni Jason, lui qui a contrevenu à l'ordre dit naturel, par Médée, une femme

<sup>619</sup> EURIPIDE, *Médée*, v.536-541.

<sup>620</sup> *Ibid.*, v.38-39.

<sup>621</sup> *Ibid.*, v.114.

<sup>622</sup> cf. PS.-APOLLODORE, *Bibliothèque*, I, 9, 28.

<sup>623</sup> Encore que la mort de ses fils, même provoquée par elle, reste en soi une punition, Médée souffrant aussi en tant que mère.

<sup>624</sup> Voir notamment : APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques* où, plusieurs fois, Jason réassure ses serments de l'épouser (cf. Chant III, v.1122-1130 ; Chant IV, v.191-197).

<sup>625</sup> cf. EURIPIDE, *Médée*, v.1391-1392 : « Crois-tu qu'un dieu puisse t'écouter, toi qui as violé ton serment, trompé celle qui t'accueillit à son foyer ? »

<sup>626</sup> Claude MOSSÉ, *La Femme dans la Grèce antique*, op. cit., p.56-57.

barbare et travestie qui assoie pleinement l'inversion de la norme. Un homme aux prises du pouvoir d'une femme, une femme à la puissance virile : sans aucun doute, il s'agit bien d'un monde anormal, renversé<sup>627</sup>.

Médée le dit ici avec éclat, mais en réalité, qu'elles soient barbares de naissance ou barbares par leur violence, les travesties rappellent constamment l'ordre renversé. Puisque, si elles prennent les armes de l'homme, c'est avant tout parce que la norme a été modifiée en amont, leur laissant la liberté d'investir elles aussi l'inversion de celle-ci. Apparaît par le mythe<sup>628</sup>, qu'à l'instar de Médée, les travesties ne sont pas tant responsables qu'un simple objet de signification du monde renversé. Un renversement qui est souvent induit d'abord par l'homme qui a remis en cause, comme le relève Pauline Schmitt Pantel, « le seul statut qui soit réservé [aux femmes], celui d'épouse et de mère »<sup>629</sup>. Dans son étude sur la violence féminine, elle relève en effet que celle-ci ne s'exprime que lorsque l'homme menace la femme, en tant qu'épouse ou en tant que mère. Une réflexion dans laquelle s'inscrivent particulièrement bien nos femmes viriles : si Clytemnestre prend l'arme virile contre son mari, c'est parce qu'il a sacrifié sa fille, Iphigénie ; les Lemniennes, épouses légitimes, tuent leurs époux parce qu'ils les délaissent au profit de concubines ; et, de manière analogue, s'inscrit le mythe de Déjanire.

Seulement signalé jusqu'ici<sup>630</sup>, sa violence s'inscrit également dans ce parcours puisqu'elle met à mort Héraclès à la suite d'une rupture de l'ordre normé : l'introduction d'Iole dans le foyer légitime. Son arrivée en tant que concubine met en doute l'autorité et le statut de Déjanire en tant qu'épouse. Dès lors, la destruction finale du héros n'est qu'une réponse à la destruction du foyer légitime qu'il a provoquée<sup>631</sup>. En cela, la tragédie de Sophocle semble indulgente envers Déjanire qui n'est qu'un objet du destin venu punir celui qui a introduit un renversement de la norme ; d'autant plus qu'elle ne tue Héraclès qu'involontairement, pensant lui envoyer un *peplos* imprégné d'un philtre d'amour (de manière à préserver son foyer) et non d'un poison. Qu'elle soit coupable volontaire ou non, cette violence dont elle reste responsable la virilise. Une masculinisation alors pleinement incarnée dans sa mort, Sophocle la faisant mourir à la manière d'un homme :

« Ô chambre, couche nuptiales, dit-elle, c'en est fait : à jamais adieu ! Vous ne m'accueillerez plus jamais sur ce lit en épousée. » C'est tout ; d'un geste brusque elle dégrafe soudainement sa robe que retient la broche appliquée entre ses deux seins, et elle se découvre ainsi et le bras et tout le flanc gauche. [...] Mais à peine avons-nous eu tous deux le temps d'aller et de venir, que nous la trouvons le flanc transpercé d'un poignard à double tranchant, planté sous le foie et le diaphragme.<sup>632</sup>

<sup>627</sup> D'ailleurs, il est pleinement renversé dans la tragédie d'Euripide, tel que le révèle une parole du chœur de *Médée*, v.410-420 : « Les fleuves sacrés remontent vers leur source. L'ordre du monde est renversé ainsi que la justice. La perfidie règne parmi les hommes et les serments prêtés au nom des dieux sont sans valeur. Par un retour en ma faveur la renommée illustrera ma destinée. L'honneur revient à la race des femmes. C'est fini de les décrier. »

<sup>628</sup> Nous faisons ici le choix de nous centrer sur le mythe, mais ce chapitre ne se veut pas exhaustif et il serait tout à fait possible d'observer ce monde renversé chez les travesties des récits dits historiques, Télésilla et les femmes d'Argos prenant les armes viriles seulement lorsque les hommes ont disparu de la cité, laissant seules les femmes, une situation fortement anormale.

<sup>629</sup> Pauline SCHMITT PANTEL, *Aithra et Pandora. Femmes, Genre et Cité dans la Grèce antique*, op. cit. p.174.

<sup>630</sup> De manière à indiquer que Clytemnestre n'est pas la seule à tuer son époux sur la scène tragique athénienne, cf. *Supra* p.54.

<sup>631</sup> Juan Antonio LOPEZ FEREZ, « Déjanire et Héraclès chez Sophocle. L'épouse et le héros : deux mondes opposés » dans Danièle AUGER et Charles DELATTRE (dir.), *Mythe et fiction*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Humanités classiques », 2010, p.137-150, [en ligne], mis en ligne le 30 janvier 2013, URL : <https://books.openedition.org/pupo/1813>.

<sup>632</sup> SOPHOCLE, *Les Trachiniennes*, v.920-931.

Loin de la mort dite féminine<sup>633</sup>, la tragédie connaissant plus largement la mort des femmes par pendaison, Déjanire meurt ici de la mort dite masculine, par le bronze. Ce texte mériterait une plus ample étude sur les ambivalences de genre, car si Déjanire utilise l'arme masculine pour se tuer, cela reste un suicide, mort plutôt associée aux femmes, dans la solitude de leur chambre. Néanmoins elle connaît cette virilisation, qui répond à la violence dont elle a fait usage envers Héraclès, homme parmi les hommes. Cette masculinisation de Déjanire traduit ainsi un monde renversé, où ont été abolies les lois du mariage, ne retrouvant sa norme qu'une fois Héraclès, coupable de ce crime, mis à mort, de même que Déjanire, seconde incarnation de cette inversion. Et il est intéressant de noter au passage qu'à la Déjanire travestie de Sophocle répond un Héraclès travesti. En effet, Sophocle engage dans sa tragédie un véritable processus de féminisation du héros, extrêmement visible dans le cadre de sa mort<sup>634</sup>. Lui « qui crie et qui pleure ici comme une fille (*parthenos*), alors que cela, personne ne peut dire qu'il l'ait jamais vu faire à l'homme [qu'il fut] »<sup>635</sup> finit sa vie comme une femme. Renversement paradoxal, insultant la virilité d'Héraclès, mais qui vient néanmoins rétablir un équilibre : autant cette féminisation rétablit la juste mesure dans le personnage du héros, lui qui s'est révélé jusque là trop viril, trop violent, autant elle rétablit l'équilibre face à la masculinisation de Déjanire, les deux inversions s'oposant et se complétant. Ainsi les coupables sont puni·e·s et la norme est retrouvée.

Avant de conclure cette réflexion, il est toutefois intéressant de faire un court élargissement sur cette dernière remarque. Car la féminisation d'Héraclès, en réponse à la masculinisation de Déjanire, n'est en réalité pas un cas unique — d'autant plus que nous avons déjà vu que le héros se travestit pleinement durant son séjour chez Omphale<sup>636</sup>. Malgré tout, au-delà même du héros panhellénique par excellence, la majorité des travesties féminines sont, un jour, opposées à un homme ayant eu l'expérience de la féminité. Que ce soit par une féminisation, à l'instar de Mélanion qui utilise une ruse féminine pour l'emporter sur la virile Atalante<sup>637</sup>, ou par un travestissement effectif, le héros masculin revêtant la crocote féminine, la travestie fait face au travesti. Et l'exemple le plus frappant en est le mythe des Amazones : ces travesties sont connues pour leurs combats contre les grands héros masculins, parmi lesquels Héraclès, Achille ou encore le dieu Dionysos. Trois personnages virils qui ont en commun l'expérience du travestissement féminin<sup>638</sup>. Héraclès chez Omphale, Achille à Scyros<sup>639</sup> ou encore Dionysos qui est caractérisé par sa féminité<sup>640</sup>, tout se passe comme si, pour vaincre la travestie, la femme virile, il fallait un homme lui aussi travesti, ayant l'expérience du masculin et du féminin. D'une part, cela permettrait de rétablir les rapports de force, rétablissant par extension l'ordre du monde. D'autre part, cela assurerait la supériorité de l'homme : la travestie étant caractérisée par sa capacité à investir les catégories du masculin, cet avantage deviendrait caduc dès l'instant

<sup>633</sup> Voir notamment : Nicole LORAU, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1989, et plus particulièrement son « Chapitre VI : Le corps étranglé » ; Nicole LORAU, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XX<sup>e</sup> siècle », 1985.

<sup>634</sup> Juan Antonio LOPEZ FEREZ, « Déjanire et Héraclès chez Sophocle. L'épouse et le héros : deux mondes opposés », art. cit, p.137-150.

<sup>635</sup> SOPHOCLE, *Les Trachiniennes*, v.1070-1073.

<sup>636</sup> cf. *Supra* p.105-107.

<sup>637</sup> cf. *Supra* p.102-104.

<sup>638</sup> Marie DELCOURT, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, op. cit., p.19.

<sup>639</sup> Voir notamment : PS.-APOLLODORE, *Bibliothèque*, III, 13, 8 ; BION DE SMYRNE, *Épithalame d'Achille à Déidamie*.

<sup>640</sup> Voir notamment : PS.-APOLLODORE, *Bibliothèque*, III, 4, 3 ; DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, IV, 4 ; LUCIEN DE SAMOSATE, *Dialogues des dieux*, 22.

où elle ferait face à un homme capable lui aussi d'investir les catégories du féminin, incorporant la puissance féminine par le biais de la crocote, de la robe féminine. Surhomme parmi tous·tes, incarnation du masculin et du féminin, le travesti serait par nature supérieur à la travestie — celle-ci ayant d'abord un corps de femme — et pourrait dès lors la vaincre, rétablissant ainsi le monde renversé.

Ne s'agissant ici que de remarques préliminaires appelant à de plus amples recherches, se dévoile déjà que face à la travestie, elle qui incarne un monde anormal, doit pouvoir s'opposer un homme capable de rétablir les rapports de force, de manière à équilibrer les catégories du masculin et du féminin qui ont été renversées.

\*

Portant le masque érotique, la travestie revêt plus largement le masque de l'Autre. Incarnation d'une altérité, ces travesties sont fascinantes, et à ce titre elles semblent parfois accueillies au sein de la cité. Ainsi se déroulent des fêtes, comme les Thesmophories, où les femmes prennent le pouvoir, remplaçant le *dēmos* masculin par un *dēmos* féminin. Fantasme d'une contre-cité féminine, celui-ci reste conditionné par l'homme, étant celui qui institue et accepte ces fêtes rituelles au sein de sa cité. Sans doute est-ce de manière à garder un meilleur contrôle de la femme et de son pouvoir, lui offrant un espace cathartique où elle peut exprimer toute sa puissance et rêver à celle-ci. Néanmoins ce pouvoir prend fin, rejeté dès lors du côté de l'exceptionnel, du rituel — voire du rire. Car cette contre-cité ne peut être acceptée continuellement, et lorsqu'elle n'est pas ritualisée, elle semble rejetée hors des frontières, du côté des Barbares. En ce sens s'inscrit le mythe des Amazones : si elles intriguent et effraient les Grecs, elles sont toutefois éloignées d'eux par un processus de barbarisation. Incarnation d'une altérité sauvage, barbare, non-civilisée, elles semblent dès lors rendre impossible l'expression d'une puissance féminine purement grecque : elle est toujours barbare. Ainsi nous voyons les travesties et autres femmes viriles se caractériser peu à peu par leur caractère barbare : nées Barbares ou bien exprimant une violence sauvage s'opposant à la culture civilisée des femmes Grecques, les Médée et autres Bacchantes viennent dire un monde autre, non-grec. Car là semble être l'une des finalités du mythe des travesties : ces femmes viriles traduisent le renversement de la norme, le passage dans un monde autre. Là où se déploie la puissance travestie des femmes est un monde de l'ailleurs, où les normes grecques n'existent pas ou, du moins, ne sont plus respectées. Des renversements dans lesquels les hommes peuvent aussi jouer un rôle, les femmes n'étant pas les uniques responsables de ce chaos : ainsi s'expriment par exemple des violences féminines quand leurs époux remettent en doute leur statut reconnu de *gunē*, d'épouse et de mère. Quoi qu'il en soit, derrière la travestie est toujours dit le monde renversé, l'Autre. Un ordre inversé qui appelle à être contrôlé, remis en place par la mort, par le mariage de la travestie. Et si nous n'avons fait que le noter, il est intéressant de déjà voir le rôle prépondérant que semble avoir le travesti masculin. À la travestie répond le travesti, probablement afin de rétablir l'équilibre du masculin et du féminin. Mais si, à ce stade, il n'est pas possible de statuer pleinement sur le rôle du travesti, nous pouvons d'ores et déjà admettre un fait : la travestie appartient toujours à l'homme.

### 3. La travestie, ou la femme à jamais à l'homme

Donc, la travestie appartient à l'homme. À ce stade, cette affirmation relève peut-être de l'ordre de l'évidence, mais peut-être est-il temps de pointer celle-ci : tuée, épousée, fantasmée par l'homme, la travestie est définie par son regard. En cela, elle appartient pleinement à celui-ci, l'homme se montrant supérieur, en

tant que son maître, voire son démiurge. Car, toujours, derrière la puissance virile de la travestie se cache celle d'un homme. Relevant ainsi de son domaine, son destin ne peut être autre chose que de finir par se soumettre à lui. Là est peut-être le dernier message que donnent ces travesties mythiques. Un dernier niveau de sens duquel semble être représentant un groupe de travesties particulières : les *Parthenoi*, ou les vraies filles de leur père. Pleinement acquises au parti de Zeus, auquel elles doivent leur virilité, toujours elles sont là pour rappeler aux femmes leur place : la femme appartient à l'homme.

### 3.1. La travestie, par et pour l'homme

Arrivant en fin de parcours, il devient nettement visible que la travestie est pétrie de paradoxes qui dépassent la simple opposition entre féminité et masculinité inhérente à sa figure. Elle est à la fois tuée et épousée par l'homme puisque, si celui-ci fantasme sur son corps érotique, il cherche aussi par tous les moyens à la contrôler. Un contrôle qui s'impose car elle représente un danger, un monde renversé, anormal qu'il convient de rétablir. Et si, finalement, la travestie est omniprésente, c'est qu'elle ne fait que répéter inlassablement la victoire de l'homme sur elle — et, par extension, sur toutes les femmes. La tuer, l'épouser, la fantasmer ou la rejeter sont autant de manières pour l'homme d'assurer sa maîtrise. Néanmoins, il reste un dernier moyen qui relève peut-être de l'évidence : la travestie se dit toujours par une voix d'homme.

En effet existe un dernier point commun entre les *Parthenoi*, les Amazones, les Bacchantes, les femmes viriles et même les travesties dites historiques : toutes appartiennent à des récits d'hommes. Homère, Théognis, Eschyle, Euripide, Sophocle, Hérodote, Callimaque, Apollonios, Diodore, Plutarque, Lucien, tous sont identifiés comme des hommes, et même le texte de la *Bibliothèque* est attribué à un homme, le fameux Pseudo-Apollodore. Parmi ce corpus, aucune voix féminine ne résonne, là où on aurait pu s'attendre à voir émerger une Sappho ou une autre autrice antique<sup>641</sup> se mettant à traiter des exploits de femmes travesties, la transformant en une première icône « pré-féministe ». Néanmoins, reconnaissons, d'une part, que ces textes de voix féminines ont pu exister et ont disparu suite à l'histoire de la réception qui a largement privilégié les voix d'hommes ; d'autre part, que cette lecture est, en réalité, induite par notre perception contemporaine — beaucoup de ces figures de travesties étant devenues des icônes féministes<sup>642</sup>. Dès lors il faut accepter l'idée que ces travesties, leurs exploits et leur virilité, se disent toujours par le masculin. Et cette diction est importante du fait qu'elle joue sur le contexte d'énonciation : derrière la travestie, nous trouvons la voix de l'homme. Ainsi en est-il de même de la célèbre diatribe de Médée :

De tout ce qui respire et qui a conscience il n'est rien qui soit plus à plaindre que nous, les femmes. D'abord nous devons faire enchère et nous acheter un mari, qui sera maître de notre corps, malheur plus onéreux que le prix qui le paie. Car notre plus grand risque est là : l'acquis est-il bon ou mauvais ? Se séparer de son mari, c'est se déshonorer, et le refuser est interdit aux femmes. Entrant dans un monde inconnu, dans de nouvelles lois, dont la maison natale n'a rien pu lui apprendre, une fille doit deviner l'art d'en user avec son compagnon de lit. Si elle y parvient à grand'peine, s'il accepte la vie

<sup>641</sup> Si Sappho est une poétesse attestée du VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C., d'autres autrices ont pu exister dans l'Antiquité, d'autant plus quand l'on connaît l'existence de deux décrets du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., dans les cités de Lamia et de Chaleion, qui accordent des priviléges à Aristodama de Smyrne, une poétesse et écrivaine grecque, cf. Madalina DANA, « Une poétesse : Aristodama de Smyrne. Anonyme, décrets des cités de Lamia et de Chaelion » dans Sandra BOEHRINGER et Violaine SEBILLOTTE CUCHET (dir.), *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine. Le genre : méthode et documents*, op. cit., p.98-101.

