

Trinity University

Digital Commons @ Trinity

Classical Studies Faculty Research

Classical Studies Department

2008

Mortels et Immortelles dans la Théogonie

Corinne Ondine Pache

Trinity University, cpache@trinity.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.trinity.edu/class_faculty



Part of the [Classics Commons](#)

Repository Citation

Pache, C. (2008). Mortels et Immortelles dans la Théogonie. *Mètis -- Anthropologie des Mones Grecs Anciens*, 6, 221-238. <https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.2361>

This Article is brought to you for free and open access by the Classical Studies Department at Digital Commons @ Trinity. It has been accepted for inclusion in Classical Studies Faculty Research by an authorized administrator of Digital Commons @ Trinity. For more information, please contact jcostanz@trinity.edu.

CORINNE PACHE
Université de Yale

MORTELS ET IMMORTELLS DANS LA *THÉOGONIE*

Cet essai prend comme point de départ la conclusion de la *Théogonie*¹. Le poème d'Hésiode nous dit l'origine du monde et la naissance des dieux, un récit qui mène à la victoire et au règne suprême de Zeus sur le monde divin. Mais l'histoire ne finit pas là : au vers 963, l'aède invoque à nouveau les Muses et chante un catalogue à la gloire des déesses qui reposèrent dans les bras des mortels et donnèrent le jour à des enfants. La question de l'authenticité de ce catalogue a beaucoup occupé les spécialistes et certains ont même avancé l'hypothèse qu'il s'agirait-là d'une interpolation tardive. Dans les pages qui suivent, je propose d'interpréter le texte comme appartenant à la tradition hésiodique et d'envisager les conséquences d'une telle hypothèse sur l'interprétation générale du poème². Dans cette perspective, le catalogue des déesses est non seulement traditionnel, mais il exprime aussi une vérité importante sur le lien entre dieux et mortels —

1. Je remercie pour leurs suggestions Nicole Dürisch, Marianne Hopman, et Kathryn Slanski, ainsi que les éditeurs de *Mètis*.

2. Pour des opinions plus conservatrices sur la fin de la *Théogonie*, voir, par exemple, Frederick PALEY, *The Epics of Hesiod*, Londres, 1861, p. 247, *ad* 963, qui fixe la fin du poème au vers 963. James FRAZER, *Apollodorus. The Library* vol. 2, Cambridge, Mass., 1921, p. 294-5, *ad* 1111, note 4, suggère que la fin du poème est une interpolation par un poète latin qui voulait donner des ancêtres grecs aux Romains. Martin WEST, *Hesiod. Theogony*, Oxford, 1966, p. 398-9, résume les hypothèses de ses prédécesseurs et suppose que la *Théogonie* s'achève au vers 900. Mark NORTHROP, « Where did the Theogony end ? », *Symbolae Osloenses* 58, 1983, p. 8, affirme que tous les critiques s'accordent sur le fait que les vers 965-1020 feraient partie d'un nouveau poème sur les amours des déesses. Pour une discussion plus détaillée, voir Richard HAMILTON, *The Architecture of Hesiodic Poetry*, Baltimore, 1989, p. 96-99.

plus particulièrement entre les déesses et les hommes — et sur le lien entre mythe et culte tel que les Grecs le comprenaient.

Comme Jenny Clay l'a récemment fait remarquer, il est impossible de trouver deux spécialistes de l'épopée qui s'accordent sur l'endroit précis où la *Théogonie* prend fin. Plusieurs d'entre eux pensent que le poème se conclut avant le vers 963, mais cette hypothèse ne fait pas l'unanimité. Les spécialistes utilisent souvent les mêmes critères de style et de forme ou les mêmes considérations historiques pour valider ou infirmer l'authenticité des derniers vers du poème. Cependant, ces indications ne suffisent pas pour trancher définitivement en faveur d'une hypothèse ou de l'autre³. En effet, il n'est pas possible de prouver avec certitude que le catalogue est moins ancien que le reste du poème. De plus, malgré les incertitudes qui règnent autour de la datation et des circonstances dans lesquelles le texte a été composé, ce dernier demande à être interprété. À l'instar des Grecs de la période classique qui traitaient cette conclusion comme traditionnelle, il nous incombe de la prendre au sérieux. C'est pourquoi je propose d'aborder le problème sous un autre angle en posant la question suivante : quelles conséquences cette conclusion a-t-elle pour notre interprétation de la *Théogonie* ?