<sup>642</sup> En ce sens s'inscrivent les Amazones, voir notamment : Guyonne LEDUC (dir.), *Réalités et représentations des Amazones*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008.

commune en portant de bon cœur le joug avec elle, elle vivra digne d'envie. Sinon, la mort est préférable.<sup>643</sup>

Extrait d'un célèbre discours placé dans la bouche de Médée au sein du théâtre d'Euripide, il exprime les difficultés et les malheurs d'être femme dans un monde fait par et pour l'homme. Mais derrière Médée se place avant tout la figure (masculine) d'Euripide, lui qui a écrit ces mots. S'il s'efface derrière son personnage, il reste toujours en arrière-plan — d'ailleurs c'est pour cela qu'a émergé l'image d'un Euripide « féministe ». Toutefois nous préférions garder nos distances avec cette dernière idée, d'abord parce qu'a existé un portrait très prégnant d'un Euripide misogyne<sup>644</sup>, mais aussi car ce discours reste celui d'un homme, qui plus est d'un Athénien du Ve siècle avant J.-C., époque connue pour sa très grande répression des femmes. D'autant plus qu'il choisit, comme porte-parole des femmes, la figure de Médée, dont nous nous souvenons qu'elle est Barbare, virile et criminelle, soit une figure aux antipodes de la femme grecque typique<sup>645</sup>. En cela, une distanciation critique doit être prise et nous préférerons voir en la Médée d'Euripide, moins une figure « pré-féministe » qu'un personnage de tragédie, offrant certes un discours sur la condition et l'identité féminines, mais un discours qui reste écrit par l'homme, rendant compte de ses propres doutes et interrogations<sup>646</sup>. D'autant plus qu'il est, non seulement écrit par l'homme, mais aussi prononcé par lui, puisque le théâtre antique ne comprend que des acteurs — les femmes étant rejetées également de la scène. Ainsi c'est bien une voix masculine qu'il faut entendre derrière Médée, mais aussi derrière toutes nos figures de travesties étudiées jusqu'ici. Il est toujours question d'une parole d'homme derrière celle de la femme.

Ainsi, avec les femmes travesties s'élabore une mise en scène masculine qui interroge sa propre place, ses propres systèmes de représentations par le biais de l'hypothèse, de l'hypothétique : que se passerait-il si les femmes, prenant les armes, exprimant une opinion au sein de la cité, se révoltaient contre l'ordre établi ? Et face à cette interrogation — qui n'est pas tant adressée aux femmes qu'aux hommes —, ces derniers ont répondu de manière certaine : l'homme vainc toujours. Par là nous trouvons une réponse rassurante pour eux, se voyant toujours vainqueurs, que ce soit dans une rencontre guerrière ou une rencontre érotique. D'ailleurs s'expliquent sans doute ici, du moins en partie, les épisodes de mariage entre l'homme et la travestie volontaire<sup>647</sup> : ceux-ci appartiennent à des récits écrits par des hommes qui cherchent à marquer leur victoire finale. Ils n'ont donc sûrement pas pensé la *psyché* féminine comme pouvant espérer conserver ce pouvoir et cette sortie hors du contrôle de l'homme, ces auteurs ne remettant pas en doute la conception (toute masculine) que les femmes sont faites pour le mariage et n'attendent que d'être épousées par un homme, qu'elles soient viriles ou non. En bref, la travestie se dit par l'homme, ainsi que pour l'homme, traduisant son malaise, assurant sa victoire, sa supériorité. Néanmoins il laisse également se dessiner un discours sous-jacent adressé aux femmes : s'il existe une puissance féminine, elle ne se trouve pas dans la femme grecque.

<sup>643</sup> EURIPIDE, *Médée*, v.230-243.

<sup>644</sup> Une image présente dès l'Antiquité, et pour le voir, il suffit de se tourner vers le théâtre d'Aristophane qui ne se lasse pas d'imputer à Euripide les pires réflexions misogynes, voir notamment : ARISTOPHANE, *Les Thesmophories* ; *Les Grenouilles*.

<sup>645</sup> Louise BRUIT ZAIDMAN, « Le discours masculin/féminin sur le *genos gunaikón* dans la tragédie grecque » dans Nathalie ERNOULT et Violaine SEBILLOTTE CUCHET (dir.), *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, op. cit., p.156.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p.158.

<sup>647</sup> cf. *Supra* p.104-107.

Nous l'avons suffisamment rappelé, les hommes multiplient les méthodes pour rejeter la puissance féminine hors de la Grecque<sup>648</sup>. Mais la plus subtile est sans doute d'avoir sortie hors de la féminité elle-même cette puissance. Car par tous ces procédés de masculinisation et de virilisation, désignant ces travesties sous les épithètes de *antianeirai*<sup>649</sup>, « équivalentes aux hommes », de *androboulon*<sup>650</sup>, « au cœur d'homme », si ce n'est sous le nom de *anér*<sup>651</sup>, « l'homme », les auteurs construisent l'image d'une femme avant tout virile. À ce stade de l'étude, cela peut sembler absurde de le (re)dire, mais il s'agit simplement d'insister une dernière fois sur ce fait : elles sont masculines, c'est-à-dire qu'*in fine*, elles ne relèvent pas du féminin. La puissance des travesties, en un sens, n'a jamais été féminine, et ressort toujours de ce que nous appelons les catégories du masculin qui correspondent, pour la Grèce ancienne, à ce qui est inhérent à l'homme. Dès lors, en construisant des travesties à la puissance virile, les auteurs réassurent paradoxalement la propre supériorité de l'homme duquel est tiré ce pouvoir. Là se trouve toute la subtilité de la construction de la travestie qui a un corps de femme, la destinant à être maîtrisée par l'homme, mais aussi une force issue du masculin, dépendante de l'homme. D'une certaine manière, ils s'approprient cette force en refusant aux travesties la reconnaissance d'une puissance dite au féminin, faisant de l'homme la seule véritable figure de pouvoir.

Et dans ce jeu de transfert de pouvoir et de force, le travestissement vient servir d'opérateur. Car la femme n'acquiert la puissance qu'une fois travestie, c'est-à-dire qu'une fois qu'elle relève d'une part du masculin, de l'homme. Le travestissement sert ainsi d'intermédiaire entre la puissance de l'homme et le corps de la femme, permettant à cette dernière d'acquérir cette force qui lui manque. Un transfert par le travestissement qui ne se révèle avec autant d'éclat que dans une figure maintes fois croisée : la Bacchante.

Encore une fois elle apparaît, cette suivante de Dionysos, mais c'est justement parce qu'elle relève de Dionysos qu'elle nous intéresse ici. Nous avons vu qu'au tournant des VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles avant J.-C. est apparu le motif de la Bacchante nue<sup>652</sup>, mais comme le relève Marie-Christine Villanueva Puig, « on s'habille pour Dionysos »<sup>653</sup>. En effet c'est par la nébride, la peau de faon tacheté, le lierre et le thyrse que se reconnaît celle (ou celui) qui suit le dieu, qui pratique ses rites<sup>654</sup>. Ces éléments constituent la « livrée orgiaque »<sup>655</sup> du dieu qui, « [mettant] la nébride au corps, le thyrse en main »<sup>656</sup>, assimile l'individu à son culte. Mais plus encore, le·la Bacchant·e, en revêtant ces attributs, devient une image du dieu lui-même<sup>657</sup>. Et c'est dans cette dernière affirmation que se joue notre hypothèse : par le biais du travestissement, en prenant les vêtements de Dionysos, la Bacchante accède à une part de sa puissance, un pouvoir sauvage et viril. Par là s'expliquerait, d'une part, son pouvoir qui n'est pas féminin mais issu du masculin — voire du divin —, d'autre part,

<sup>648</sup> Ainsi cette puissance est, entre autres, rejetée du côté des puissances primordiales et funestes (cf. *Supra* p.113-120), ou bien du côté des Barbares (cf. *Supra* p.123-127).

<sup>649</sup> HOMÈRE, *Iliade*, Chant III, v.189 ; Chant VI, v.186.

<sup>650</sup> ESCHYLE, *Agamemnon*, v.11.

<sup>651</sup> SOPHOCLE, *Antigone*, v.484.

<sup>652</sup> cf. *Supra* p.113.

<sup>653</sup> Marie-Christine VILLANUEVA PUIG, « Se dévêtrir pour Dionysos ? À propos de quelques représentations de ménades nues sur les vases attiques », art. cit., p.209.

<sup>654</sup> cf. *Supra* p.38-40.

<sup>655</sup> EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v.34.

<sup>656</sup> *Ibid.*, v.24-25.

<sup>657</sup> Dionysos est lui-même caractérisé dans les arts par le port du lierre et du thyrse, cf. Thomas H. CARPENTER, *Les mythes dans l'art grec*, op. cit., p.38.

pourquoi elle échappe à tout contrôle — puisque la Bacchante est sous la protection du dieu<sup>658</sup>. Une hypothèse à laquelle nous avons envie de croire quand l'on prend en compte également le dieu lui-même : Dionysos est aussi un dieu travesti. Fils de Zeus, il intègre dans son mythe des scènes de travestissement<sup>659</sup> qui tendent à le féminiser, une féminité qui devient inhérente à sa nature<sup>660</sup>. Et si la popularité du dieu n'en a jamais pâti, nous sommes tenté d'avancer que cela est dû au fait que Dionysos incarne, par sa dualité, le fantasme de l'être double, incorporant en lui-même les puissances du masculin et du féminin. Une intégration de la nature féminine qui passerait alors par le revêtement de la crocote, du vêtement de la femme. En se travestissant, Dionysos accéderait ainsi à une part féminine, lui permettant de devenir cet être supérieur par la possession de la double nature. Et, à l'instar du dieu, la Bacchante accèderait à une double nature en se travestissant également, incorporant le pouvoir masculin.

De cet exemple se révèle que le travestissement est un opérateur entre la puissance des hommes et la femme, cette dernière n'y accédant qu'une fois revêtue des atours de l'homme. Et si cela laisse une porte d'entrée aux femmes pour accéder à la puissance, nous en revenons toujours au même point : la puissance est toujours masculine — l'homme en héritant par naissance, la femme y accédant par le biais du travestissement en homme. Dès lors nous retournons là où s'est ouvert ce chapitre : la travestie appartient d'office à l'homme. Créée par lui — en tant que figure littéraire issue de la main de l'homme, en tant que femme dont la puissance est issue de son travestissement —, elle n'a d'autre destin (ou dessein ?) que de se soumettre, reconnaissant toujours la supériorité du mâle. Pourtant, il existe un type de travesties qui a été, jusque là, relativement épargné, ne subissant ni le joug des armes, ni le joug du mariage : les *Parthenoi*.

### 3.2. Les *Parthenoi*, ou les vraies filles de leur père

Premier groupe de travesties qui a ouvert cette étude<sup>661</sup>, ces figures se sont pourtant montrées discrètes tout au long du reste du développement. Et cela à raison : elles semblent échapper à toutes tentatives de contrôle. En effet, elles ne sont jamais maîtrisées par les armes, ni jamais placées sous le joug du mariage. Pourtant ce n'est pas faute d'avoir essayé : Athéna est poursuivie par les ardeurs d'Héphaïstos<sup>662</sup>, Artémis est poursuivie par Otos<sup>663</sup>, fils de Poséidon, et même l'amour d'Hestia est recherché par Apollon et Poséidon<sup>664</sup>. Aucun homme n'arrive toutefois à soumettre ces déesses qui, hostiles aux dons d'Aphrodite d'or, font de leur virginité une part intégrante de leur *ethos*, un *ethos* extrêmement viril. Et là où il n'est pas admis pour les autres travesties de cette étude, au contraire il est accepté dans le cadre des *Parthenoi*.

<sup>658</sup> cf. *Supra* p.86-88.

<sup>659</sup> Voir notamment : PS.-APOLLODORE, *Bibliothèque*, III, 4, 3 ; NONNOS DE PANOPOLIS, *Les Dionysiaques*, Chant XIV, v.159-168.

<sup>660</sup> cf. Thomas H. CARPENTER, *Les mythes dans l'art grec, op. cit.*, p.38 : « Dans la peinture vasculaire attique du VI<sup>e</sup> siècle [av. J.-C.] et de la plus grande partie du V<sup>e</sup> siècle [av. J.-C.], Dionysos est barbu et presque toujours vêtu d'un *chiton* et d'un *himation*. Puis brusquement, vers 430 [av. J.-C.], apparaît un Dionysos glabre : ce jeune homme à demi-nu, efféminé, est le dieu qui figurera habituellement dans l'art du IV<sup>e</sup> siècle [av. J.-C.]. » ; cf. Annexe 2, n°19 et n°20.

<sup>661</sup> cf. *Supra* p.11-26.

<sup>662</sup> Voir notamment : PS.-APOLLODORE, *Bibliothèque*, III, 14, 6 ; LUCIEN DE SAMOSATE, *Dialogues des dieux*, 13.

<sup>663</sup> Voir notamment : CALLIMAQUE, Hymne à Artémis, v.259-268 où il est également question d'Orion ; PS.-APOLLODORE, *Bibliothèque*, I, 7, 4.

<sup>664</sup> Voir notamment : *Hymne homérique à Aphrodite* I, v.21-32.

Loin d'être rejetées, à l'image des nombreuses autres travesties de cette étude, elles sont au contraire admises et intégrées au sein de la cité<sup>665</sup>. D'une part, Athéna et Artémis ponctuent l'initiation des petites filles<sup>666</sup>, mais elles sont également présentes au-delà, le jour de leur mariage ainsi qu'à la naissance de leurs enfants. Et si Artémis est convoquée à la veille de l'union de la jeune fille, c'est qu'elle veille sur cet état transitoire où la Grecque, de jeune fille sauvage, incarnation de la nature, devient femme civilisée, intégrée à la culture par son mariage. Déesse des marges, elle est invoquée dès lors que sont en jeu les frontières entre la nature et la culture, et c'est aussi pour cela qu'elle préside aux naissances : elle prend le nom d'Artémis *Lokhia* (Accoucheuse), parfois même celui d'*Eileithuia*, car la femme en couches, entrant dans un état de nature, où se mêlent troubles et impuretés, est replacée hors de la culture, sur le domaine d'Artémis<sup>667</sup>. De même, si Athéna préside au mariage, aux côtés d'Artémis mais aussi d'Aphrodite, c'est qu'elle veille sur le passage de la jeune fille à l'état de femme. Non pas comme Artémis qui assure la transition de nature à culture, ni comme Aphrodite qui préside à son éveil sexuel faisant d'elle un objet de désir, mais elle intervient en tant que représentante de la *polis*, de la cité<sup>668</sup>. Qui d'autre qu'elle, « Vierge vénérée qui protège les cités »<sup>669</sup>, peut veiller avec autant de soin sur le mariage dans son versant politique ? Car derrière l'union de la jeune fille, il est surtout question de la reproduction du corps civique, la femme étant perçue comme productrice de citoyens (mâles). Athéna est donc amenée à veiller sur le mariage, de manière à assurer la survie du corps politique — d'autant plus à Athènes où elle est la déesse poliade. De même qu'Athéna est au cœur de la cité, surtout quand elle en est sa protectrice, nous pouvons rappeler qu'Hestia aussi se place en son centre, elle qui siège au foyer — privé mais également public puisque son feu brûle au sein du prytanée, le foyer de la cité où siègent certaines assemblées et où sont accueillis les hôtes publics. Par ailleurs, elles sont toutes les deux citées dans le serment des éphèbes à Athènes, un serment par lequel s'engage le jeune Athénien sur la voie de citoyen<sup>670</sup>. Par ce dernier exemple se montre que les déesses travesties sont non seulement intégrées dans la cité au cœur de la vie des femmes, mais également de celle des hommes. Et si elles sont aussi bien acceptées par les hommes, malgré leur refus de la féminité et leur virilité apparente, c'est qu'elles ne sont pas des femmes.

Athéna, Artémis, Hestia. Si ces noms se rapportent à des entités féminines, elles sont avant tout des divinités. Et là se joue une différence cruciale puisque, en tant que telles, elles échappent aux conditions de la femme. En effet c'est le statut divin qui l'emporte sur la féminité de ces dernières, tel que l'a démontré Nicole Loraux<sup>671</sup>. Elle note en ce sens la variation de la dénomination des déesses : autant elles sont des *theai*, forme féminine du substantif masculin *theoi*, autant elles sont justement des *theoi*, auquel est appliqué dans ce cas un article féminin<sup>672</sup>. Athéna est ainsi *hē theos* dans les inscriptions officielles d'Athènes, et de même elle

<sup>665</sup> Intégration paradoxale quand l'on se rappelle les multiples rejets que les travesties connaissent, d'autant plus quand elles incarnent une figure de pouvoir, à l'image des Amazones et de leur gynécocratie qui sont rejetées au plus loin de la Grèce, cf. *Supra* p.123-127.

<sup>666</sup> cf. *Supra* p.82-85.

<sup>667</sup> Nicole LORAU, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, op. cit., p.37-38.

<sup>668</sup> Pauline SCHMITT PANTEL, « Athéna *Apatouria* et la ceinture : les aspects féminins des Apatouries à Athènes », art. cit., p.1068-1069.

<sup>669</sup> *Hymne homérique à Athéna* I, v.4.

<sup>670</sup> cf. Violaine SEBILLOTTE CUCHET, « Une politique des genres, le serment des éphèbes athéniens » dans Nathalie ERNOULT et Violaine SEBILLOTTE CUCHET (dir.), *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, op. cit., p.233-245.

<sup>671</sup> cf. Nicole LORAU, « Qu'est-ce qu'une déesse ? », art. cit., p.39-79.

<sup>672</sup> *Ibid.*, p.44-45.

l'est dans la poésie d'Aristophane où celui-ci désigne Athènes comme une cité « où c'est le sexe faible qui est dieu (*theos gunê*), en la personne d'une femme qui se dresse armée de pied en cap »<sup>673</sup>. Mais si Aristophane se moque de la cité par ce commentaire, cet usage — commun — révèle également que « une déesse n'est pas une femme »<sup>674</sup>. Dépassant ce statut, la déesse appartient à cet ensemble de divinités qui siègent sur l'Olympe où, non content·e·s d'avoir un corps immortel, la puissance et la jeunesse, iels dépassent également les catégories du masculin et du féminin<sup>675</sup>. Et ce dépassement est sans aucun doute affirmé avec éclat par ces *Parthenoi* qui se caractérisent par la négation catégorique de ce que les Grecs (et sans doute les Grecques) ont considéré comme l'essence de la fémininité : le mariage. Rester vierge éternellement, c'est là une liberté de divinités<sup>676</sup> qui, en tant que *theai* (ou *hai theoi*), sont libérées des attentes traditionnelles des femmes, des *gunaikes*, échappant aux voies du mariage, de la maternité et du confinement au sein des *oikoi*<sup>677</sup>. Ainsi Athéna, Artémis, Hestia, s'éloignant de la *gunê*, s'éloignent également de toute maîtrise par l'homme, échappant au joug qu'y attend la femme.

Néanmoins elles n'échappent pas totalement au regard de l'homme : de même que les travesties et autres figures féminines de puissance sont érotisées<sup>678</sup>, les *Parthenoi* sont également vues par l'œil d'*eros*. Non seulement le mythe raconte comment elles sont poursuivies par les ardeurs des mâles (échappant toujours à leurs étreintes), mais il raconte d'une façon plus spectaculaire encore le corps érotique de la Déesse Vierge en la faisant voir nue au bain par un homme. Dans sa nudité apparaît sans doute la déesse dans sa part la plus intime et la plus érotique, et nous sommes tenté de dire qu'elle se montre alors dans sa pleine fémininité, perçue dans son corps de femme par l'homme. Toutefois nous ferons attention avant de l'affirmer, et nous suivrons d'abord l'idée de Nicole Loraux : ce que voit l'homme au bain de la déesse est le corps interdit<sup>679</sup>. Car, une fois la déesse vue dans sa nudité, la nuit se pose sur les yeux de l'homme :

Infortuné ! Sans le vouloir, [Tirésias] vit ce qu'on ne doit voir. Pleine de colère, Athéna pourtant lui parle : « Qui donc, fils d'Euérès, toi qui d'ici n'emporteras pas tes yeux, quel mauvais génie te mit en ce chemin funeste ? » Elle dit, et la nuit prit les yeux de l'enfant.<sup>680</sup>

En racontant comment Tirésias, le futur devin de Thèbes, a perdu la vue, Callimaque rend compte du danger de voir le corps nu de la déesse, puisque « [pour avoir vu] le sein et les flancs d'Athéna ; [il] ne [reverra] plus le soleil. »<sup>681</sup> Ce n'est là qu'une version expliquant l'acquisition du don de divination par

<sup>673</sup> ARISTOPHANE, *Les Oiseaux*, v.830-831.

<sup>674</sup> Nicole LORAUX, « Qu'est-ce qu'une déesse ? », art. cit., p.51.

<sup>675</sup> Gabriella PIRONTI, « Des dieux et des déesses : le genre en question dans la représentation du divin en Grèce ancienne » dans Sandra BOEHRINGER et Violaine SEBILLOTTE CUCHET (dir.), *Des femmes en action. L'individu et la fonction en Grèce antique*, op. cit., p.167.

<sup>676</sup> Comme tend à le démontrer l'exemple d'Atalante, travestie, vierge et humaine, qui n'échappe pas au mariage, cf. *Supra* p.102-104 ; mais nous pouvons également élargir aux hommes, la virginité masculinité n'étant pas mieux acceptée chez les humain·e·s, comme le révèle le mythe d'Hippolyte, protégé d'Artémis, qui meurt pour avoir refusé les dons d'Aphrodite, voir notamment : EURIPIDE, *Hippolyte* (V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.)

<sup>677</sup> Nous pouvons toutefois rappeler que, si elles échappent au joug du mariage en tant que divinités, elles ont néanmoins fait appel à Zeus, figure de l'ordre mais aussi figure masculine, comme intermédiaire pour assurer leur serment, cf. *Supra* p.11-26.

<sup>678</sup> cf. *Supra* p.110-120.

<sup>679</sup> Nicole LORAUX, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, op. cit., p.258.

<sup>680</sup> CALLIMAQUE, *Pour le bain de Pallas*, v.78-82.

<sup>681</sup> *Ibid.*, v.88-89.

Tirésias<sup>682</sup> — puisque Athéna, par pitié pour la mère de Tirésias, lui a donné en contre-partie le don de divination —, mais celle-ci révèle pleinement que le corps de la déesse est interdit à la vue, représentant un danger pour l'homme. D'autant plus que ce récit est renforcé par celui qu'offre Athéna sur un autre bain de déesse, celui d'Artémis :

Et cependant [Actéon] sera le compagnon de chasse de la puissante Artémis ; mais ni ses courses avec elle, ni d'avoir avec elle aussi, dans la colline, lancé les traits, rien ne pourra le sauver, le jour où il aura, et sans le vouloir, vu le bain de la gracieuse déesse (*charienta loetra daimonos*) ; de celui même qui fut leur maître ses chiens feront leur repas ; et la mère courra par les bois, à rassembler les os de son fils.<sup>683</sup>

Plus terrible encore est la colère d'Artémis, puisque elle n'enlève pas seulement la vue à Actéon, mais lui retire tout souffle de vie. Cette mort est attestée depuis longtemps dans l'histoire littéraire<sup>684</sup>, toutefois Callimaque est notre plus ancien témoignage littéraire invoquant, comme raison de cette mise à mort, la vue du corps nu d'Artémis<sup>685</sup>. Témoignage qui renforce la première idée invoquée par la vue d'Athéna : le corps nu de la Déesse Vierge est un danger pour l'homme. Malgré tout ce dernier se plaît sans doute à le voir, comme tend à le démontrer le développement de ces mythes des *Parthenoi* nues qui atteste d'un processus d'érotisation — renforcé par le vocabulaire, Artémis apparaît dans sa grâce, son charme, sa *charis* féminine. Pour autant, s'il relève d'un fantasme masculin, il n'en reste pas moins funeste.

Mais reste à savoir ce que ces hommes ont vu qui était interdit de voir. Nous sommes tenté de proposer une évidence : ils ont vu le corps de celle qui protège farouchement son intimité, sa virginité. Toutefois cette réponse ne semble pas suffire et, suivant la proposition de Nicole Loraux, peut-être est-ce « la découverte de la bisexualité »<sup>686</sup>, les Déesses Vierges cachant sous leurs vêtements un corps phallique — ce qui expliquerait, dès lors, la virilité de ces déesses. Néanmoins, de même que Nicole Loraux, nous ne sommes pas convaincu par cette dernière explication, simplement du fait que les Grec·que·s n'ont jamais vu autrement ces divinités que comme des déesses féminines — toutefois capables de transcender les catégories du féminin et du masculin. Dès lors, que répondre ? Une dernière réponse peut être amenée, qui ne sera peut-être pas suffisante, mais qui aura le mérite d'élargir le propos : le corps de la Déesse Vierge, qu'elle se nomme Athéna, Artémis ou Hestia, est un danger, car il représente l'impossible, l'indicible, voire le non-être<sup>687</sup>. Car, en réalité, si le corps de la déesse est dans ces exemples invoqué, jamais il n'est décrit ou dit — si ce n'est suggéré. Au corps d'Athéna se substituent toujours ses vêtements, que ce soit son *peplos* ou ses armes. Le corps d'Hestia n'est rien d'autre que le foyer dans lequel elle se fond, perdant toute corporéité. Enfin, le corps d'Artémis, sans doute le plus fantasmé et le plus érotique, semble apparaître dans un récit où

<sup>682</sup> Cette version, qui n'est pas de l'invention de Callimaque, mais probablement de celle de Phérécyde (VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), s'oppose à celle où Zeus lui octroie le don de divination après que Héra l'ait aveuglé de colère, car celui-ci venait de révéler à tous·tes que les femmes prennent plus de plaisir que les hommes à l'acte sexuel, voir notamment : PS.-APOLLODORE, *Bibliothèque*, III, 6, 7.

<sup>683</sup> CALLIMAQUE, *Pour le bain de Pallas*, v.110-116.

<sup>684</sup> Hésiode (VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) accuse le désir d'Actéon pour Sémélé comme raison de sa mise à mort, cf. HÉSIODE, *Catalogue des femmes*, fr. 217A ; Euripide (V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) accuse Actéon de s'être vanté d'être meilleur chasseur qu'Artémis comme raison de sa mise à mort, cf. EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v.337-340.

<sup>685</sup> Timothy GANTZ, *Early Greek Myth : A Guide to Literary and Artistic Sources*, op. cit., p.98 : toutefois, si Callimaque est la plus ancienne attestation qu'il nous reste, ce motif est probablement plus ancien.

<sup>686</sup> Nicole LORAUX, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, op. cit., p.259.

<sup>687</sup> *Ibid.*, p.270.

il est question d'une union sexuelle avec la nymphe Callistô<sup>688</sup> mais, au fond, si corps il y a, il s'agit moins de celui d'Artémis que celui de Zeus métamorphosé en sa fille. Par là se montre que si le corps de la *Parthenos* divine est fantasmé, placé sous l'œil de l'*eros* masculin, jamais il n'est réellement vu, ni même perceptible. Car du corps des *Parthenoi*, il n'y a rien à voir, si ce n'est leur paraître, les Déesses Vierges ne laissant finalement voir que leur travestissement, le cœur (ou dirions-nous le corps ?) de leur être.

Ainsi Athéna, Artémis, Hestia : certainement pas des noms de femmes, loin d'être des *gunaiques*, elles semblent au contraire se condenser dans leur travestissement, dans leur virilité qui prend ici les noms du féminin. Et si elles sont acceptées, intégrées à la cité au contraire de toutes les autres catégories de travesties, c'est qu'elles sont divines sans aucun doute. Mais entre en jeu un dernier élément : les trois déesses sont pleinement acquises à l'homme. En effet, rappelons de nouveau que chacune d'elles, avant d'accéder à la virginité éternelle, est passée par l'intermédiaire de Zeus, garant de l'ordre et divinité masculine<sup>689</sup>. Mais il est également intéressant de noter que chacune d'elles est minorée face à la figure masculine, à commencer par Artémis.

Déesse farouche, caractérisée par sa sauvagerie virile, parcourant les forêts pour chasser à la manière d'un homme, elle est aussi définie par son lien de filiation avec son frère. En effet, née des amours de Zeus et de Léto, elle est également la sœur jumelle d'Apollon, son cadet. Et là où celui-ci est sans difficulté perçu dans sa singularité, au contraire Artémis n'est que rarement invoquée sans une référence à son frère<sup>690</sup>. En ce sens nous pourrions tourner notre regard vers les *Hymnes homériques* dédiés à la déesse. Dans les deux fragments qu'il nous reste, Apollon est toujours présent — si ce n'est omniprésent :

Muse, célèbre dans tes chants la sœur de l'Archer (*kasignêtén Hekatoio*), Artémis, la vierge Archère (*parthenon iokheirān*) qui fut nourrie avec Apollon ! Elle abreuve ses chevaux dans le Mélès aux joncs épais, puis lance son char d'or pur à travers Smyrne, pour gagner Claros la vineuse où siège, en attendant l'Archère, Apollon à l'arme d'argent.<sup>691</sup>

Nous reconnaîtrons toutefois que, ce que ne rend pas la traduction, est que l'hymne s'ouvre sur le nom d'Artémis, *Artemin* étant le premier mot du vers un. Néanmoins, elle est de nouveau définie dans son lien de filiation avec son frère, Apollon, qui réapparaît à la fin du sixième vers, attendant le retour de sa sœur. De même se trouve une attente similaire dans le second hymne où

Après s'être ainsi réjouie et charmée, l'Archère qui guette les fauves détend son arc flexible, et s'en va dans la grande demeure de son frère Phoibos Apollon, au gras pays de Delphes, pour y former les chœurs gracieux des Muses et des Charites.<sup>692</sup>

Et ici il est intéressant de noter que, dès lors qu'elle rejoint son frère, elle semble également rejoindre les voies traditionnelles de la féminité, se mêlant aux chœurs féminins où elle renoue avec sa *charis*, se transformant, telle une femme, en objet de charme, d'admiration<sup>693</sup>. Cela pourrait se confirmer également

<sup>688</sup> Voir notamment : PS.-APOLLODORE, *Bibliothèque*, III, 8, 2 ; OVIDE, *Les Métamorphoses*, Livre II, v.401-495.

<sup>689</sup> cf. *Supra* p.11-26.

<sup>690</sup> Nous pouvons citer l'*Hippolyte* d'Euripide (V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) où il n'est pas question d'Apollon, Hippolyte n'entretenant une relation privilégiée qu'avec la vierge Artémis, pour autant, la première mention faite d'Artémis est la suivante : « À la sœur de Phoibos, Artémis (*Phoibou d'adelphēn Artemin*) fille de Zeus (*Dios korēn*), va son respect. » (EURIPIDE, *Hippolyte*, v.15-16) Elle est avant tout perçue dans sa double filiation entre son frère et son père.

<sup>691</sup> *Hymne homérique à Artémis* I, v.1-6.

<sup>692</sup> *Hymne homérique à Artémis* II, v.11-14.

<sup>693</sup> cf. *Supra* p.21.

lorsque l'on se rappelle la naissance des enfants de Léto<sup>694</sup> : Artémis est l'aînée et, née en première, à peine sortie du sein de sa mère, elle aide celle-ci à accoucher de son frère, se replaçant dès lors dans un rôle pleinement féminin — les hommes ne participant pas à la naissance de l'enfant<sup>695</sup>. Finalement se dessine une Artémis qui est, certes virile, mais placée dans l'ombre de son frère, incarnation pleinement masculine qui relègue sa sœur dans sa féminité.

Toutefois, nous reconnaîtrons que ces dernières analyses sur Artémis peuvent sembler arbitraires, découlant d'une relecture moderne de ces textes qui ne nous sont parvenus que fragmentaires. Forçant peut-être un regard critique sur des textes dans lesquels nous recherchons des traces de la misogynie grecque, l'étude sur les relations d'Artémis et son frère reste sujette à caution et mériterait une plus large investigation. Néanmoins, elle n'est pas la seule figure de divine *Parthenos*, et il en est une qui, à n'en pas douter, est pleinement acquise au père : Athéna.

Car la déesse ne connaît rien d'autre que son père, elle qui est née sans mère, jaillissant tout armée de la tête de Zeus<sup>696</sup>. Naissance non seulement spectaculaire mais aussi unique, elle crée également entre la fille et son père un lien particulier : Athéna apparaît comme une *alter ego* de Zeus. Et cela se voit nettement dans la poésie de Callimaque :

Elle dit, et fit un signe de sa tête : toute chose s'accomplit, à quoi Pallas donne tel assentiment. Car à Athéna, seule d'entre ses filles, ô Baigneuses de Pallas, Zeus accorda les pouvoirs mêmes de son père ; nulle mère n'enfanta la déesse, mais bien la tête même de Zeus. Et la tête de Zeus ne donne point de vain assentiment.<sup>697</sup>

Par là se dévoile un véritable parallélisme entre le père et la fille, les deux partageant les mêmes pouvoirs, la même *timē*, la même charge divine. Car, issue de son chef, Athéna est la digne continuité de son père, formant une autre part de lui-même. Ainsi se montre Athéna comme « la vraie fille de Zeus », sens étymologique de son épithète *Tritogéneia* selon la lecture de Nicole Loraux<sup>698</sup>. De Zeus, elle naît ; de Zeus, elle partage le pouvoir ; de Zeus, elle est la parfaite image. Ainsi s'explique pourquoi elle est si virile, étant faite à l'image de Zeus, mais s'explique aussi pourquoi elle est une jeune fille vierge. En effet, cela prend sens du fait que le mythe nécessite une jeune fille, sinon, mâle, Athéna aurait renversé son père selon le principe de génération<sup>699</sup> ; mais le mythe nécessite également une vierge car, ainsi, elle appartient à jamais au père qui n'est jamais remplacé par un époux ou un fils. Dès lors, Athéna est la vraie fille du Père.

Et sans aucune doute se trouve ici la raison de l'intégration d'Athéna au cœur de la cité : jamais elle ne dit autre chose que la victoire du Père, de l'homme, du mâle. D'abord elle le rappelle par sa naissance : issue uniquement du père, sans intermédiaire féminin, elle apparaît dans sa perfection, au contraire d'Héphaïstos, boiteux et infirme, qui est né d'une mère seule<sup>700</sup>. Dans le parallélisme de ces deux naissances, se révèle

<sup>694</sup> cf. PS.-APOLLODORE, *Bibliothèque*, I, 4, 1.

<sup>695</sup> Louise BRUIT ZAIDMAN, « Les filles de Pandore : Femmes et rituels dans les cités grecques », art. cit., p.479 : « Autour de la naissance, comme autour du mariage, s'affairent les femmes. C'est “leur” affaire, dans tout ce qui n'est pas la reconnaissance sociale par le père. »

<sup>696</sup> cf. *Supra* p.16-17.

<sup>697</sup> CALLIMAQUE, *Pour le bain de Pallas*, v.131-136.

<sup>698</sup> Nicole LORAUX, *Les enfants d'Athéna. Idées athénienes sur la citoyenneté et la division des sexes*, op. cit., p.143.

<sup>699</sup> À l'image de Zeus qui a renversé son père Cronos qui, lui-même, avait renversé son père Ouranos, cf. *Supra* p.117-118.