Susciter le désir des déesses

Le récit qui décrit les déesses, leurs amants mortels et les enfants naissant de ces unions exprime une notion fondamentale sur le lien entre mortels et immortels, entre poésie et culte. Au vers 963, le poète salue les Olympiens, sujet principal de son récit, et demande aux Muses de célébrer les déesses. Cette invocation marque un passage du récit allant de la création du monde et de la naissance des dieux à l'histoire des amours des

3. Jenny CLAY, *Hesiod's Cosmos*, Cambridge, 2003, p. 30. Ces différentes opinions reflètent des désaccords profonds sur la nature même de la poésie hésiodique et de la personne du poète Hésiode. Plus récemment — et c'est la perspective que j'adopte dans ces pages — la tendance va dans le sens de la poésie orale. Hésiode étant compris comme un personnage poétique générique plutôt que comme un personnage historique : voir, par exemple, Gregory NAGY, « Hesiod », dans James LUCE (éd.), *Ancient Writers. Greece and Rome. Volume 1*, New York, 1982, et Mark GRIFFITH, « Personality in Hesiod », *Classical Antiquity* 2, 1983, p. 37-65 ; voir aussi Richard MARTIN, « Hesiod's Metanastic Poetics », *Ramus* 21, 1992, p. 15-16 ; Fabienne BLAISE, Pierre JUDET DE LA COMBE, Philippe ROUSSEAU, *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, Lille, 1996 ; Paul DRÄGER, *Untersuchungen zu den Frauenkatalogen Hesiods*, Stuttgart, 1997 ; Graziano ARRIGHETTI, *Esiodo Opere*, Turin, 1998. Pour une discussion récente autour de la question autobiographique, voir Kathryn STODDARD, *The Narrative Voice in the Theogony of Hesiod*, Leiden - Boston, 2004, p. 1-33.

déeses dans le monde, tel qu'il a été constitué après la victoire de Zeus. Quand il se tourne vers « la race des déesses », l'aède atteint un moment décisif dans l'histoire du *cosmos*.

La *Théogonie* a fait l'objet de nombreuses études structuralistes qui mettent en évidence la séparation entre dieux et hommes, séparation qui est certes centrale dans l'épisode de Prométhée et de Pandore. Mais leurs méthodes ont minimisé certains aspects du poème qui révèlent une relation plus compliquée entre les domaines du divin et de l'humain⁴. Le poème peut aussi se comprendre, et ici j'emprunte un terme appartenant à l'anthropologie, comme un récit d'*anthropopoiêsis*⁵. Selon cette perspective, les hommes ne deviennent véritablement humains qu'à partir du moment où ils suscitent le désir chez les déesses à la fin du poème. De la même manière, l'initiation d'Hésiode au début de la *Théogonie* dépend de sa rencontre avec des déesses qui le transforment de simple « ventre » (*gastêr*) en poète. De ces rencontres entre déesses et hommes naissent donc la poésie et le culte.

Les unions entre déesses et mortels sont contées en mini-récits allant des deux vers qui racontent les amours de Thétis et de Pelée et la naissance d'Achille aux onze vers relatant la séduction de Médée par Jason⁶. Ces récits ne suivent pas tous le même modèle : certaines déesses sont séduites (*eratêi philotêti*) alors que d'autres, telles Aphrodite ou Thétis, sont contraintes, par la force ou les circonstances, de s'unir à un mortel⁷. Le poète insiste sur le vocabulaire grec du sexe et du mariage : les déesses se « joignent » à leurs amants (*migeisa, michtheisa*) ou sont « apprivoisées » par eux (*dmêtheisa*). Le seul élément commun à tous les récits — avec

4. Voir, par exemple, Jean-Pierre VERNANT, « The Myth of Prometheus in Hesiod », *Myth and Society in Ancient Greece*, Princeton, 1980, p. 183-201 et Jean-Pierre VERNANT, « At Man's Table : Hesiod's Foundation Myth of Sacrifice », dans Marcel DETIENNE, Jean-Pierre VERNANT (éd.), *The Cuisine of Sacrifice Among the Greeks*, Chicago, 1989, p. 21-86.

5. J'emprunte la notion d'*anthropopoiêsis* à Claude CALAME, Mondher KILANI, *La fabrication de l'humain dans les cultures et en anthropologie*, Lausanne, 1999.

6. La question de la nature divine de Médée prête à discussion, mais dans la *Théogonie*, elle ne fait aucun doute : elle est la fille d'Aietes, fils d'Hélios. Cf. Charles SEGAL, *Aglaia : The Poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides and Corinna*, Lanham, Maryland, 1998, sur la *Quatrième Pythique* de Pindare qui met ouvertement l'accent sur la tension entre le statut mortel et immortel de Médée. Il est aussi intéressant de constater le silence de la *Théogonie* autour de la Toison d'Or et le fait que la quête de Jason y soit présentée comme purement matrimoniale.

7. Thétis est « domptée » (*dmêtheisa*, 1000) par Jason ; la relation d'Aphrodite et Anchise est voulue dans la *Théogonie*, mais décrite comme étant forcée sur la déesse par Zeus dans l'*Hymne Homérique à Aphrodite* (*glukun himeron embale thumôi*, 45 et 53).

une exception révélatrice qui sera examinée ci-dessous — est la naissance d'enfants ainsi que l'utilisation, dans nombre d'épisodes, d'un vocabulaire lié à la naissance (*egeinato, teke, phitusato, etikten*). D'amantes, les déesses deviennent, en fin de compte, mères d'enfants mortels, futurs héros de l'épopée. Pour les déesses, l'élan érotique mène à la maternité, et les enfants nés de ces unions deviennent le signe d'un lien généalogique entre le monde des dieux et celui des hommes. Alors que la *Théogonie* aussi bien que la poésie homérique donne un rôle important à ces déesses-mères et à l'attache affective qui les lie à leurs enfants héros, les mythes de déesses amoureuses d'hommes mortels doivent aussi être compris dans le contexte de la problématique de la légitimation des lignées aristocratiques⁸.