<sup>700</sup> cf. HÉSIODE, *Théogonie*, v.927-929.

toujours la permanence de la supériorité du masculin, Athéna répétant inlassablement la victoire du Père sur la Mère<sup>701</sup>. Et celle-ci est finalement concrétisée dans une tragédie, *Les Euménides* d'Eschyle, qui forme la dernière partie de la trilogie de l'*Orestie*. La dernière fois que nous avons croisé Oreste, nous l'avions laissé sur le meurtre de Clytemnestre<sup>702</sup>. Coupable de matricide, il est poursuivi par les Érynies de sa mère qui viennent chercher vengeance ; purifié par Apollon, il vient toutefois réclamer la protection d'Athéna face aux Érynies qui le poursuivent toujours ; s'engage un procès où s'oppose — disons-le grossièrement — le parti de la Mère face au parti du Père. Un procès au cours duquel Athéna est amenée à trancher :

Il me revient de juger la dernière, et je veux voter pour Oreste. Car nulle mère ne m'a engendrée. Toujours et de tout cœur, ne repoussant que le mariage, j'approuve le camp masculin (*to d' arsen ainô panta*), j'appartiens pleinement au père (*karta d' eimi tou patros*). Comment pourrais-je donner le pas au sort d'une femme qui tua l'homme et le gardien de son foyer ? En cas d'égalité des voix, Oreste l'emporte.<sup>703</sup>

À n'en pas douter, Athéna prend le parti du père, purifiant Oreste une seconde fois du meurtre de celle qui l'a enfanté puisqu'il l'a tuée pour venger son père, et assurant ainsi la victoire de l'homme. De cette manière, la déesse se montre encore une fois acquise au parti de l'homme, en tant que vraie fille de Zeus. En ce sens il n'est plus étonnant qu'elle devienne un véritable archétype du fantasme masculin de la cité sans femmes, devenant la preuve (mythique) que le mâle est capable d'engendrer sans femelle<sup>704</sup>. Ce qu'Athéna affirme dans toute sa puissance est en définitive la futilité des femmes<sup>705</sup>, l'homme étant l'unique agent de pouvoir de ce monde. Féminine, Athéna l'est sans doute, mais la déesse est surtout virile, se montrant alors comme la digne fille de son père, pleinement acquise au parti du masculin.

En cela s'explique finalement l'intégration au sein de la cité des *Parthenoi* travesties. Car si elles se montrent viriles, malgré leur féminité, aucune de ces déesses ne représentent une subversion de la femme. Au contraire, elles se construisent une nouvelle fois comme des figures faites par et pour l'homme. Pleinement acquises au parti de l'homme, elles se montrent terribles envers les femmes : Artémis est un

<sup>701</sup> Nicole LORAUX, *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, op. cit., p.138.

<sup>702</sup> cf. *Supra* p.90-92.

<sup>703</sup> ESCHYLE, *Les Euménides*, v.734-741.

<sup>704</sup> Ce fantasme est omniprésent dans la littérature grecque, cf. EURIPIDE, *Hippolyte*, v.616-627 : « [Hippolyte. —] Ô Zeus, qu'as-tu mis parmi nous ces êtres frelatés, les femmes, mal qui offense la lumière ? Si tu voulais perpétuer la race humaine il ne fallait pas la faire naître d'elles. Nous n'avions qu'à déposer dans les temples de l'or, de l'argent ou du bronze pesant pour acheter des semences d'enfants, en proportion du don offert. Ainsi dans les maisons l'on aurait vécu libérés des femmes. Tout au rebours nous en sommes à nous ruiner pour faire entrer chez nous cette disgrâce. Voici qui prouve à quel point la femme est un mal. » ; cf. EURIPIDE, *Médée*, v.573-575 : « [Jason. —] Ah ! Si les mortels pouvaient procréer autrement, sans qu'il y eût de femmes ! Ainsi tous les ennuis nous seraient épargnés. » ; cf. ESCHYLE, *Les Euménides*, v.658-666 : « [Apollon. —] Ce qu'on appelle son enfant n'est pas enfanté par la mère, qui ne fait que nourrir un germe fraîchement planté, mais par celui qui le sema, et telle une étrangère elle préserve pour son hôte la jeune pousse, à moins qu'un dieu n'y porte atteinte. Je vais t'en montrer un indice : un père peut engendrer sans mère, et j'en veux pour témoin la fille de Zeus Olympien ici présente, elle que nul giron n'a nourri dans sa nuit — mais quelle déesse pourrait enfanter une telle pousse ? »

<sup>705</sup> Voir notamment l'étude de Nicole LORAUX, *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1990 qui démontre comment Athéna, dans le mythe de l'autochthonie d'Athènes, vient constamment dévaloriser la maternité de la femme au profit de l'homme.

« lion parmi les femmes »<sup>706</sup>, Athéna est toujours acquise au parti du Père<sup>707</sup>, et même Hestia se montre fortement misogyne, elle qui loge au sein des prytanées où les femmes sont interdites d'entrée<sup>708</sup>. Par là elles sont culturellement acceptées, rappelant constamment la supériorité de l'homme sur la femme — d'ailleurs nous pourrions voir leur tendance au travestissement et à la virilité comme une façon de dire aux femmes, qu'à choisir, il vaudrait mieux être née homme<sup>709</sup>. Finalement, au miroir d'Athéna, d'Artémis et d'Hestia, c'est la véritable femme qui est dite. Les guidant sur les voies de la féminité, les accompagnant de leur prime jeunesse au mariage et à l'accouchement, les déesses disent aux femmes ce qu'elles ne seront jamais, c'est-à-dire des femmes viriles — leur virilité étant propre à leur statut divin —, tout en leur rappelant leur place : la femme appartient toujours à l'homme.

\*

La femme travestie est définitivement présente dans la culture grecque, se retrouvant sous ses multiples visages au sein de la littérature. Mais derrière ceux-ci se cache toujours une même voix : celle de l'homme. Aucune voix féminine ne résonne dans ce corpus, l'homme seul invoquant dans ses récits la figure de la travestie. Image d'un fantasme masculin, elle l'est sans doute ; toutefois, se révèle également par là un fait : la femme virile est toujours créée par et pour l'homme. Ainsi elle vient dire sur la scène tragique les problématiques de l'homme, ses sentiments et ses peurs secrètes. Que se passerait-il si la femme se rebellait ? L'homme a donc trouvé une solution : qu'elle se soulève et qu'elle prenne les armes à la manière d'une travestie, au final, elle est toujours soumise par l'homme. Tuée ou mariée, son destin n'est autre que celui de la femme. Car, finalement, la travestie n'est rien d'autre qu'une femme, une *gunê* ayant pris les atours de l'homme, de l'Autre, le temps d'un travestissement. Formant un pont entre la puissance masculine et la femme dépourvue de force, le travestissement assurerait à celle-ci l'accès au pouvoir. Mais, de même qu'il agit comme une nouvelle forme de rejet de l'existence d'un pouvoir dit au féminin, le travestissement assure de nouveau ce simple fait : la travestie appartient toujours à l'homme. Et cela qu'elle soit tuée, mariée ou même simplement existante. La preuve en est quand l'on se tourne vers ces femmes travesties qui, jusque là discrètes, ne sont ni tuées ni épousées, mais disent pourtant une nouvelle fois la victoire de l'homme : les Déesses Vierges. Athéna, Artémis et Hestia, certes viriles, du moins anti-féminines, elles sont pourtant largement intégrées au sein de la cité. Et d'abord, il faut préciser qu'elles échappent à tout contrôle de l'homme du fait qu'elles ne sont pas des femmes, du moins pas au sens de *gunaikes*. En tant que divinités, où les catégories du masculin et du féminin sont mouvantes, aucune d'elles n'a l'obligation de suivre la voie de la *gunê*, du mariage et de l'enfantement... du moins quand elles passent par l'intermédiaire de Zeus. Et là se trouve notre dernière réponse : même les déesses sont d'abord à l'homme, du moins au dieu. De Zeus elles tirent leur virilité, notamment Athéna qui se révèle comme la vraie fille de son père. Mais aussi, c'est du côté du mâle qu'elles se tiennent toujours. Aux côtés d'Apollon, de Zeus ou même des citoyens, au cœur des prytanées, les *Parthenoi* ne sont jamais du parti des femmes. En fin de compte, si elles sont dites par

<sup>706</sup> HOMÈRE, *Iliade*, Chant XXI, v.483 : il s'agit bien du terme masculin *ho leōn* à l'accusatif singulier qui est utilisé dans le texte grec.

<sup>707</sup> En cela elle forme un obstacle aux femmes, concrétisé dans le mythe du vote d'Athènes où, au moment de choisir la divinité poliade, les femmes choisissent Athéna en espérant y trouver un soutien, mais finalement elles se voient déchues de tout droit, jusqu'au titre de « citoyennes », voir notamment : SAINT AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, XVIII, 9 où il cite Varron, un antiquaire latin du I<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

<sup>708</sup> Nicole LORAU, « Qu'est-ce qu'une déesse ? », art. cit., p.55.

<sup>709</sup> Vern L. BULLOUGH et Bonnie BULLOUGH, *Cross Dressing, Sex, and Gender*, op. cit., p.32.

l'homme, les Déesses Vierges délivrent également un message aux Grecques : jamais ne leur sera accessible la virilité, elles qui ne sont pas divines, et toujours elles seront aux hommes, elles qui ne sont que des femmes.

## Conclusion de partie

À coup sûr, la travestie est paradoxale. Oscillant entre féminin et masculin, elle bouscule l'ordre établi. Figure étonnante que l'on attendrait à croiser le moins possible, elle est pourtant partout au sein de la littérature grecque. Nouvelle ambivalence, elle se révèle au cœur de la considération masculine : aussi effrayante que fascinante, elle est toujours perçue par l'œil de l'homme, se construisant par et pour lui, devenant finalement la vectrice d'un discours masculin.

Si ces femmes viriles apparaissent si souvent dans la littérature, c'est qu'elles semblent relever d'une fascination masculine, voire plutôt d'un fantasme. Ces figures féminines qui s'emparent des armes masculines se révèlent perpétuellement érotisées, devenant dans le regard de l'homme des objets d'admiration, des corps désirables. Par là la travestie semble rejoindre un ensemble de figures féminines qui, puissantes, sont érotisées, dévoilant par la même occasion un premier fantasme de l'homme pour la femme de pouvoir. Car les liens entre puissance féminine et pouvoir érotique se multiplient, notamment à travers les figures de la mort, telles que les Sirènes ou les Gorgones. Incarnations d'une puissance dite au féminin, elles sont érotisées dans le regard de l'homme. Dans ce processus se révèle peut-être un énième moyen de contrôle de la femme de pouvoir : en la replaçant dans son corps érotique, elle est de fait replacée dans son corps de femme, un corps désirabe et reproducteur que l'homme sait d'avance qu'il peut soumettre — par la violence sexuelle, par les voies du mariage. En cela, par l'œil de l'*eros* masculin, la femme puissante renoue avec les voies traditionnelles de la féminité où tout pouvoir féminin disparaît. Et cela est notamment visible à travers les mythes des origines, comme celui de Gaïa. Puissance féminine originelle, capable de produire un monde entier à elle seule, par parthénogenèse, elle est finalement reléguée à un rôle de *gunê*, d'épouse et de mère, dès lors qu'apparaît le principe mâle Ouranos. Disparue la puissance des femmes puisqu'elle est replacée sous le joug de l'homme, seul détenteur du pouvoir (alors viril). Pourtant de cette force féminine, les Sirènes, les Gorgones, mais surtout les travesties semblent en être les héritières. Mais de nouveau replacées dans l'œil d'*eros*, elles se trouvent replacées sous le joug de l'homme, et si sa vigueur virile ne suffit pas, alors elles sont rejetées, du côté du funeste, de la mort, de l'impensable, de l'Autre.

Car là est le masque que revêt plus largement la figure de la travestie. Femme érotique, femme virile, elle est surtout la femme Autre, celle qui relève du hors-norme. En ce sens s'inscrivent probablement les débordements rituels de travestissement où, au cœur de certains, se trouve une véritable contre-cité féminine (à l'image des Thesmophories). Si là s'exprime un pouvoir féminin, il reste conditionné par la fête cultuelle, court instant hors des normes, mais toujours contrôlé et maîtrisé par l'homme. Néanmoins, lorsque cette puissance se trouve en dehors des cadres du rite, nous voyons apparaître un rejet géographique : la femme travestie revêt le masque de la Barbare. Relevant d'une figure-type, la Barbare dit le hors-norme : elle est au-delà des frontières de la Grèce, elle n'est pas civilisée (d'ailleurs elle ne parle pas le grec), elle relève non pas de la culture mais de la nature. Et voilà que l'on trouve nos travesties revêtirent son masque : les Amazones en sont un exemple frappant, rejetées au plus loin de la Grèce sur les rives du Thermodon, en Thrace ou en Scythie (voire en Libye). Mais plus largement, les femmes travesties se trouvent barbarisées, à l'image des

Bacchantes ou d'une Médée. Par ce processus, il s'agit sans aucun doute de rejeter la puissance virile des femmes hors de la Grèce, c'est-à-dire hors de la femme grecque. S'il y a un pouvoir féminin, ce n'est pas chez les Grecques qu'il se trouve. Même lorsque ce sont des femmes grecques qui se travestissent, à l'instar de Déjanire, leur puissance ne dit jamais la norme ; au contraire, elle traduit le monde renversé. Prenant place dans des temps et des espaces où l'ordre est inversé — paradoxalement, il s'agit souvent d'un renversement induit par l'homme qui remet en doute le statut d'épouse et de mère de la femme —, la violence virile des femmes peut s'exprimer, puisqu'elle revêt toujours le masque de l'Autre. Toutefois, il convient de rétablir cet ordre, et pour ce faire, les méthodes sont connues : mettre à mort la travestie ou bien, l'épouser. Dans tous les cas, il s'agit de rétablir la femme dans ses voies traditionnelles, rétablissant par extension la norme du monde grec. Par ailleurs, il est intéressant de voir que, dans ce rétablissement, le travesti masculin semble jouer un rôle prépondérant, venant s'opposer et rééquilibrer les rapports de pouvoir entre masculin et féminin. Mais si nous ne pouvons statuer encore pleinement sur le rôle du travesti, nous savons d'ores et déjà que l'homme est toujours au centre de la maîtrise de la femme virile. Par là il vient traduire que la travestie est, à jamais, à lui.

Et cela est d'autant plus vrai quand l'on prend en compte le contexte d'énonciation de chacune des apparitions de la femme aux atours virils : il s'agit toujours d'un texte écrit par l'homme. Dès lors, cela signifie qu'à chaque prise de parole de la travestie, c'est avant tout la voix de l'homme que l'on entend. Créant la figure de la travestie, il la fait également parler pour lui. Traduisant une situation hypothétique — mais effrayante pour l'homme —, la travestie vient demander ce qui se passerait si la femme prenait les armes de l'homme et se révoltait contre lui. Et à cette question, les hommes ont répondu ce qui est devenu une évidence pour eux : la femme serait maîtrisée par l'homme, toujours soumise à lui (comme l'ordre dit naturel des choses le veut). Car finalement, derrière la travestie se cache toujours une femme, au corps désirable, au corps reproducteur, au corps soumis à l'homme. Et si elle se révèle virile, ce n'est qu'à la grâce des atours de l'homme, de ces armes qui forment le pendant de la force masculine. En cela le travestissement apparaît comme un opérateur de transfert, faisant le pont entre la puissance virile et la femme qui en est habituellement dépourvue. Dès lors s'entend que la travestie dépouillée de ses armes, de ses vêtements, n'est plus qu'une femme, sans force, facilement replacée sous le joug de l'homme. Mais cela signifie également que jamais la force des femmes travesties ne vient traduire une puissance féminine. Au contraire, ces figures rappellent inlassablement que c'est de l'homme, de leur travestissement en celui-ci, qu'elles tirent leur puissance — alors masculine. En fin de compte, la puissance des travesties est rejetée hors de la féminité, celle-ci ne se construisant qu'à partir de l'homme. En un sens, nous pouvons dire que, d'emblée, la travestie appartient à l'homme, non seulement en étant tuée et épousée par lui, mais aussi simplement en étant telle quelle, son existence et sa force dépendant toujours de lui. Finalement, c'est bien la victoire finale de l'homme que les travesties traduisent, et cela même les *Parthenoi* l'attestent. Pourtant discrètes jusque là, ni tuées ni même épousées, apparaissant comme un groupe de travesties à part, n'étant ni maîtrisées ni même jetées hors des frontières de la Grèce — bien au contraire —, elles rappellent constamment la puissance de l'homme. Déesses, elles échappent à toutes tentatives de contrôle, leur statut divin leur permettant de glisser des catégories du féminin aux catégories du masculin. Pour autant, elles restent les vraies filles de leur Père. De lui, elles tirent leur virilité, de lui, elles sont dépendantes, et à lui, elles sont pleinement acquises. Prenant toujours le parti du mâle, ces *Parthenoi* viennent finalement assurer la victoire complète de l'homme — les déesses féminines elles-mêmes disant sa supériorité. Et, en ce sens, s'explique l'intégration des Déesses

Vierges au sein de la cité et de la vie des femmes : loin de montrer à celles-ci une voie subversive de la féminité, elles lui rappellent constamment que jamais les femmes n'auront accès à la virilité, et que pour toujours, elles appartiennent à l'homme.

La travestie est donc omniprésente, mais elle ne l'est que pour être mieux dépouillée de son travestissement par l'homme, dévoilant ce qui se cache derrière celui-ci : un corps de femme. Perçue dans le regard de l'homme, rejetée du côté de l'Autre, construite par la parole de l'homme, finalement se répète inlassablement l'impossible pouvoir des femmes. Voilà peut-être le dernier message de la travestie : rien ne sert d'espérer pour la Grecque, à jamais faible et dépendante, elle appartiendra toujours à l'homme.

# Conclusion

Chantez la race des femmes, vous qui régnez sur l'Olympe,  
 Muses aux douces paroles, filles de Zeus porte-église,  
 Celles qui furent jadis les plus nobles...