Une rencontre particulièrement intéressante — la seule qui ne se termine pas par la naissance d'un enfant — est celle d'Aphrodite et de Phaéthon. Remontons dans le temps : Aurore s'unit à Tithonos et enfante Memnon, le futur roi des Éthiopiens. Ensuite, elle donne naissance à un second fils :

ἴφθιμον Φαέθοντα, θεοῖς ἐπιείκελον ἄνδρα·
τόν ῥα νέον τέρεν ἄνθος ἔχοντ' ἐρικυδέος ἥβης
παῖδ' ἀταλὰ φρονέοντα φιλομειδῆς Ἀφροδίτη
ὥρτ' ἀναρειψαμένη, καί μιν ζαθέοις ἐνὶ νηοῖς
νηοπόλον μύχιον ποιήσατο, δαίμονα δῖον.

Le puissant Phaéthon, tout pareil aux dieux. La tendre fleur d'une noble jeunesse était encore le lot du jeune enfant à l'âme fraîche, quand Aphrodite qui aime les sourires le ravit et s'en fut ; et de lui elle a fait, en ses temples divins, un gardien au lieu le plus profond de son sanctuaire, un génie divin⁹.

Bien que Phaéthon soit décrit comme les autres hommes en termes érotiques (*neon/teren anthos/hêbês*), il est également présenté comme étant encore un enfant (*paid'atala phroneonta*). La juxtaposition de *hêbê* et *atala phroneonta* est, en effet, surprenante puisque chacune de ces caractéristiques s'oppose habituellement l'une à l'autre : un jeune homme qui atteint le stade de l'*hêbê* n'est, par définition, plus un enfant. Si tel était le cas, nous aurions là un paradoxe qui reflèterait peut-être la confusion des émotions maternelles et érotiques ressenties par les déesses attirées par des

8. Sur l'importance de la maternité pour les déesses dans l'épopée, voir, par exemple, Sheila MURNAGHAN, « Maternity and Mortality in Homeric Poetry », *Classical Antiquity* 11, 1992. Sur la diversité des « ancestralizing strategies » des Grecs et le rôle de ces catalogues généalogiques qui leur permettent de s'associer à des ancêtres héroïques, voir Jonathan HALL, *Ethnic Identity in Greek Antiquity*, Cambridge, 1997, p. 138-140, et Jonathan HALL, *Hellenicity : Between Ethnicity and Culture*, Chicago, 2002, p. 23-29 et p. 238-239.

9. Hésiode, *Théogonie* 988-991, traduction adaptée de celle de P. Mazon.

mortels¹⁰. Quoi qu'il en soit, ce qui arrive à Phaéthon est exceptionnel : il est le seul homme du catalogue qui soit décrit comme ayant été « saisi » par une déesse (*anarepsamenê*). En outre Aphrodite ravit Phaéthon non dans le but d'en faire son amant (comme elle le fait un peu plus tard avec Anchise : vers 1008-1010), mais dans le but de faire de lui le gardien de son temple et un objet de culte¹¹. D'autres mythes grecs évoque aussi ce lien entre l'attraction des déesses pour des hommes et l'instauration d'un culte : Aphrodite, par exemple, sauve l'Argonaute Boutès en l'enlevant (*harpazô*, voir ci-dessous) alors qu'il nage vers les Sirènes et l'établit (*katoikizô*) à Lilybaia en Sicile, un mythe qui rappelle celui d'Aphrodite et de Phaéthon¹². La *Théogonie* fait ainsi état des implications culturelles que revêt l'attraction

10. La même phrase se retrouve chez Homère, *Iliade* XVIII, 567 pour décrire des jeunes gens (*atala phroneontes*) qui chantent et dansent : voir aussi l'*Hymne Homérique à Déméter* 24, décrivant Hécate (*atala phroneousa*). La formule dénote habituellement l'enfance. Voir aussi Mark EDWARDS, *The Iliad : A Commentary* 4, books 17-20, 1991, p. 225. David KONSTAN, « Women, Boys, and the Paradigm of Athenian Pederasty », *Differences : A Journal of Feminist Cultural Studies* 23, 2002, p. 43, suggère que le poète fait ressortir les qualités enfantines de Phaéthon mais qu'il n'y pas lieu de penser qu'Aphrodite est attirée sexuellement par lui. Cependant la description de l'*hêbé* de Phaéthon comme le verbe utilisé pour décrire son enlèvement soulignent l'intérêt sexuel de la déesse. Il n'est d'ailleurs pas rare pour les dieux grecs d'être attirés sexuellement par des enfants : cf. Panyassis fr. 27 à propos d'Adonis qui séduit Aphrodite alors qu'il est encore un nourrisson (*eti nêpion*) ; voir aussi Rudolf KASSEL, « Quomodo quibus locis apud veteres scriptores graecos infantes atque parvuli pueri inducantur describantur commemorantur », dans Heinz-Günther NESSELRATH (éd.), *Kleine Schriften*, Berlin, 1991, p. 24, à propos de cet épisode ainsi que de l'attraction de Poséidon pour Pélops encore bébé. Sur *hêbé* dans le sens de seuil de l'âge adulte, voir Gloria FERRARI, *Figures of Speech : Men and Maidens in Ancient Greece*, Chicago, 2002, p. 113, 121, 131-134 et 211-213.

11. Jenny CLAY, *Hesiod's Cosmos*, op. cit. (n. 3), p. 164, remarque que : « it might be worth considering whether the enumeration of unions of female divinities with human males might provide a suitable conclusion to the *Theogony* », mais elle rejette malgré tout la fin du catalogue des déesses. Selon elle, le poème devait se conclure par la naissance d'Énée, qu'elle interprète comme la dernière naissance issue d'une union divine avec un mortel ; cette hypothèse va dans le même sens que celle qu'elle proposait dans son livre de 1989 où elle interprète l'*Hymne Homérique à Aphrodite* comme le récit de la dernière union entre dieux et mortels. Mais cette interprétation de l'*Hymne* ainsi que la conclusion que Clay en tire pour le statut du catalogue ne sont pas convaincantes. Pour une interprétation différente de l'*Hymne*, voir Irene DE JONG, « The Biter Bit. A Narratological Analysis of H. Aphr. 45-291 », *Wiener Studien* 102, 1989, p. 13-26.

12. Apollodore, *Bibliothèque* I, 9, 25. Le verbe *katoikizô*, utilisé par Apollodore, évoque le nom *oikos*, qui en grec a une connotation culturelle forte : voir Corinne PACHE, *Baby and Child Heroes in Ancient Greece*, Urbana-Chicago, 2004, p. 158, note 39. Pour une version hellénistique du mythe de Boutès, voir aussi Apollonius de Rhodes, *Les Argonautiques* 4, 913-919.

entre déesses et hommes : les déesses désirent non seulement des amants, mais aussi des adorateurs, qui eux-mêmes deviennent objets d'un culte¹³.

Anarepsamenê est le verbe fréquemment utilisé pour évoquer les dieux ravissant des mortels, souvent dans un contexte érotique. Énée, par exemple, utilise ce mot dans l'*Iliade* quand il raconte l'histoire des dieux transportant Ganymède vers l'Olympe (*Iliade*, XX, 234)¹⁴. Les verbes *harpazô* et *haireô* sont également utilisés pour décrire des épisodes similaires¹⁵. Comme Gregory Nagy l'a montré, le transport des êtres humains par des divinités représente une forme d'immortalisation : l'enlèvement de mortels (par les dieux ou parfois par des bouffées de vent) est souvent un prélude à leur transformation en héros. La transformation de Phaéthon en figure cultuelle se lit également dans l'adjectif *muchion*, selon la leçon adoptée par Martin West dans son édition de la *Théogonie*. Ce qualificatif, qui indique que la déesse place Phaéthon au centre de son temple, suggère aussi une descente aux enfers : en effet, le même mot est utilisé au vers 119 pour décrire le « Tartare au plus profond [*muchôi*] de la terre »¹⁶. L'union de Phaéthon et d'Aphrodite est unique dans le cadre du catalogue des déesses : désiré

13. Pour une discussion des variantes du mythe trouvées en Asie Mineure, voir Deborah BOEDEKER, *Aphrodite's Entry into Greek Epic*, Leiden, 1974, p. 64-84. Voir aussi Gregory NAGY, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca - Londres, 1990, p. 223-262, en particulier sur la question d'Aphrodite comme substitut de la déesse Éos et le lien entre Phaéthon et la poésie lyrique. D'autres mythes évoquent une divinité qui force des adorateurs humains à devenir ses prêtres : voir, par exemple, l'*Hymne Homérique à Apollon*, 388-544, où le dieu enlève des marins pour les installer comme prêtres dans son temple à Delphes, sans qu'il y ait toutefois des connotations érotiques. Il existe bien entendu nombre de récits de dieux qui sont attirés sexuellement par des hommes, mais ils suivent un modèle différent : il n'y a ni implications cultuelles, ni conséquences sous forme de descendance. Sur Poséidon et Pélops, voir Pindare, *Olympiques* ; pour l'histoire de Zeus et Ganymède, voir Homère, *Iliade* XX, 234, et l'*Hymne Homérique à Aphrodite*, 202-217. Dans l'*Odyssée* (V, 118-132), la déesse Calypso souligne la grande différence qui existe entre les divinités et leurs amants mortels.

14. D'après Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque : histoire des mots*, Paris, 1968-1980, le participe aoriste *anarepsamenos* est dérivé du verbe *ereptomai* (voir s.v.), qui pourrait être apparenté à *harpazô*, un autre verbe fréquemment utilisé pour décrire un enlèvement par les dieux.