HÉSIODE, *Catalogue des femmes*, fr. 1, v.1-3

Voilà que Hésiode, le grand misogynie, se met à chanter « la race des femmes », lui qui, dans sa *Théogonie*, voit dans Pandore l'origine de « l'engagement et [des] races funestes des femmes »<sup>710</sup>. Ainsi certaines ont trouvé grâce à ses yeux, trouvant leur vertu chantée dans son *Catalogue des femmes*. Mais quelle vertu est ici invoquée ? Sans réelle surprise, la noblesse de ces femmes relève de leur descendance : car d'elles sont nés les grands héros masculins de la Grèce. Ainsi prises dans leur statut de *gunê* au sens plein, perçues en tant qu'amantes (de divinités) et mères (de héros), le *Catalogue des femmes* se pose en poème généalogique, chantant finalement plus les hommes nés de ces unions que les femmes elles-mêmes. Pour autant, « la race des femmes » a bien été chantée au cours de l'Antiquité, et cela bien après Hésiode, et surtout de manière bien différente. Ainsi l'atteste le traité sur les *Conduites méritoires de femmes* de Plutarque, daté du I<sup>er</sup> siècle après J.-C., où les femmes se voient vanter leurs mérites, leur vertu, leur *aretê* qui, loin de se limiter à leur capacité à engendrer des héros, revêtent également les atours de l'*andreia*.

Ainsi, malgré la misogynie ambiante, se sont construites au sein de la littérature grecque des figures féminines présentant des attitudes masculines, s'éloignant des voies traditionnelles de la féminité grecque — c'est-à-dire des voies du mariage et de la maternité. Au contraire, se révélant viriles, des femmes se sont mises à penser, à agir, à parler comme les hommes. Mieux encore, elles se sont mises à porter les armes de bronze, cette lance et ce bouclier qui couvrent l'homme à la manière d'un habit, « la lance lui servant de tunique et le bouclier de manteau. »<sup>711</sup> Par là nous sommes tenté de percevoir dans ces figures, plus que des femmes masculines, de véritables travesties. Rejetant le voile, voilà que les femmes brandissent l'épée. Figures paradoxales dans une société patriarcale et misogynie, les Grec·que·s semblent pour autant en avoir raffolé : ainsi apparaissent les travesties à toutes les époques et sous toutes les coutures. Car il serait audacieux de résumer celles-ci à une figure unique, elles qui prennent au contraire de multiples masques.

Et d'abord la travestie se présente sous les traits des *Parthenoi*, les Déesses Vierges de l'Olympe. Au nombre de trois, répondant aux noms d'Athéna, d'Artémis et d'Hestia, elles se distinguent par leur choix volontaire de rester éternellement vierge, refusant par là les dons d'Aphrodite et le mariage, s'écartant par extension des voies traditionnelles de la féminité. Et si, par là, elles présentent avant tout un comportement anti-féminin — et sans doute que le travestissement d'Hestia se résume à cette morale anti-féminine, la faiblesse du dossier textuel et iconographique ne nous permettant pas d'aller plus loin —, elles se montrent également comme de véritables travesties, au sens pleinement moderne du terme. Revêtant l'habit de l'autre genre, Athéna et Artémis se montrent viriles, tant dans leurs attitudes que dans leurs vêtements. Se délestant du *peplos*, Athéna revêt les armes de guerre, la lance et le bouclier, tandis qu'Artémis retrousse son *chitôn*, parcourant les forêts armée de son arc de chasse. Mais elles ne font que travestir leur nature féminine, participant autant des activités masculines que des activités féminines — Athéna se plaisant au tissage,

<sup>710</sup> HÉSIODE, *Théogonie*, v.591.

<sup>711</sup> Nicole LORAU, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, op. cit., p.265.

Artémis se plaisant aux chœurs féminins. Un travestissement qui, chez ces déesses, est accepté par Zeus, le Père, le garant de l'ordre, qui consent à leur virilité — d'autant plus pour Athéna qui naît de la tête même du dieu, déjà tout armée. Ainsi acceptées par le mâle, ces déesses apparaissent comme les premières incarnations d'une ambivalence du masculin et du féminin, devenant les premières travesties de l'histoire littéraire occidentale.

Toutefois, elles sont rapidement rejoints par d'autres figures, et notamment celles des Amazones. Si elles sont populaires de nos jours, elles le sont en réalité dès l'Antiquité : textes et images se multiplient quant à la représentation de ces filles d'Arès, de ces femmes viriles, depuis le VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Apparaissant dans l'*Iliade* sous le nom des « Amazones équivalentes aux hommes (*antianeirai*) »<sup>712</sup>, elles se révèlent d'emblée comme des femmes aux ardeurs masculines. Prenant les armes des hommes, elles empiètent sur son territoire, prenant part aux grandes guerres de la mythologie grecque — affrontant les Grecs devant les portes de Troie, mais également s'opposant aux grands héros tels qu'Achille ou Héraclès. Ambivalentes Amazones, oscillant entre masculin et féminin, elles conservent cette qualité tout au long de l'Antiquité grecque — et encore jusqu'à nous —, et cela qu'elles soient de plus en plus sauvages, ou de plus en plus féminines. À l'image de Penthésilée, ou encore d'Antiope, certaines Amazones ont été vues dans leur féminité, dans leur corps désirable de femmes ; pour autant, celles-ci gardent intact leur *ethos* viril, travestissant à jamais leur nature féminine au profit des armes de guerre et des valeurs masculines. En cela, elles nous apparaissent comme le second masque des travesties de la littérature grecque, les Amazones se révélant semblables à l'homme, elles qui sont pourtant des femmes.

Figures légendaires, ces Amazones ne sont pas les seules à offrir une voie de subversion de la féminité, étant rejoints par un second groupe de femmes mythiques : les Bacchantes. Constituant le chœur de Dionysos, divinité marginale du vin et du théâtre, elles semblent de prime abord peu semblables à des travesties féminines. Pour autant, elles viennent bien dire un travestissement de la féminité traditionnelle. Si elles ne prennent pas les armes à la manière d'une Athéna ou d'une Amazone, les Bacchantes s'habillent d'une manière autre, revêtant la nébride, le lierre et le thyrse, à l'image du dieu. Se travestissant en Dionysos, les Bacchantes se placent sous la protection de la divinité, participant à ses rites et ses pratiques cultuelles qui nous éloignent d'autant plus de la condition féminine traditionnelle. Car ces Bacchantes, ces femmes folles de Dionysos, déchaînent au sein du culte une véritable violence, chassant et traquant les bêtes sauvages, les démembrant à mains nues au cours du *diasparagmos* et mangeant leurs chairs crues — loin de toutes pratiques sacrificielles civiques. Et cette violence est parfois portée à l'encontre des hommes, s'armant de leurs thyrses pour former l'armée de Dionysos, lui qui conquiert l'Asie à l'aide de cette armée féminine. Se montrant par là viriles, les Bacchantes révèlent une féminité travestie, voire pervertie : se détournant de la maternité, parcourant les forêts dans une chasse folle, faisant preuve d'une virilité sauvage, les Ménades forment le troisième masque de la travestie féminine.

Ouvrant les voies à une féminité subversive, les Bacchantes se révèlent encore placées sous l'égide du divin, là où d'autres figures féminines se montrent pleinement humaines. Ce statut n'a néanmoins pas empêché les femmes de prendre les armes de l'homme, les personnages de femmes viriles se multipliant au sein de la littérature grecque. Les Lemniennes, à l'image des Amazones, vivent au sein d'une communauté de femmes et prennent les armes à l'instar des hommes ; mais il s'agit d'une virilité néfaste, se révélant issue

<sup>712</sup> HOMÈRE, *Iliade*, Chant III, v.189 ; Chant VI, v.186.

du crime originel de ces femmes : la mise à mort de leurs époux. Tournant les armes contre les hommes, ces femmes pervertissent la puissance virile, se l'appropriant. Et elles ne sont que le premier exemple d'une longue liste : Atalante, pour repousser son mariage, s'arme et tue ses prétendants à la suite d'une épreuve virile de vitesse ; Clytemnestre assassine son époux Agamemnon dans son bain ; Médée poignarde ses fils pour se venger de Jason. Nombreux exemples pourtant loin d'être exhaustifs, ils révèlent que les femmes, même humaines, sont capables d'actes terribles, travestissant leur nature féminine — leur statut d'épouse et de mère — au profit d'une violence sauvage, virile, prenant les armes contre ceux qu'elles haïssent. Ainsi les hommes sont victimes de la puissance virile de ces femmes tragiques, mais la littérature grecque montre également les hommes victimes de la puissance virile de femmes comiques. Au sein du théâtre d'Aristophane, auteur phare de la Comédie Ancienne, apparaissent des figures féminines viriles, telles que Lysistrata et Praxagora, qui travestissent les voies féminines, renversant l'ordre établi, et prenant en charge les choses de l'homme. Ces derniers sont ainsi réduits à faire la paix une fois que les femmes ont assuré leur supériorité, de même ils sont réduits à se soumettre aux femmes une fois que celles-ci ont récupéré les commandes de la cité. Ensemble, ces femmes viriles, qu'elles soient issues de la scène tragique ou comique, traduisent un monde travesti où la femme est supérieure à l'homme, plus puissante que lui. Revêtant le quatrième masque de la travestie, elles semblent dire aux femmes de quoi elles sont capables.

Car apparaît finalement un dernier groupe de travesties au sein d'une littérature particulière : débordant du cadre de la fiction, le travestissement féminin se présente également dans un corpus de textes historiographiques, c'est-à-dire censés raconter une histoire réelle. Par là se révèlent des femmes travesties « historiques » qui, loin de se cantonner aux voies traditionnelles de la féminité, se sont mises à prendre en charge l'*andreia*, la virilité. Les femmes d'Argos ont repoussé les Spartiates lors d'une guerre qui a décimé la garnison masculine, prenant les armes sous le commandement de Télésilla. De même l'histoire retient, grâce à Hérodote, Artémise qui, non seulement est reine d'Halicarnasse, mais en plus se bat au sein de l'armée (virile) de Xerxès contre les Grecs. Audace virile, elle n'en est pas la seule représentante, puisque l'on a également retenu (notamment grâce à Diodore de Sicile) le nom de Sémiramis, reine d'Assyrie aux allures mythiques, qui se montre pleinement virile, s'habillant de manière à travestir son genre et revêtant les armes comme un homme. Si ces femmes se construisent au miroir de certaines figures mythiques, leurs apparitions au sein de textes historiographiques tendent à les faire apparaître comme des femmes réelles, des femmes « historiques » s'étant travesties. Il reste toutefois évident que la lecture historique est à manier avec précaution, ces récits relevant toujours d'une mise en fonction, et la part littéraire et fictionnelle ne semble jamais loin, à l'image de cette figure particulière de la « lesbienne ». Rares sont les textes conservés traitant des amours entre femmes, et lorsqu'elles apparaissent au sein de la littérature de Lucien, la figure lesbienne de Mégilla se travestissant pour séduire Léaina, une grande part de poétisation se dévoile, ne nous permettant pas de trancher quant à la véracité de cette masculinisation de ces figures<sup>713</sup>. Pour autant, l'intérêt ne nous semble pas tant dans le fait de savoir si ces femmes viriles sont historiques ou non, mais simplement dans le fait que, les Grec·que·s les percevant comme historiques, ces Artémise et autres Sémiramis révèlent la possibilité de l'existence d'une féminité travestie, proclamant par leur *ethos* viril qu'une autre voie peut

<sup>713</sup> Cette étude n'a proposé qu'une première analyse succincte de cette figure « lesbienne » qui mériterait un plus large investissement : de même que, dans le texte de Lucien de Samosate (II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.), Mégilla de Lesbos se trouve virilisée, Sappho, poétesse qui a chanté les amours entre femmes (VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), se voit masculinisée au cours de sa réception ; ces processus de virilisation interrogent, nous laissant nous demander s'il ne s'agit pas d'un moyen, pour les hommes, de rendre compréhensible des relations où, justement, l'homme est absent.

exister pour les Grecques, un chemin où se mêlent féminin et masculin. Ainsi ces femmes « historiques » se révèlent comme le cinquième et dernier masque de la travestie grecque.

Cinq masques, cinq groupes, cinq types de femmes travesties qui partagent un *ethos* commun où féminin et masculin se croisent. Mais plus encore, elles partagent un devenir commun : face à ces travesties, les hommes ne semblent avoir réagi qu'en cherchant à la maîtriser. Car représentant un ordre renversé où les femmes prennent les armes de l'homme, ces travesties se révèlent être un danger pour le système de l'homme qui n'a d'autre choix que de la contrôler.

Et, de même que la travestie a dépassé le cadre de la fiction, ce contrôle a débordé hors du mythe pour s'intégrer dans le culte. La Grèce se montre en fin de compte en proie au travestissement, démultipliant les rites où les hommes mais aussi les femmes revêtent les atours de l'autre. Plus encore, à l'instar des *Hubristika* d'Argos, ces rites de travestissement semblent être le résultat d'une célébration de la valeur des femmes, voire même de leur *andreia* — les *Hubristika* trouvant leur *aition* dans la victoire des femmes d'Argos sur Sparte. Pratique paradoxale, nous sommes tenté d'y voir un moyen de contrôle mis en place par les hommes : laissant libre court, dans un temps contrôlé et institutionnalisé par eux, à la puissance et la virilité des femmes, ces rites prennent une valeur cathartique, purifiant la femme de sa violence avant qu'elle ne retrouve sa place traditionnelle d'épouse et de mère. Cette lecture semble s'affirmer quand l'on prend en compte les pratiques maritales de travestissement : le jour de leur noce, certaines Grecques se travestissent, portant une barbe à Argos, portant un habit complet d'homme à Sparte. Une pratique étonnante mais qui se lit facilement au prisme de l'initiation : le mariage étant l'étape où la jeune fille, la *parthenos*, s'accomplit en tant que femme, que *gunê*, le travestissement la fait participer, une dernière fois, de l'Autre masculin, lui apprenant ainsi ce qu'elle s'apprête à quitter, lui renvoyant dans une forme de miroir inversé ce qu'est la véritable féminité — ne pas être virile, mais être une épouse et une mère. Lecture initiatique qui se confirme dès lors que l'on prend en compte l'ensemble du parcours de la jeune Grecque : guidée (paradoxalement) sur les voies de la féminité et du mariage par les *Parthenoi*, Athéna et Artémis, elle apprend sous leur égide les parts du masculin et du féminin, expérimentant la nature masculine en elle afin de mieux l'exorciser. Sous la protection des *Parthenoi*, dans le cadre contrôlé du rite, la petite fille se voit enseigner la norme par le biais du travestissement, participant un temps de l'Autre masculin avant de le quitter à jamais, ayant appris à maîtriser et contrôler cette part virile en elle.

Car si elle ne la contrôle pas, le mythe n'hésite pas à lui rappeler son destin : la travestie sera dominée par l'homme. Une domination qui passe avant tout par sa mise à mort. Ce motif sanglant semble avoir plu, et il s'est démultiplié dans les récits de femmes travesties. Penthée, le roi de Thèbes, souhaite monter une armée (masculine) contre les Bacchantes déchaînées de Dionysos de manière à les maîtriser — lui qui n'arrive pas à les réintégrer au sein des *oikoi*. Antigone se voit condamnée car, même si elle ne prend pas les armes, elle se révèle trop mâle, trop homme pour vivre : revêtant l'*andreia* morale, elle brave les interdictions de Créon, le roi et garant de l'ordre, la condamnant dès lors à mourir. De même pour Clytemnestre qui venge la mort de sa fille en tuant son époux Agamemnon, elle est au final tuée par son propre fils qui venge lui-même son père. Ces mises à mort permettent le rétablissement des rapports de pouvoir, la femme qui travestit la norme étant évincée. Mais sans doute que se trouve également un goût pour ce motif sanglant, celui-ci se démultipliant à l'infini comme l'atteste le développement des Amazonomachies. Motif représentant un combat engageant les Amazones et des hommes, il connaît un véritable succès et se voit intégré aux plus grandes gestes héroïques : Achille, Bellérophon, Thésée, mais surtout Héraclès. En ce sens se révèle

également l'intérêt héroïque de la mise à mort de la femme virile : le héros, en combattant cette figure hors norme, monstrueuse, prouve de cette façon sa propre valeur, sa propre supériorité, sa propre *andreia*. Mais par la même occasion se montre le devenir de la travestie : elle qui prend les armes de l'homme, inversant la norme, se doit d'être contrôlée. Mourant alors par le bronze, la travestie meurt comme un homme, le héros s'adressant par ces violences guerrières à la nature masculine de la femme virile. Pour autant, elle qui est double, masculine et féminine, appelle sur elle un autre type de violence.

Si la violence des armes ne fonctionne pas, alors les hommes font appel à une seconde maîtrise, une violence d'ordre sexuel. Formant le pendant de l'arme de bronze, c'est par le mariage qu'est maîtrisée la travestie. Là est directement visée la nature féminine de celle-ci, l'homme cherchant à la replacer dans son statut traditionnel d'épouse et de mère. Faisant donc appel à une maîtrise sexuelle, relevant du champ de l'*eros*, percevant la femme dans son corps érotique et désirable, les hommes se mettent à dompter les travesties, et même les plus viriles d'entre elles. À ce titre est exemplaire Antiope, Amazone virile devenue la femme de Thésée. Réduite à son corps de femme, lâchant les armes, elle devient l'épouse d'un homme et la mère d'un fils — Hippolyte. Son *ethos* viril est ainsi maîtrisé dès lors qu'elle partage la couche du héros. Et il en est de même pour Atalante qui est finalement vaincue à son épreuve, Mélanion la soumettant au joug du mariage par le biais d'une ruse (fort féminine). Paradoxalement apparaissent aussi des figures de travesties qui choisissent volontairement de se soumettre au joug de l'homme, cherchant son union de manière à rentrer dans les voies traditionnelles de la féminité<sup>714</sup> : en ce sens se lisent les Lemniennes qui, malgré leur crime originel, souhaitent abandonner leur virilité au profit de la naissance de fils qui pourront subvenir à leurs besoins et reprendre le soin de la cité ; de même Omphale, reine de Lydie qui échangent ses vêtements avec le héros Héraclès, se donne à lui volontairement, donnant naissance à un fils qui devient dépositaire du pouvoir royal. Des choix volontaires qui se comprennent sans doute quand l'on prend en compte le genre de l'auteur : tous masculins, ils n'ont probablement pas imaginé la *psyché* féminine comme pouvant désirer rester maîtresse de son corps et de son destin. Mais, que la travestie soit volontaire ou non, il n'en reste pas moins que ces mythes racontent le même devenir : la travestie est maîtrisée une seconde fois par l'homme par le biais d'une violence sexuelle prenant la forme du mariage. S'adressant cette fois à la part féminine de la femme virile, l'homme réassure sa domination et sa puissance, rétablissant les rapports dits naturels entre masculin et féminin.

Les récits, tant des cultes que des mythes, ne se lassent donc pas de rappeler que la travestie, quel que soit son masque, a un unique destin : son contrôle par l'homme. Institutionnalisant le rite, tuant la travestie, ou épousant la femme virile, l'homme ne cesse d'assurer sa domination sur elle. Finalement, si elle se montre omniprésente, elle se révèle surtout replacée continuellement dans le regard masculin, semblant moins dire la puissance des femmes que la supériorité toujours effective de l'homme.

Et, vue par le prisme de l'homme, la travestie est d'abord perçue par le biais d'un regard érotique. De même qu'elle devient objet d'admiration et sujette à être épousée, la femme qui prend les armes de l'homme est érotisée, saisie dans son corps désirable. Les Bacchantes en sont exemplaires : leurs rites bacchiques relèvent d'un travestissement de la féminité, faisant usage de violence sauvage ; pourtant, vues au prisme de Penthée, celles-ci se déchaînent dans des orgies sexuelles, participant à des déviations d'ordre érotique.

<sup>714</sup> Encore que nous pourrions également voir dans les premières figures citées (Antiope et Atalante, mais aussi les Amazones Sauromates) une forme de volontariat, n'opposant pas réellement de résistance lors de leurs mariages — mais, encore une fois, il s'agit dans tous les cas d'un discours d'homme qui ne semble pas penser la *psyché* féminine.

Derrière se cache sans doute une forme de fantasme masculin pour les femmes de pouvoir, d'autant plus quand l'on voit que ces travesties érotisées participent d'un ensemble de figures féminines où puissance et érotisme se lient. Il en est de même pour les incarnations féminines de la mort qui, à l'image des Sirènes ou des Gorgones, prennent le masque de la séduction. Celles-ci viennent peut-être dire la fatalité de la mort dans laquelle l'homme est irrésistiblement attiré, mais nous pourrions voir, plus largement, dans ces liens qui se tissent entre puissance féminine et érotisme un énième contrôle de l'homme. Car, replacée dans son corps érotique, la travestie est, par extension, replacée dans son corps de femme, ce corps désirable et reproducteur, que l'homme sait maîtriser et soumettre — par la violence sexuelle, par les voies du mariage. Un processus similaire semble d'ailleurs en place dans les mythes des origines où, à l'instar de Gaïa, la puissance féminine est centrale. Pour autant, dès lors qu'apparaît le principe mâle Ouranos, Gaïa se voit replacée dans son corps féminin, soumise au masculin, incarnant cette *gunê*, épouse et mère. Placée dans l'œil de l'*eros* masculin, la femme de pouvoir est ainsi perçue dans son corps qui, par nature, est dominé par l'homme, replacé sous son joug. L'homme apparaît finalement comme seul détenteur du pouvoir viril, et si l'œil d'*eros* ne suffit pas à soumettre la puissance de la femme, alors elle se trouve rejetée du côté de la mort et du néfaste, de l'impensable, et surtout de l'Autre.

Jamais la puissance des femmes ne semble être pensée comme émanant de la Grecque, toujours elle est perçue comme ressortant de l'Autre, du hors-norme. Même lorsque celle-ci apparaît au sein de rituels grecs où, à l'instar des Thesmophories, se créent parfois des contre-cités féminines. Pour autant, conditionnées par le cadre cultuel, ces contre-cités ne disent pas la norme, mais traduisent des périodes (peut-être cathartiques) où le monde est renversé — un renversement alors contrôlé par l'homme, citoyen politique qui institue ces fêtes. Toutefois, hors du rite, c'est le masque de l'Autre barbare que revêt la puissance de la femme : la Barbare dit le hors-norme, celle qui n'est pas civilisée, rejetée hors des frontières de la Grèce. Et cela, la travestie le dit avec éclat : les Amazones, figures centrales de cette étude, se révèlent pleinement barbares. Situées depuis toujours hors des frontières de la Grèce, elles connaissent un véritable ensauvagement au cours des siècles, prenant plus nettement le masque de la Barbare, elles qui habitent les rives du Thermelon, de la Thrace ou même de la Libye. Mais plus largement, la figure de la travestie suit un processus de barbarisation similaire, les Bacchantes venant de Lydie, Médée étant la Barbare de Colchide. Par là se montre que la puissance des femmes viriles n'est pas issue de la féminité grecque, mais d'une féminité Autre, barbare, non-civilisée. Et, il est vrai que certaines travesties sont grecques, à l'instar de Déjanire, mais là aussi, sa puissance se voit rejetée du côté de l'Autre, car elle ressort d'un monde renversé. Issue d'une société où les normes ne sont plus respectées, un espace se crée où la femme peut prendre les armes de l'homme, devenir cette travestie virile. Pour autant, ce n'est là qu'un monde anormal, un monde Autre qu'il convient de rétablir. Et les méthodes sont bien connues à ce stade : la mise à mort, le mariage de la travestie. Qu'elle soit réduite à néant par les armes ou bien rétablie dans les voies traditionnelles de la féminité grecque par le mariage, il s'agit dans tous les cas pour l'homme de rétablir la norme et rééquilibrer les rapports de pouvoir entre masculin et féminin. Un jeu d'équilibre dans lequel le travesti semble jouer un rôle majeur. Et si nous n'avons fait ici que le noter, remarquant la récurrence de son apparition face à la travestie — notamment dans l'affrontement des Amazones face à Héraclès ou Achille, héros travestis —, il serait

judicieux de voir plus largement comment interagissent dans la littérature grecque ces deux figures<sup>715</sup>. Dans tous les cas apparaît l'importance de l'homme dans le rétablissement de la norme, cette dernière n'acceptant pas la puissance féminine qui est rejetée du côté de l'Autre.

Finalement nous sommes tenté de conclure sur le fait que, au cœur du discours de la travestie, il ne s'agit pas tant de la femme que de l'homme lui-même. Une hypothèse qui semble se confirmer quand l'on prend en compte le contexte d'énonciation : tous les auteurs rencontrés jusqu'ici sont bien des hommes. La travestie apparaît dans un discours d'homme, écrit par lui et énoncé pour lui. Venant traduire une situation hypothétique, source de malaise et de frayeur pour l'homme, la travestie pose la question du renversement de la norme, du jour où la femme prendra les armes de l'homme pour se révolter contre lui. À cette situation hypothétique, la réponse est systématique : la travestie est toujours maîtrisée par l'homme, la femme étant à jamais soumise à lui. Car, finalement, jamais la travestie n'est autre chose qu'une femme ayant pris les atours de l'homme. Et c'est de ce travestissement que ressort la virilité de celle-ci : les habits, les armes de l'homme agissent comme opérateurs de transfert, permettant à la femme de prendre en charge l'*andreia*, la virilité. Mais dès lors dépouillée des armes, il ne reste de la travestie que ce corps féminin, fragile, désiré et soumis par l'homme. De plus, par ce discours final sur le travestissement, s'opère également le dernier processus de rejet du pouvoir féminin : s'il y a puissance chez la travestie, celle-ci ne ressort jamais de sa féminité mais bien de la masculinité, de l'homme — la femme portant ses armes. Par là se révèle le dernier message de la figure travestie : de même que la travestie appartient à l'homme, se construisant par et pour lui, la femme appartient à jamais à l'homme. Un discours finalement assumé par les *Parthenoi*, ces Déesses Vierges qui ont ouvert notre étude. Jusque là discrètes, ni tuées ni épousées, ces travesties apparaissent comme un groupe particulier, d'autant plus par leur intégration systématique au sein de la cité des hommes. Pour autant, il serait trompeur de croire qu'elles viennent dire aux femmes de la cité de subvertir leur féminité au profit de la virilité masculine. Au contraire, elles ne sont là que pour rappeler la victoire constante des hommes, elles qui sont les vraies filles de leur Père. Divinités échappant aux voies de la *gunē*, elles ne tirent pourtant leur virilité que de leur père, Zeus<sup>716</sup>. Acquises à lui, elles sont toujours du parti du mâle, venant assurer la victoire complète de l'homme sur la femme. Par là s'explique en fin de compte leur intégration au sein de la cité des hommes : guidant les petites filles sur les voies de la féminité, elles lui enseignent la norme et, loin d'être des incarnations d'une subversion, elles leur rappellent constamment que jamais les Grecques n'auront accès à la virilité et que, pour toujours, elles appartiennent à l'homme.

Ainsi s'achève notre premier parcours sur la femme travestie de la littérature grecque. Omniprésente, prenant de multiples masques, elle ne laisse pourtant aucun message d'espoir pour les femmes. Il n'existe pas de fin heureuse pour la travestie : toujours tuée ou épousée par l'homme, elle semble rappeler aux Grecques qu'un seul destin existe pour elles, celui d'être soumises à l'homme. Là se trouve un dernier message que, en tant que Modernes, nous ne nous attendions pas forcément à voir. Car de nos jours, le travestissement opère comme une pratique de subversion de la norme, venant dire une possibilité d'exister autrement que selon les voies traditionnelles des genres. Et, par là, s'explique probablement les récupérations (que nous avons envie de nommer positives) des travesties antiques par les communautés féminines

<sup>715</sup> Si travesties et travestis se rejoignent dans leur pratique du travestissement, iels semblent bien loin de partager le même discours ; en cela, il serait intéressant de faire une étude comparative de manière à relever leurs systèmes de pensée et les point de rencontre de ces figures si particulières.

<sup>716</sup> Hestia, qui est la sœur de Zeus, tire elle aussi sa virilité de celui-ci dans un certain sens, assurant par son serment, en touchant la tête de Zeus, l'assentiment du Père, du mâle.

oppressées : à ce titre, les Amazones en sont un exemple frappant, devenant des images de la subversion de la société patriarcale, se transformant en icônes féministes. Là se trouve sans aucun doute une étude auxiliaire, prolongeant cette recherche sur les pratiques de travestissement antique en s'intéressant cette fois à leur réception.

Pour autant, cela relèverait d'un autre propos, ces icônes venant construire un autre discours. Car, de nos travesties antiques favorites, le discours pro-féministe semble bien loin. Construite par et pour l'homme, la femme travestie ne vient finalement traduire que l'impossible pouvoir des femmes, les Grecques étant à jamais à l'homme.

# Bibliographie

## CORPUS ANTIQUE

- ALCÉE et SAPHO, *Fragments*, traduit du grec par Théodore Reinach, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1989.
- APOLLODORE D'ATHÈNES, *Bibliothèque*, traduit du grec par Jean-Claude Carrière et Bertrand Massonie, Besançon, Université de Franche-Comté, 1991, [en ligne], mis en ligne le 06 mai 2018, URL : [https://www.persee.fr/doc/ista\\_0000-0000\\_1991\\_edc\\_443\\_1](https://www.persee.fr/doc/ista_0000-0000_1991_edc_443_1).
- APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Tome 1, Chants I-II, traduit du grec par Émile Delage, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1974.
- APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Tome 2, Chant III, traduit du grec par Émile Delage, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1980.
- APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Tome 3, Chant IV, traduit du grec par Émile Delage et Francis Vian, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1981.
- ARISTOPHANE, *Théâtre complet*, Tome II, traduit du grec par Victor-Henry Debidour, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1966.
- ARISTOPHANE, *L'Assemblée des femmes. Ploutos*, Tome V, traduit du grec par Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1982.
- CALLIMAQUE, *Les Origines. Réponse aux Telchines. Élégies. Épigrammes. Iambes et pièces lyriques. Hécalé. Hymnes*, traduit du grec par Émile Cahen, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 2002.
- ESCHYLE, *Tragédies complètes*, traduit du grec par Paul Mazon, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1982.
- ESCHYLE, *L'Orestie : Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, traduit du grec par Daniel Loayza, Paris, Flammarion, 2001.
- EURIPIDE, *Tragédies complètes*, Tome I, traduit du grec par Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1962.
- EURIPIDE, *Les Bacchantes*, traduit du grec par Henri Grégoire et Jules Meunier, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en Poche », 2017.
- DIODORE DE SICILE, *Naissance des dieux et des hommes. Bibliothèque historique*, Livres I et II, traduit du grec par Michel Casevitz, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La roue à livres », 1991.
- DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, Livre III, traduit du grec par Bibiane Bommelaer, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1989.
- DIODORE DE SICILE, *Mythologie des Grecs. Bibliothèque historique*, Livre IV, traduit du grec par Anahita Bianquis, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La roue à livres », 1997.
- HÉRODOTE, *Histoire*, Livre IV, traduit du grec par Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 2003.
- HÉRODOTE, *Histoires*, Livre VII, traduit du grec par Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 2003.

- HÉRODOTE, *Histoires*, Livre VIII, traduit du grec par Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 2003.
- HÉSIODE, *La Théogonie, Les Travaux et les Jours et autres poèmes*, traduit du grec par Philippe Brunet, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Classiques Le Livre de Poche », 1999.
- HOMÈRE, *Iliade*, traduit du grec par Eugène Lasserre, Paris, Flammarion, 2000.
- HOMÈRE, *Odyssée*, traduit du grec par Médéric Dufour et Jeanne Raison, Paris, Flammarion, 2009.
- HOMÈRE, *Hymnes*, traduit du grec par Jean Humbert, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1997.
- LUCIEN DE SAMOSATE, *Œuvres complètes*, traduit du grec par Émile Chambry, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2015.
- PLUTARQUE, *Vies*, Tome 1, traduit du grec par Robert Flacelière, Émile Chambry et Marcel Juneaux, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1993.
- PLUTARQUE, *Œuvres morales : Conduites méritoires de femmes — Étiologies romaines — Étiologies grecques — Parallèles mineurs*, Tome IV, traduit du grec par Jacques Boulogne, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- PROCLOS, *Chrestomathie*, traduit du grec par Albert Severyns, dans Hélène MONSACRÉ (dir.), *Tout Homère*, Paris, Albin Michel/Les Belles Lettres, 2019.
- SOPHOCLE, *Tragédies complètes*, traduit du grec par Paul Mazon, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1973.
- THÉOGNIS, *Poèmes élégiaques*, traduit du grec par Jean Carrière, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1975.

## BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- ASSAËL Jacqueline, « Misogynie et féminisme chez Aristophane et chez Euripide » dans *Pallas*, n°32, « La femme dans l'Antiquité grecque », Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1985, p.91-103, [en ligne], consulté le 12 décembre 2020, URL : <http://www.jstor.org/stable/43660624>.
- AUGER Danièle et DELATTRE Charles (dir.), *Mythe et fiction*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Humanités classiques », 2010, [en ligne], mis en ligne le 30 janvier 2013, URL : <https://books.openedition.org/pupo/1794>.
- AZOULAY Vincent, GHERCHANOC Florence et LALANNE Sophie (dir.), *Le banquet de Pauline Schmitt Pantel. Genre, mœurs et politique dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Histoire ancienne et médiévale », 2012, [en ligne], mis en ligne le 18 septembre 2019, URL : <https://books.openedition.org/psorbonne/32370>.
- BLOK Josine Henriëtte, *The Early Amazons : Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden, E.J. Brill, coll. « Religions in the Graeco-Roman World », 1995, [en ligne], consulté le 31 octobre 2020, URL : <https://brill-com.buadistant.univ-angers.fr/view/title/1634?contents=editorial-content>.

- BODIOU Lydie et MEHL Véronique (dir.), *La religion des femmes en Grèce ancienne : Mythes, cultes et société*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, [en ligne], mis en ligne le 25 août 2020, URL : <https://books.openedition.org/pur/141052>.
- BOEHRINGER Sandra, « Pratiques érotiques antiques et questions identitaires : ne pas prendre Lucien au mot (*Dialogues des courtisanes*, V) » dans *Clio. Femmes, Genres, Histoires*, n°31, « Érotiques », Paris, Éditions Belin, 2010, p.19-52, [en ligne], consulté le 14 décembre 2020, URL : <https://www.jstor.org/stable/44406305>.
- BOEHRINGER Sandra et SEBILLOTTE CUCHET Violaine (dir.), *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine. Le genre : méthode et documents*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus Histoire », 2011.
- BOEHRINGER Sandra et SEBILLOTTE CUCHET Violaine (dir.), *Des femmes en action. L'individu et la fonction en Grèce antique*, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « Métis : Anthropologie des mondes grecs anciens, Hors série », 2013.
- BOEHRINGER Sandra et SEBILLOTTE CUCHET Violaine, « Corps, sexualité et genre dans les mondes grec et romain » dans *Dialogues d'histoire ancienne*, Supplément 14, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2015, p.83-108, [en ligne], mis en ligne le 02 septembre 2015, URL : <https://www.cairn.info/revue-dialogues-d-histoire-ancienne-2015-Supplement14-page-83.htm?contenu=article#pa2>.
- BONNARD Jean-Baptiste, *Le complexe de Zeus : Représentations de la paternité en Grèce ancienne*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2004, [en ligne], mis en ligne le 01 février 2019, URL : <https://books.openedition.org/psorbonne/13278>.
- BRULÉ Pierre, « Chapitre V. Les codes du genre et les maladies de l'*andreia* : rencontres entre structure et histoire dans l'Athènes classique » dans Pierre BRULÉ, *La Grèce d'à côté : Réel et imaginaire en miroir en Grèce antique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.102-120, [en ligne], généré le 18 mars 2020, URL : <https://books.openedition.org/pur/6212?format=toc>.
- BULLOUGH Vern L. et BULLOUGH Bonnie, *Cross Dressing, Sex, and Gender*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1993.
- CALAME Claude, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, Belin, coll. « L'antiquité au présent », 1996.
- CALAME Claude, « L'*Hymne homérique à Déméter* comme offrande : regard rétrospectif sur quelques catégories de l'anthropologie de la relation grecque » dans *Kernos*, 10, 1997, p.111-133, [en ligne], mis en ligne le 12 avril 2011, URL : <https://journals.openedition.org/kernos/652>.
- CALAME Claude, « Logiques catalogages et formes généalogiques » dans *Kernos*, 19, 2006, [en ligne], mis en ligne le 14 mai 2011, URL : <https://journals.openedition.org/kernos/424>.
- CALAME Claude, « Les *Hymnes Homériques* comme prières poétiques et comme offrandes musicales : le chant hymnique » dans *Dossier : Serments et paroles efficaces*, Paris-Athènes, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012, p.53-78, [en ligne], consulté le 02 décembre 2020, URL : <https://books.openedition.org/editionsehess/2667>.
- CALAME Claude, « Le chant choral des jeunes filles à Sparte : Cadences poétiques, rythmes rituels, arts musicaux et identité sexuée » dans *Cahiers de littérature orale*, 73-74, 2013, [en ligne], mis en ligne le 11 mai 2015, URL : <https://journals.openedition.org/clo/1935>.