15. *Harpazô* : Éos enlève Kleitos, Homère, *Odyssée* XV, 250 ; Éos enlève Tithonos, *Hymne Homérique à Aphrodite*, 218 ; et Éos enlève Képhalos [*anarpazô*], Euripide, *Hippolyte*, 454. *Haireô* : Éos enlève Orion, Homère, *Odyssée* V, 121.

16. Nous trouvons aussi l'épiclèse *Muchia* sur une inscription de Gyaros, une île des Cyclades (IG XII v. 651). Pour une discussion de *dios daimôn* et *muchion*, voir Erwin ROHDE, *Psyche : the Cult of Souls and Belief in Immortality Among the Greeks*, New York, 1925, p. 70-79 et Gregory NAGY, *The Best of the Achaeans*, Baltimore, 1979, p. 128-129 et 154.

par la déesse, le jeune homme devient non pas son amant, mais son gardien. L'intimité entre déesse et mortel ne mène donc pas à la naissance de descendants, mais à l'établissement d'un culte centré sur la figure de Phaéthon, qui devient un « esprit divin » (*daimona dion*, 991)¹⁷.

De façon analogue, Athéna établit Érechthée, après sa naissance, sur l'Acropole d'Athènes :

Οἱ δ' ἄρ' Ἀθήνας εἶχον εὐκτίμενον ποτλῆθρον
 δῆμον Ἐρεχθῆος μεγαλήτορος, ὃν ποτ' Ἀθήνη θρέψε Διὸς
 θυγάτηρ, τέκε δὲ ζείδωρος ἄρουρα,
 καὶ δ' ἐν Ἀθήνης εἶσεν ἐὼν ἐν πτόνι νηῶν·
 ἔνθα δέ μιν ταύροισι καὶ ἀρνείοις ἱλάονται
 κούροι Ἀθηναίων περιτελλομένων ἐνιαυτῶν·

Et ceux qui habitaient Athènes, ville forte et bien bâtie
 du magnanime Érechthée que nourrit Athéna,
 fille de Zeus, après que la terre féconde l'eut enfanté,
 et qu'elle plaça dans le temple abondant où les fils
 des Athéniens offrent chaque année, pour lui plaire,
 des hécatombes de taureaux et d'agneaux¹⁸.

Nous retrouvons dans ce passage la même progression que dans l'épisode de la *Théogonie* : une déesse établit un être humain dans son sanctuaire où il devient l'objet d'un culte. Erwin Rohde avait déjà remarqué la ressemblance entre les deux épisodes dans son livre *Psyche* où il interprète l'histoire de Phaéthon dans la *Théogonie* par le biais du passage du catalogue des vaisseaux dans le deuxième chant de l'*Iliade*. Rohde interprétait le lien entre les deux récits en termes de culte héroïque : Aphrodite aurait enlevé Phaéthon vivant afin de l'immortaliser dans son temple, de même qu'Athéna aurait transporté Érechthée dans son temple¹⁹.

17. Nous retrouvons les même éléments dans les cultes établis en Grèce historique par les « nympholeptes », ces hommes qui se sentent « saisis » par les nymphes et qui établissent des sanctuaires en leur honneur : voir W. R. CONNOR, « Seized by the Nymphs : Nympholepsy and Symbolic Expression in Classical Greece », *Classical Antiquity* 7, 1988, p. 155-189 ; voir aussi Corinne PACHE, *Nympholepsy in Ancient Greece*, New York, à paraître, où je démontre que ces *numpholēptoi* deviennent eux aussi des figures culturelles.

18. Homère, *Iliade* II, 546-551, traduction adaptée de celle de Leconte de Lisle.

19. Voir aussi NAGY, *op. cit.* (n. 16), p. 191, où il exprime son désaccord avec Rohde et avec l'hypothèse selon laquelle Phaéthon est enlevé sans mourir. Sur Phaéthon, voir Gregory NAGY, *Greek Mythology and Poetics*, p. 254 ; sur le lien entre l'enlèvement par un dieu ou par une bouffée de vent, Gregory NAGY, *ibid.*, p. 242-4. Sur la signification d'*harpazō*, voir aussi Léonard MUELLNER, « The Simile of the Cranes and Pygmies : A Study of Homeric Metaphors », *Harvard Studies in Classical Philology* 93, 1990, p. 78-82.

Malgré les points communs entre les deux récits et le fait que Phaéthon, comme Érechthée qui reçoit les sacrifices des Athéniens, fera de toute évidence l'objet d'un culte en tant que *daimona dion* — une différence importante existe toutefois entre les deux récits²⁰. L'histoire de Phaéthon représente un événement primordial : dans le catalogue, les déesses tombent pour la première fois amoureuses de mortels tandis qu'avec l'enlèvement de Phaéthon, une déesse installe pour la première fois un homme dans son sanctuaire²¹.