- CALAME Claude, « La tragédie grecque et le tragique : genre, généricté, pragmatique discursive » dans *Genres & Textes : Déterminations, évolutions, confrontations*, Lyon, Presses Universitaire de Lyon, 2014, p. 135-149, [en ligne], consulté le 02 décembre 2020, URL : <https://books.openedition.org/pul/3075>.
- CALAME Claude « La fabrique symbolique de la femme et de l'homme en ses espaces » dans *Revues Européennes des Sciences Sociales*, 53-2, 2015, p.51-74, [en ligne], mis en ligne le 15 novembre 2018, URL : <https://journals.openedition.org/ress/3252#quotation>.
- CALAME Claude, « La tragédie grecque comme performance musicale et rituelle : voix et danses chorales » dans *Horizons/Théâtre*, 8-9, 2017, p.10-26, [en ligne], mis en ligne le 01 janvier 2018, URL : <https://journals.openedition.org/ht/741>.
- CARPENTER Thomas H., *Les mythes dans l'art grec*, trad. Christian-Martin Diebold, Paris, Thames & Hudson, 1997.
- DELCOURT Marie, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Dito », 1992, [en ligne], mis en ligne le 10 novembre 2016, URL : <https://www-cairn-info.buadistant.univ-angers.fr/hermaphrodite--9782130441854.htm>.
- DETIENNE Marcel, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, 1998.
- DUBY Georges, PERROT Michelle et SCHMITT PANTEL Pauline (dir.), *Histoire des femmes en Occident. I. L'Antiquité*, Paris, Éditions Perrin, coll. « Tempus », 2002.
- ELLINGER Pierre, « Les ruses de guerre d'Artémis » dans *Recherches sur les cultures grecs et l'Occident*, 2, Naples, Publications du Centre Jean Bérard, 1984, p.51-67, [en ligne], consulté le 17 novembre 2020, URL : <https://books.openedition.org/pcjb/146>.
- ERNOULT Nathalie et SEBILLOTTE CUCHET Violaine (dir.), *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007.
- FOWLER Robert L., « How to Tell a Myth » dans *Kernos*, 19, 2006, [en ligne], mis en ligne le 07 septembre 2011, URL : <https://journals.openedition.org/kernos/426>.
- GANTZ Timothy, *Early Greek Myth : A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1993.
- GHERCHANOC Florence, « Les atours féminins des hommes : quelques représentations du masculin-féminin dans le monde grec antique. Entre initiation, ruse, séduction et grotesque, surpuissance et déchéance », *Revue historique*, n°628, 2003/4, p. 739-791, [en ligne], mis en ligne le 01 décembre 2007, URL : <https://www-cairn-info.buadistant.univ-angers.fr/revue-historique-2003-4-page-739.htm>.
- GHERCHANOC Florence, « Beauté, ordre et désordre vestimentaires féminins en Grèce ancienne », dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 36 | 2012, p.19-42, [en ligne], mis en ligne le 31 décembre 2014, URL : <http://journals.openedition.org/clio/10717>.
- GHERCHANOC Florence et HUET Valérie (dir.), *Vêtements antiques. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*, Arles, Éditions Errance, 2012.
- GHIRON-BISTAGNE Paulette, « Le cheval et la jeune fille ou de la virginité chez les anciens Grecs » dans *Pallas*, n°32, « La femme dans l'Antiquité grecque », Toulouse, Presses Universitaires du Midi,

1985, p.105-121, [en ligne], consulté le 12 décembre 2020, URL : <https://www.jstor.org/stable/43660625>.

- GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- JOUAN François, *Euripide et les légendes des chants cypriens : des origines de la guerre de Troie à l'Iliade*, Paris, Les Belles Lettres, 1966.
- LOUKA Marioanna, « La parure féminine de l'époque archaïque en Grèce : une image de société » dans *Les images : regards sur les sociétés*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2011, p.55-75, [en ligne], consulté le 27 novembre 2020, URL : <https://books.openedition.org/psorbonne/5729>.
- LORAUX Nicole, « Le corps étranglé. Quelques faits et beaucoup de représentations » dans *Du châtiment dans la cité. Supplices corporels et peines de mort dans le monde antique. Table ronde de Rome (9-11 novembre 1982)*, Rome, École Française de Rome, 1984, p.195-224, [en ligne], consulté le 19 novembre 2020, URL : [www.persee.fr/doc/efr\\_0000-0000\\_1984\\_act\\_79\\_1\\_2535](http://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1984_act_79_1_2535).
- LORAUX Nicole, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1989.
- LORAUX Nicole, *Les enfants d'Athéna. Idées athénienes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1990.
- LORAUX Nicole (dir.), *La Grèce au féminin*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- MAYOR Adrienne, *Les Amazones. Quand les femmes étaient les égales des hommes (VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C.)*, Paris, La Découverte, 2017.
- McDONALD Marianne, « L'extase de Penthée : ivresse et représentation dans les *Bacchantes* d'Euripide » dans *Pallas. Revue d'études antiques*, n°38, 1992, p.227-237, [en ligne], consulté le 26 février 2020, URL : [www.persee.fr/doc/palla\\_0031-0387\\_1992\\_num\\_38\\_1\\_1250](http://www.persee.fr/doc/palla_0031-0387_1992_num_38_1_1250).
- MONSACRÉ Hélène, *Les larmes d'Achille : Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris, Albin Michel, 1984.
- MOREAU Alain, « Les Danaïdes de Mélanippidès : la femme virile » dans *Pallas*, n°32, « La femme dans l'Antiquité grecque », Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1985, p.61-90, [en ligne], consulté le 12 décembre 2020, URL : <https://www.jstor.org/stable/43660623>.
- MOREAU Alain, « Initiation en Grèce antique », dans *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 18, n°1, 1992, p.191-244, [en ligne], consulté le lundi 02 mars 2020, URL : [www.persee.fr/doc/dha\\_0755-7256\\_1992\\_num\\_18\\_1\\_1988](http://www.persee.fr/doc/dha_0755-7256_1992_num_18_1_1988).
- MOSSÉ Claude, *La Femme dans la Grèce antique*, Paris, Albin Michel, coll. « L'aventure humaine », 1983.
- MOUTSOPoulos Evangelos A., « Généalogies et structures de parenté dans la mythologie grecque » dans *Kernos*, 19, 2006, [en ligne], mis en ligne le 20 mars 2011, URL : <https://journals.openedition.org/kernos/425>.
- SCHMITT-PANTEL Pauline, « Athéna Apatouria et la ceinture : les aspects féminins des Apatouries à Athènes » dans *Annales : Économies, Sociétés, Civilisations*, 32e année, n°6, 1977, p.1059-1073,

[en ligne], consulté le 17 novembre 2020, URL : [www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1977\\_num\\_32\\_6\\_293883](http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1977_num_32_6_293883).

- SCHMITT PANTEL Pauline, « Autour du traité de Plutarque “Vertus de femmes” (*Gunaikôn Aretai*) » dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°30, « Héroïnes », Paris, Éditions Belin, 2009, p.39-59, [en ligne], consulté le 30 mars 2021, URL : <http://www.jstor.com/stable/44405880>.
- SCHMITT PANTEL Pauline, *Aithra et Pandora. Femmes, Genre et Cité dans la Grèce antique*, Paris, L’Harmattan, 2009.
- THIERCY Pascal, *Aristophane et l’ancienne comédie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1999.
- VERNANT Jean-Pierre, « Une divinité des marges : Artémis Orthia » dans *Recherches sur les cultures grecs et l’Occident*, 2, Naples, Publications du Centre Jean Bérard, 1984, p.13-27, [en ligne], consulté le 16 novembre 2020, URL : <https://books.openedition.org/pcjb/142>.
- VERNANT Jean-Pierre, *L’individu, la mort, l’amour. Soi-même et l’autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1989.
- VERNANT Jean-Pierre (dir.), *L’homme grec*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1993.
- VERNANT Jean-Pierre, « La guerre des cités » dans Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et société en Grèce ancienne*, [1965], Paris, La Découverte, 2004, p.29-55, [en ligne], mis en ligne 02 juin 2020, consulté le 21 février 2021, URL : <https://www-cairn-info.buadistant.univ-angers.fr/mythe-et-societe-en-grece-ancienne--9782707143259-page-29.htm>.
- VERNANT Jean-Pierre, « Hestia-Hermès. Sur l’expression religieuse de l’espace et du mouvement chez les Grecs » dans Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, La Découverte, 1996, p.153-201, [en ligne], mis en ligne le 02 juin 2020, consulté le 21 février 2021, URL : <https://www-cairn-info.buadistant.univ-angers.fr/mythe-et-pensee chez-les-grecs--9782707146502-page-153.htm>.
- VIDAL-NAQUET Pierre, « Du sauvage au cultivé : le passage de l’adolescence en Grèce ancienne. Les travaux de Pierre Vidal-Naquet » dans *Raison présente*, n°59, 3e trimestre 1981, Enfant antique et pédagogie classique, p.9-26, [en ligne], consulté le 18 novembre 2020, URL : [www.persee.fr/doc/raipr\\_0033-9075\\_1981\\_num\\_59\\_1\\_2188](http://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1981_num_59_1_2188).
- VEYNE Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1983.

## Annexes

### Annexe 1 : Textes complémentaires

#### 1. LUCIEN DE SAMOSATE, *Dialogues des dieux*, 13, 1 (traduit du grec par Émile Chambry) :

HÉPHAÏSTOS. — Que faut-il que je fasse, Zeus ? J'arrive, comme tu l'as commandé, avec ma hache bien affilée, si bien même qu'elle pourrait au besoin couper une pierre d'un seul coup.

ZEUS. — À merveille, Héphaïstos. Maintenant fends-moi la tête en deux d'un coup de hache.

HÉPHAÏSTOS. — Tu veux m'éprouver et voir si je suis fou. Commande-moi plutôt ce que tu désires vraiment que je te fasse.

ZEUS. — Je te l'ai dit : fends-moi le crâne. Si tu ne m'obéis pas, tu éprouveras encore une fois ma colère. Mais il faut frapper de tout cœur et sans tarder ; car je meurs des douleurs d'enfantement qui me bouleversent le cerveau.

HÉPHAÏSTOS. — À toi de voir, Zeus, si nous n'allons pas faire un mauvais coup ; car ma hache est acérée et ne t'accouchera pas sans faire couler de sang, ni à la manière d'Eileithyia.

ZEUS. — Frappe seulement, Héphaïstos, et hardiment. Je sais l'avantage qui m'en doit revenir.

HÉPHAÏSTOS. — C'est malgré moi ; mais je vais frapper. Car que faire, quand tu commandes ? Qu'est-ce là ? Une jeune fille armée. Grand était le mal que tu avais dans la tête, Zeus. En tout cas, il était naturel que tu fusses irritable, quand tu portais vivante sous ta méninge une si grande fille, et tout armée. C'est un camp, non une tête que tu avais, et tu ne t'en doutais pas. Et la voilà qui saute et danse la pyrrhique, secoue son bouclier, brandit sa lance, dans un transport divin, et, ce qui est le plus surprenant, je la vois devenue en un instant parfaitement belle et dans la fleur de l'âge ; elle a les yeux glauques, mais c'est une beauté de plus pour la jeune fille. Aussi je te la demande en récompense de ton accouchement ; fiance-la moi tout de suite.

ZEUS. — Tu demandes l'impossible, Héphaïstos ; car elle est décidée à garder sa virginité. En tout cas, pour moi, je n'ai pas d'objection à te faire.

HÉPHAÏSTOS. — C'est ce que je voulais ; le reste me regarde et je vais l'enlever.

ZEUS. — Fais-le, si tu peux ; mais je suis sûr que tu t'engages dans un amour sans issue.

#### 2. LUCIEN DE SAMOSATE, *Dialogues des dieux*, 18, 1-2 (traduit du grec par Émile Chambry) :

HÉRA. — Ils sont beaux, ma foi, Léto, les enfants que tu as donnés à Zeus !

LÉTO. — Nous ne pouvons pas toutes, Héra, mettre au monde des enfants comme Héphaïstos.

HÉRA. — Eh mais ! Ce boiteux n'en est pas moins utile ; car c'est un excellent ouvrier qui nous a décoré le ciel, et il a épousé Aphrodite qui fait grand cas de lui. Mais de tes enfants, l'une est une virago dont la virilité dépasse les bornes, et une montagnarde qui, à la fin, est partie pour la Scythie, où l'on sait ce qu'elle mange, puisqu'elle tue les étrangers et imite les Scythes eux-mêmes qui sont anthropophages. Quant à Apollon, il affecte de tout savoir, tirer de l'arc, jouer de la cithare, exercer la médecine, annoncer l'avenir, et dans les boutiques de divination qu'il a établies, l'une à Délos, l'autre à Claros, l'autre à Didymes, il trompe ceux qui le consultent en donnant des réponses ambiguës et à double sens, de sorte

que, s'il se trompe, il ne court aucun risque. Et il s'enrichit à ce commerce ; car ils sont légion les sots qui s'offrent à ses impostures. Au reste, les gens intelligents savent qu'il ment la plupart du temps. En tout cas, ce devin ignorait lui-même qu'il tuerait son bien-aimé avec son disque et il n'a pas prévu que Daphné le fuirait, lui si beau et si chevelu. Aussi je ne vois pas ce qui a pu faire croire que tu avais de plus beaux enfants que Niobé.

LÉTO. — Et pourtant ces enfants, la tueuse d'étrangers et le faux devin, je sais combien il te chagrine de les voir parmi les dieux, surtout quand l'une est louée pour sa beauté et que l'autre joue de la cithare pendant le festin, à la grande admiration de tous.

HÉRA. — Tu me fais rire, Léto : admirable, ce cithariste que Marsyas aurait écorché lui-même, après l'avoir vaincu sur la musique, si les Muses avaient voulu rendre un jugement équitable ? Mais, insidieusement trompé, le malheureux a péri injustement condamné. Pour ta belle vierge, elle est si belle que, quand elle sut qu'elle avait été vue par Actéon, dans la crainte que le jeune homme ne révélât sa laideur, elle lâcha ses chiens sur lui. J'omets de dire qu'elle ne délivrerait pas les accouchées, si elle était vierge.

LÉTO. — Tu t'en fais accroire, Héra, parce que tu partages le lit et le trône de Zeus ; c'est pour cela que tu m'outrages sans crainte. Mais je te verrai bientôt pleurer encore, quand il te quittera pour descendre sur la terre, sous la forme d'une taureau ou d'un cygne.

### 3. PROCLOS, *Chrestomathie*, « Sur l'*Éthiopide* » (traduit du grec par Albert Severyns) :

À ce qui vient d'être rapporté fait suite l'*Iliade* d'Homère. Après elle vient l'*Éthiopide*, en cinq livres, par Arctinos de Milet, et dont voici le contenu.

L'Amazone Penthésilée arrive pour combattre aux côtés des Troyens : elle était fille d'Arès et thrace de nation. En pleine gloire, elle est tuée par Achille, et les Troyens lui font des funérailles.

Et Achille fait périr Thersite qui l'avait insulté en lui reprochant son prétendu amour pour Penthésilée. Après cela, une dissension éclate parmi les Achéens à propos du meurtre de Thersite.

Là-dessus, Achille cingle vers Lesbos. Il offre un sacrifice à Apollon, Artémis et Létô, puis il est purifié du meurtre par Ulysse.

Memnon, fils de l'Aurore, pourvu d'un armement ouvré par Héphaïstos, se porte au secours des Troyens. Et Thétis prédit à son fils le sort qui attend Memnon.

Au cours d'une rencontre, Antiloque est tué par Memnon, puis Achille tue Memnon. L'Aurore implore Zeus et obtient de lui qu'elle apporte à son fils l'immortalité.

Achille met en fuite les Troyens, et comme il se précipite dans la ville, il tombe sous les coups de Pâris, aidé par Apollon. Autour du cadavre s'engage une lutte acharnée. Ajax, fils de Télamon, le tire de la mêlée et le porte jusqu'aux nefs, tandis qu'Ulysse, en arrière-garde, repousse les Troyens.

Ensuite, les Grecs enterrent Antiloque et exposent le cadavre d'Achille.

Thétis, venue avec les Muses et ses sœurs, fait la déploration de son fils. Après quoi, Thétis dérobe son fils au bûcher funèbre et le transporte dans l'Île Blanche.

Les Achéens lui élèvent un tertre et instituent des jeux funèbres en son honneur. Et au sujet des armes d'Achille survient une dispute qui oppose Ulysse et Ajax.

4. HÉRODOTE, *Enquête*, IV, 146 (traduit du grec par Philippe-Ernest Legrand) :

Lors donc qu'on allait exécuter les Minyens, leurs femmes, qui étaient citoyennes et filles des principaux Spartiates, prièrent qu'on leur permit d'entrer dans la prison et de s'entretenir chacune avec son mari. On les y laissa pénétrer, ne pensant pas que d'elles pût venir aucune fraude. Mais, une fois entrées, voici ce qu'elles firent : elles passèrent à leurs maris tous les vêtements qu'elles portaient, et prirent elles-mêmes ceux des hommes. Revêtus de vêtements féminins, passant pour des femmes, les Minyens gagnèrent le dehors ; et, s'étant échappés de telle manière, campèrent de nouveau sur le Taygète.

5. LUCIEN DE SAMOSATE, *Dialogues des courtisanes*, 5, 1-4 (traduit du grec par Émile Chambry) :

CLONARION. — Nous en apprenons de belles sur ton compte, Léaina. On dit que Mégilla de Lesbos, la riche, est amoureuse de toi comme un homme, que vous êtes ensemble et que vous vous livrez à je ne sais quelles pratiques. Que dis-tu ? Tu rougis ? Allons, parle ; est-ce vrai ?

LÉAINA. — Oui, Clonarion, et j'en suis toute confuse, tellement c'est étrange.

CLONARION. — Au nom de la déesse qui nourrit la jeunesse [Aphrodite Kourotophos], de quoi s'agit-il, et que veut cette femme ? Qu'est-ce que vous faites, quand vous êtes ensemble ? Tu vois, tu ne m'aimes pas ; autrement tu ne me cacherais pas des secrets de cette sorte.

LÉAINA. — Il n'y a pas d'amie qui me soit aussi chère que toi. Cette femme est terriblement masculine.

CLONARION. — Je ne comprends pas ce que tu veux dire, à moins que ce ne soit une tribade ; car on dit qu'il y a de ces femmes mâles à Lesbos, qui se refusent aux hommes et s'approchent des femmes à la manière des mâles.

LÉAINA. — C'est quelque chose comme cela.

CLONARION. — Alors, Léaina, raconte-moi tout cela, comment elle a d'abord essayé de te séduire, comment toi-même tu t'es laissée gagner et ce qui s'en est suivi.

LÉAINA. — Elles avaient organisé un souper, elle et Démonassa, la Corinthienne, une femme riche aussi, adonnée aux mêmes pratiques que Mégilla. Elles m'avaient fait venir pour leur jouer de la cithare. Quand j'eus fini de jouer, l'heure était fort avancée et il était temps d'aller se coucher. Elles étaient ivres. « Allons, Léaina, me dit Mégilla, voici le moment de dormir ; couche ici avec nous, entre nous deux. »

CLONARION. — Tu l'as fait ? Et après cela, qu'est-il arrivé ?

LÉAINA. — Elles m'embrassèrent d'abord comme font les hommes, non pas seulement en appliquant leurs lèvres, mais encore en entrouvrant la bouche ; elles me prirent dans leurs bras en me pressant les seins ; Démonassa même me mordait en m'embrassant. Moi, je ne pouvais pas deviner ce que cela voulait dire. Mais enfin Mégilla, déjà passablement échauffée, enleva sa perruque de sa tête. Elle portait en effet une perruque aussi bien imitée que bien ajustée. Elle apparut alors tondue au ras de la peau comme les athlètes les plus mâles. Comme j'étais ébaubie de la voir ainsi : « Eh bien, Léaina, dit-elle, as-tu déjà vu un aussi beau garçon ? — Je ne vois pas de garçon ici, Mégilla. — Ne parle pas de moi au féminin, reprit-elle ; car je m'appelle Mégilos et j'ai épousé depuis longtemps Démonassa ; elle est ma femme. » À ces mots, Clonarion, je fus prise d'un éclat de rire et je lui dis : « Alors, Mégilos, tu nous cachais ta virilité, comme Achille, dit-on, cachait la sienne parmi les filles sous des robes de pourpre ? Tu as aussi ce qu'ont

les hommes et tu fais à Démonassa ce qu'ils font à leurs femmes ? — Ce qu'ont les hommes, Léaina, je ne l'ai pas, dit-elle, mais je n'en ai pas du tout besoin. Je m'y prends, tu le verras, d'une façon particulière et beaucoup plus agréable. — Serais-tu donc, demandai-je, un hermaphrodite, comme on dit qu'il y en a beaucoup, qui ont les attributs des deux sexes ? » À ce moment, Clonarion, j'ignorais encore ce qu'elle voulait dire. « Non, répliqua-t-elle, je n'ai rien que de mâle. — J'ai entendu dire, repris-je, à la joueuse de flûte béotienne Isménodora parlant de son pays, qu'il y avait eu jadis à Thèbes une femme devenue homme et que cet homme était aussi un excellent devin, nommé, je crois, Tirésias. Te serait-il arrivé la même aventure ? — Non, Léaina, dit-elle. Je suis née pareille à vous autres ; mais j'ai les goûts, les désirs et tout le reste d'un homme. — Et ces désirs te suffisent ? demandai-je. — Laisse-toi faire, Léaina, si tu en doutes, répondit-elle, et tu verras qu'il ne me manque aucun des attributs de l'homme ; car j'ai de quoi remplacer le membre du mâle. Allons, laisse-toi faire ; tu verras. » Je cédai, Clonarion, à ses prières réitérées ; d'ailleurs elle m'avait offert un collier de grand prix et de fines étoffes. Alors je la pris dans mes bras, comme un homme, tandis qu'elle m'embrassait, qu'elle œuvrait, haletait et paraissait y prendre un plaisir sans mesure.

CLONARION. — Que faisait-elle, Léaina, et comment s'y prenait-elle ? C'est justement cela que je voudrais que tu me dises.

LÉAINA. — Ne me demande pas de précisions, ce n'est pas beau. C'est pourquoi, j'en jure par l'Aphrodite céleste, il m'est impossible de te le dire.

## Annexe 2 : Supports iconographiques

	<p>1. REMBRANDT</p> <p><i>Pallas Athéna</i>, ca. 1657, huile sur toile</p> <p>118 cm x 91 cm, Inv. 1488</p> <p>Musée Calouste Gulbenkian, Lisbonne, Portugal</p> <p>© Musée Calouste Gulbenkian</p>
	
<p>2. SÉRIE DE NICOMACHOS</p> <p>Amphore panathénaïque à figures noires, Face A : Athéna armée, IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., céramique</p> <p>66,5 cm x 32,6 cm, MN 704</p> <p>Musée du Louvre, Paris, France</p> <p>© Musée du Louvre / Daniel Lebée / Carine Deambrosi</p>	<p>3. ANONYME</p> <p><i>Athéna du Varvakeion</i>, III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., marbre</p> <p>105 cm de hauteur, n°129</p> <p>Musée National Archéologique d'Athènes, Athènes, Grèce</p> <p>© Musée National Archéologique d'Athènes</p> <p>Il ne s'agit que d'une copie à taille réduite de l'<i>Athéna Parthenos</i> de Phidias, mais elle en est la mieux conservée, nous donnant une idée de ce qu'a pu être la statue chryséléphantine.</p>



## 4. ANONYME

*Artémis à la biche*, dite « Diane de Versailles », II<sup>e</sup>

siècle ap. J.-C., marbre

200 cm x 139 cm, Ma 589

Musée du Louvre, Paris, France

© Musée du Louvre / Thierry Ollivier

Il s'agit d'une copie datée de l'époque romaine impériale, probablement inspirée de l'*Artémis chasseresse* de Léocharès datée du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.



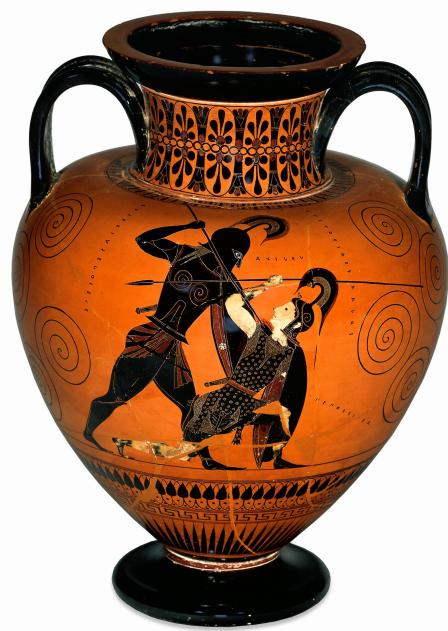
## 5. PEINTRE DES NIOBIDES

Cratère à figures rouges, dit « Cratère des Niobides », Face B : Massacre des Niobides par le dieu Apollon et la déesse Artémis, V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., céramique

54 cm x 51,5 cm, MNC 511

Musée du Louvre, Paris, France

© RMN - Grand Palais / Hervé Lewandowski



## 6. EXÉKIAS

Amphore à figures noires, Face A : Penthésilée mise à mort par Achille, VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., céramique

41 cm x 29 cm, n°1836,0224.127

British Museum, Londres, Angleterre

© The Trustees of the British Museum



### 7. THE ERBACH PAINTER

Cratère à figures rouges, Face A : Thiase de Bacchantes et de Satyres, IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., céramique

38,7 cm x 40,60 cm, n°1772,0320.28.+

British Museum, Londres, Angleterre

© The Trustees of the British Museum

Trois Bacchantes sont ici représentées, identifiables notamment par les éléments de décor comme le lierre, et surtout par le thyrse et la nébride qui forment la tenue de celui et celle qui servent Dionysos.



### 8. PYTHEOS

*Frise des Amazones*, Le Mausolée d’Halicarnasse, ca. 350 av. J.-C., marbre

Dimensions non données, n°1847,0424.13

British Museum, Londres, Angleterre

© The Trustees of The British Museum

Le fragment est en mauvais état, mais il représente une Amazonomachie où s’opposent Grecs et Amazones. Au centre se trouve une Amazone à terre, tandis qu’un Grec s’apprête à la frapper : cet homme a été identifié à Héraclès, du fait que semble se dessiner une peau de lion, la patte étant encore visible entre les jambes du héros.

### 9. PYTHEOS

*Frise des Amazones*, Le Mausolée d’Halicarnasse, ca. 350 av. J.-C., marbre

90 cm x 180 cm, n°1847,0424.5

British Museum, Londres, Angleterre

© The Trustees of The British Museum

Il s’agit d’un autre fragment issu de la même frise, cette fois conservé dans un meilleur état. Cinq personnages et un cheval sont discernables, deux hommes s’apprêtent à tuer une Amazone à terre, tandis que le troisième Grec désarçonne une seconde Amazone de son cheval.



## 10. ANONYME

Péliké lucanienne, Face A : Omphale tend le fuseau à Héraclès, IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., céramique

32,5 cm × 22,6 cm, n°60.5.14

Musée d'Aquitaine, Bordeaux, France

© Musée d'Aquitaine



## 11. ANONYME

Péliké lucanienne, Face B : Héraclès est appuyé sur sa massue, IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., céramique

32,5 cm × 22,6 cm, n°60.5.14

Musée d'Aquitaine, Bordeaux, France

© Musée d'Aquitaine



## 12. TYSZKIEWICZ PAINTER

Cratère à figures rouges, Face B : Ménades fuyant un Satyre, V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., céramique

36,5 cm x 34,9 cm, n°86.AE.206

Musée J. Paul Getty, Malibu, Californie, États-Unis

© Musée J. Paul Getty



## 13. PEINTRE DE DINOS

Oenochoé à figures rouges, Face A : Ménade nue endormie, V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., céramique

21,6 cm (de hauteur), n°01.8085

Musée des Beaux-Arts de Boston, Boston, États-Unis

© Museum of Fines Arts Boston



14. ANONYME

Fragment d'antéfixe, VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., céramique

26,2 cm x 39,1 cm, n°75.AD.107

Musée J. Paul Getty, Malibu, Californie, États-Unis

© Musée J. Paul Getty



15. ANONYME

*Medusa Rondanini*, copie romaine, marbre

40 cm (de hauteur), Inv. 252

Musée Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague,

Danemark

© Matthias Kabel

Il s'agit d'une copie romaine tardive d'un original attribué à Phidias, supposé se trouver sur le bouclier de l'*Athéna Parthenos* (V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.)



16. LE CARAVAGE

*Medusa*, 1595 - 1598, huile sur toile

60 cm x 55 cm, n°00289175

Musée des Offices, Florence, Italie

© Google Arts & Culture



## 17. ANONYME

Œnochoé à figures rouges, Archère amazone (1), fin V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., céramique

26,6 cm x 14 cm, G 571

Musée du Louvre, Paris, France

© RMN - Grand Palais / Hervé Lewandowski

Il s'agit d'une Amazone qui, loin d'être armée comme Penthésilée à l'image d'un hoplite grec (iconographie n°6), porte le bonnet phrygien, une tunique ornée de demi-cercles, des anaxyrides (une sorte de pantalon, un habit qui n'est pas courant dans les tenues vestimentaires des Grec·que·s, mais qui relève du costume barbare).

## 18. ANONYME

Œnochoé à figures rouges, Archère amazone (2), fin V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., céramique

26,6 cm x 14 cm, G 571

Musée du Louvre, Paris, France

© RMN - Grand Palais / Hervé Lewandowski

Seconde Amazone représentée sur l'œnochoé, elle est habillée de façon similaire à la première : loin d'être semblable à un hoplite, elle est habillée à la mode barbare.



## 19. ANONYME

Amphore à col à figures noires, vers 510 avant J.-C., céramique

40,4 cm × 26,2 cm, 86.AE.79

Musée J. Paul Getty, Malibu, Californie, États-Unis

© Musée J. Paul Getty

Sur l'amphore est représenté le dieu Dionysos, barbu, portant une coupe, entouré d'un satyre jouant de l'aulos, et une bacchante jouant du *krotala*, un instrument semblable à des castagnettes.

## 20. ANONYME

Tête d'une statue d'un jeune Bacchus, première moitié du I<sup>er</sup> siècle après J.-C., Bronze

21,6 cm × 18 cm × 19 cm, 96.AB.52

Musée J. Paul Getty, Malibu, Californie, États-Unis

© Musée J. Paul Getty

Statue romaine datant de la période romaine, le dieu Bacchus (l'équivalent romain de Dionysos) est représenté imberbe, jeune, à l'inverse de sa représentation archaïque.

# RÉSUMÉ

Il est un fait connu de tous et de toutes : la Grèce ancienne est patriarcale et misogyne. Ayant défini des attitudes et comportements différenciés selon que l'on soit né·e homme ou femme, nous sommes tenté d'y voir une première conception de « genre ». Stricte séparation qui nous semble pourtant mise à mal quand l'on s'intéresse à une figure particulière : la travestie. Portant les atours de l'homme et ses armes de bronze, ces femmes apparaissent dans la littérature grecque de manière récurrente. Omniprésente, la figure de la travestie se présente à nous sous cinq masques : les *Parthenoi*, les Amazones, les Bacchantes, les femmes viriles et les travesties « historiques ». Une présence qui ne cesse de surprendre, mais qui n'est jamais gratuite : la travestie est toujours contrôlée. Que ce soit par le rite ou dans le mythe, la femme travestie est finalement maîtrisée par l'homme. Une maîtrise qui, dans le mythe, se trouve double : à la fois tuée et épousée, la travestie se révèle toujours soumise à l'homme. Car ce dernier est finalement au cœur du propos de la femme travestie : perçue par lui comme un objet de désir, rejetée par lui du côté du funeste, du barbare, de l'Autre, elle se construit en fin de compte par et pour l'homme. Jamais de fin heureuse pour la travestie grecque, et elle qui subvertit la norme ne vient finalement répéter aux femmes qu'une seule chose : ni forte ni puissante, la Grecque appartiendra à jamais à l'homme.

**Mots-clés :** Littérature grecque, mythes antiques, mythocritique, études de genre, travestissement, femme travestie, masculin, féminin, Athéna, Amazones, Bacchantes, Atalante, Clytemnestre, Médée, Artémise.

# ABSTRACT

There is a fact known by all : ancient Greece is a patriarchal misogynistic system. With different attitudes and behavior expected whether you are a man or a woman, we could say that ancient Greek already have a strict gender conception. However, the separation between masculinity and femininity can be reconsidered when we take into account one particular figure : the female cross-dresser. Dressing with male clothings and carrying the male weapons, these women appear in many texts of Greek literature, under five distinct masks : the *Parthenoi*, the Amazons, the Bacchae, the masculine women and the “historical” female cross-dressers. And, if their appearances are quite surprising, they are never gratuitous : the female cross-dresser is always controlled. Whether it is by the rite or in the myth, the female cross-dresser is at last overpowered by the men. And, this domination is, in myths, dual : both killed and married, the female cross-dresser is always subjugated by a man. And this one finally seems like the real protagonist of the female cross-dresser myth : she is seen by him like an object of desire, she is rejected by him on the side of the monstrous, the barbaric, the Other, and finally, she is always shaped by him and for him. There is no happy ending for the female cross-dresser, and even though she undermines the Greek norm, she at last says only one thing to women : neither strong or powerful, the female Greek will forever belong to men.

**Keywords :** Greek literature, Greek myths, mythocritic, gender studies, crossdressing, female cross-dresser, masculinity, femininity, Athena, Amazons, Bacchae, Atalanta, Clytemnestra, Medea, Artemisia.

Présidence de l'Université  
40 rue de Rennes – BP 73532  
49035 Angers cedex  
Tél. 02 41 96 23 23 | Fax 02 41 96 23 00

# ENGAGEMENT DE NON PLAGIAT

Je, soussigné ROUAULT Simon, déclare être pleinement conscient que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiée sur toutes formes de support, y compris l'internet, constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée. En conséquence, je m'engage à citer toutes les sources que j'ai utilisées pour écrire ce rapport ou mémoire.

Signé par l'étudiant le **27 / 05 / 2021**

**Cet engagement de non plagiat doit être signé et joint  
à tous les rapports, dossiers, mémoires.**

Présidence de l'Université  
40 rue de Rennes – BP 73532  
49035 Angers cedex  
Tél. 02 41 96 23 23 | Fax 02 41 96 23 00