Des Muses héliconiennes aux déesses olympiennes : du paysan au poète

La structure de la *Théogonie* hésite souvent entre cosmogonie et généalogie, mais il est néanmoins frappant que le récit de la naissance des dieux commence et s'achève sur deux rencontres entre le monde des dieux et celui des hommes : le poème se conclut sur le catalogue des déesses et leurs amants, mais il commence aussi avec un mortel, Hésiode, et sa rencontre avec les Muses sur le mont Hélicon. Bien que la rencontre d'Hésiode et des Muses ne soit pas décrite ouvertement en termes érotiques, le début du poème contient de nombreux éléments qui sont typiques des rencontres amoureuses. La *Théogonie* s'ouvre littéralement sur les Muses²² :

Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰεῖδιν,
αἰὲθ' Ἑλικώνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζάθεόν τε.
καί τε περὶ κρήνην ἰοειδέα πόοσ' ὀπαλοῖσιν
ὀρχεῦνται καὶ βωμὸν ἐρισθενέος Κρονίωνος·
καί τε λοεσσάμεναι τέρενα χροά Περμησσοῖο
ἢ Ἴππου κρήνης ἢ Ὀλμειοῦ ζαθέοιο
ἀκροτάτῳ Ἑλικῶνι χοροὺς ἐνεποιήσαντο,
καλοὺς ἡμερόεντας, ἐπερρώσαντο δὲ ποσσίν.
ἐνθ' ἐν ἀπορνύμεναι, κεκαλυμμέναι ἡέρι πολλῶ
ἐννύχιαι στείχον περικαλλέα ὄσσαν ἰεῖσαι.

20. Comme Geoffrey KIRK, *The Iliad : A Commentary*, Cambridge, 1985, vol. I, p. 206, le remarque, le *min* au vers 550 doit se référer à Érechthée, non seulement à cause de la syntaxe de la phrase, mais aussi parce que les animaux en question, des taureaux et des béliers, sont par définition mâles alors qu'Athéna reçoit des victimes femelles en sacrifice.

21. Pour la notion de moments « epoch-making » dans les *Hymnes Homériques*, voir Jenny CLAY, *The Politics of Olympus : Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*, Princeton, N.J., 1989, p. 15-16.

22. Martin WEST, *op. cit.* (n. 2), p. 151, souligne l'importance du premier mot dans la poésie archaïque, lequel annonce de manière typique le sujet du poème qui suit. On songera à la célèbre « colère » (*ménis*) d'Achilles ou encore à « l'homme » (*anthrôpos*) du début de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*.

Pour commencer, chantons les Muses Héliconiennes, reines de l'Hélicon, la grande et divine montagne. Souvent, autour de la source aux eaux sombres et de l'autel du très puissant fils de Cronos, elles dansent de leurs pieds délicats. Souvent aussi, après avoir lavé leur tendre corps à l'eau du Permesse ou de l'Hippocrène ou de l'Olmée divin, elles ont, au sommet de l'Hélicon, formé des chœurs, beaux et charmants, où ont voltigé leurs pas ; puis, elles s'éloignaient, vêtues d'épaisse brume, et, en cheminant dans la nuit, elles faisaient entendre un merveilleux concert²³.

Les bains, les danses et les chants sont, dans la poésie grecque, des préludes aux rencontres amoureuses. La description des Muses qui se baignent évoque aussi la description de Nausicaa et de ses compagnes dans l'*Odyssée* (VI, 96), un passage célèbre pour ses connotations érotiques²⁴. Danser dans un chœur de jeunes filles présage l'amour ou le viol par un dieu lascif : Hermès, par exemple, qui ravit Polymèle du chœur d'Artémis (Homère, *Iliade* XVI, 180-186) ou Aphrodite encore qui prétend (faussement) qu'Hermès l'a enlevée du chœur d'Artémis (*Hymne Homérique à Aphrodite*, 117-121). En décrivant une rencontre entre un chœur de déesses et un homme mortel, le poète de la *Théogonie* transpose donc un motif traditionnel et souligne la part active qu'y prennent les déesses²⁵.

Dès le premier vers, le poète insiste sur le lien entre la description des Muses sur le Mont Hélicon et sa rencontre ultérieure avec elles : le verbe *archomai* du premier vers annonce le vers 34 où les Muses demandent au poète qu'il commence son chant par elles. Dans son analyse de l'*Hymne Homérique à Apollon*, Egbert Bakker suggère que la formule d'ouverture peut être comprise comme une sorte de rituel : celui-ci permet au poète d'accomplir l'acte mental et poétique qui établira l'autorité du dieu et rendra possible l'exécution du poème en son honneur²⁶. Il est typique pour

23. Hésiode, *Théogonie* 1-10, trad. P. Mazon.

24. Cora SOWA, *Traditional Themes and the Homeric Hymns*, Chicago, 1984, p. 137, fait aussi ce rapprochement. Le narrateur compare Nausicaa à Artémis qui danse avec les nymphes aux vers 102-109 de l'*Odyssée* VI, une comparaison qu'Ulysse utilise aussi un peu plus tard aux vers 149-152. Sur le topos des nymphes qui apparaissent aux bergers, voir Jennifer LARSON, *Greek Nymphs : Myth, Cult, Lore*, Oxford, 2001, p. 78-87.

25. Sur le modèle de la jeune fille qui est enlevée alors qu'elle danse dans un chœur, voir Claude CALAME, *Choruses of Young Women in Ancient Greece : Their Morphology, Religious Role and Social Function*, Lanham, 2001, p. 91-93.

26. Avec la formule d'ouverture, « the performer performs the cognitive, poetic act that instates the god and makes possible the very performance », cf. Egbert BAKKER, *Pointing at the Past : From Formula to Performance in Homeric Poetics*, Cambridge, Mass., 2005, p. 145. D'après Martin WEST, *op. cit.* (n. 2), *ad Theog.* 1, le mode du subjonctif au premier vers de la *Théogonie* indique l'intention. Sur la notion d'origine et la chanson des Muses

les poèmes en hexamètres de s'ouvrir sur un verbe au futur ou au mode du subjonctif. L'emploi, dans le premier vers de la *Théogonie*, d'*archomai* au subjonctif suivi d'un génitif est unique. Cette formulation fait ressortir l'importance de la notion d'origine dans le poème²⁷. La *Théogonie*, qui peut être comprise comme une prolongation d'un hymne aux Muses, s'ouvre ainsi sur un acte à la fois mental et poétique visant à rendre les Muses réelles durant la représentation tandis que cette dernière recrée leur apparition ainsi que la série d'événements qui de l'origine de l'univers conduira finalement à la création poétique²⁸.

La localisation géographique de la scène nous amène à la question du statut des Muses. Hésiode les décrit en train de danser dans un contexte local. L'allusion aux trois rivières dans lesquelles elles se baignent a été comprise par certains critiques comme une preuve de l'ignorance du poète quant à leur localisation précise. Cependant, ces rivières situent aussi les Muses dans le paysage du mont Hélicon, au lieu même où le poète les rencontrera²⁹. La danse mène au chant (v. 11-21) avec à nouveau un accent mis sur le statut local des Muses Héliconiennes³⁰. La rencontre prend donc place dans un lieu bien spécifique, un lieu où les Muses jouissent d'ailleurs d'un culte³¹. Danses et chants aboutissent à la rencontre entre les Muses et le poète mortel :

chez Hésiode (*exêrchon*, *Bouclier d'Héraclès*, 205) et Pindare (*Néméennes* 5, 26), voir Claude CALAME, *op. cit.*, p. 51-52.

27. *Archomai* au présent suivi d'un verbe à l'infinitif et d'un complément d'objet à l'accusatif est fréquent : *Hymne Homérique à Déméter* (2), 1 ; *Hymne Homérique à Athéna* (11), 1 ; *Hymne Homérique à Déméter* (13), 1 ; *Hymne Homérique à Asklépios* (16), 1 ; *Hymne Homérique à Poséidon* (22), 1 ; *Hymne Homérique à Dionysos* (26), 1 ; *Hymne Homérique à Athéna* (28), 1. L'unique autre passage où nous trouvons *archomai* suivi d'un objet au génitif se trouve dans l'*Hymne Homérique aux Muses et Apollon* (25), 1, où le génitif est utilisé pour les Muses, Apollon et Zeus ; l'hymne répète mot pour mot les vers 94-97 de la *Théogonie*. Le poète de la *Théogonie* utilise *archomai* avec le génitif une seconde fois au vers 36. La *Paix* d'Aristophane, contient un chant sur les Épigones qui commence avec *archomai* suivi d'un génitif (v. 1270 : *hoploterôn andrôn archômetha*, cf. *La Dispute d'Homère et d'Hésiode*, 259).

28. Sur la *Théogonie* comme un hymne aux Muses, voir Gregory NAGY, « Hesiod », art. cit. (n. 3), p. 54.

29. Voir Jenny CLAY, « What the Muses Sang : Theogony 1-115 », *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 29, 1988, p. 324, note 7.

30. Sur les différents chants des Muses, voir *ibid.* et Gregory NAGY, « Hesiod », art. cit., p. 55-57.

31. Sur le culte des Muses, voir Jennifer LARSON, *op. cit.*, p. 138-139.

αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδήν.
 ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑπο ζαθέοιο.
 τόνδε δέ με πρῶτιστ' αἰθερὰ πρὸς μῦθον ἔειπον,
 Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο·

Ce sont elles qui à Hésiode un jour apprirent un beau chant, alors qu'il paissait ses agneaux au pied de l'Hélicon divin. Et voici les premiers mots qu'elles m'adressèrent, les déesses, Muses de l'Olympe, filles de Zeus qui tient l'égide³².

Quand le poète rencontre les Muses, ces dernières sont devenues Olympiennes. L'adverbe *nun*, le qualificatif « déictique » *tonde* et le pronom *me* renforcent la vigueur de cette scène qui à la fois décrit et recrée l'apparition des Muses³³. Les déesses confèrent au poète l'autorité de reproduire le passé et garantissent l'authenticité de sa poésie. De même que les Muses dépassent leur statut local et deviennent des divinités de l'Olympe. Hésiode décrit comme un simple « ventre » (*gasteres oion*, 26) se transforme en poète pan-hellénique³⁴.

Mythes de création et création poétique

La question de l'articulation entre le début et la conclusion de la *Théogonie* peut être éclaircie par le biais d'une autre théogonie, celle que chante le dieu Hermès dans l'*Hymne Homérique* qui lui est consacré :

λαβὼν δ' ἐπ' ἀριστερὰ χεὶρὸς
 πλήκτρῳ ἐπειρήτιζε κατὰ μέλος· ἡ δ' ὑπὸ χεὶρὸς
 σμερδαλέον κονάβησε, γέλασσε δὲ Φοῖβος Ἀπόλλων
 γηθήσας, ἐρατὴ δὲ διὰ φρένας ἤλυθ' ἰωὴ
 θεσπεσίης ἐνοπής, καὶ μιν γλυκὺς ἴμερος ἦρει
 θυμῷ ἀκουάζοντα· λύρη δ' ἐρατὸν κιθαρίζων
 στή ῥ' ὃ γε θαρσήσας ἐπ' ἀριστερὰ Μαιάδος υἱὸς
 Φοῖβου Ἀπόλλωνος, τάχα δὲ λιγέως κιθαρίζων
 γηγρύετ' ἀμβολάδην, ἐρατὴ δὲ οἱ ἔουπετο φωνή,

32. Hésiode, *Théogonie* 22-25, trad. Mazon.

33. Sur la fonction « déictique » de l'augment, voir Egbert BAKKER, *op. cit.* (n. 26), p. 147, qui souligne que l'action « is completed in the speaker's presence ».

34. Sur les aspects mythiques et mystiques de la mémoire dans la pensée grecque, voir Jean-Pierre VERNANT, « Aspects mythiques de la mémoire », dans Jean-Pierre VERNANT, Pierre VIDAL-NAQUET, *La Grèce ancienne 2. L'espace et le temps*, Paris, 1991, p. 15-46; sur l'autorité que confèrent les Muses, voir Gregory NAGY, « Authorisation and Authorship in the Hesiodic Theogony », *Ramus* 21, 1992, p. 119-130. Sur le lien entre les notions de langage et du féminin dans la pensée grecque, voir Ann BERGREN, « Language and the Female in Early Greek Thought », *Arethusa* 16, 1983, p. 69-71. Voir aussi Derek COLLINS, « Hesiod and the Divine Voice of the Muses », *Arethusa* 32, 1999, p. 253-261.

κραίνων ἀθανάτους τε θεοὺς καὶ γαίαν ἐρεμνὴν
 ὥς τὰ πρῶτα γέγοντο καὶ ὥς λάχε μοῖραν ἕκαστος.
 Μνημοσύνην μὲν πρῶτα θεῶν ἐγέραιρεν ἀοιδῇ
 μητέρα Μουσάων, ἥ γάρ λάχε Μαιάδος υἱόν·
 τοὺς δὲ κατὰ πρέσβιν τε καὶ ὥς γεγάασιν ἕκαστος
 ἀθανάτους ἐγέραιρε θεοὺς Διὸς ἀγλαὸς υἱὸς
 πάντ' ἐνέειπεν κατὰ κόσμον, ἐπωλένιον κιθαρίζων.

Saisissant la tortue de la main gauche, il en essaya le son avec le plectre, et la tortue résonna admirablement sous sa main. Et Phoibos Apollon rit, joyeux, et le son charmant pénétra son esprit, tandis qu'il écoutait de l'âme. Et le fils de Maia, rassuré, et jouant de la douce lyre, se tenait à la gauche de Phoibos Apollon. Et, faisant vibrer fortement la cithare, il chanta à son tour, et sa voix aimable s'éleva. Et il chanta les Dieux immortels et la terre ténébreuse, et comment les choses furent faites au commencement, et comment chacun fut partagé par le sort. Et il chanta Mnemosyne par-dessus toutes les déesses, la mère des Muses, car elle était échue au fils de Maia. Et l'illustre fils de Zeus chanta ensuite les autres Dieux immortels, chacun selon son rang, et comment ils étaient nés ; le tout admirablement, et faisant résonner la cithare sous ses mains³⁵.

Dans l'optique de l'*Hymne à Hermès*, cette théogonie est non seulement la première de son espèce, mais aussi la première à avoir été chantée dans le monde (444-445). Apollon prend grand plaisir à ce chant, une émotion qui est décrite en termes ouvertement érotiques : il ressent un doux désir (*glukus himeros*, 422), qui mène finalement à l'éros (*eros amêchanos*, 434). Le ravissement d'Apollon est aussi évident dans l'éloge qu'il fait d'Hermès et de son chant admirable et divin (*thaumata erga*, 440 ; *thespin aoidên*, 442). Comme le poème d'Hésiode, la mini-théogonie d'Hermès s'ouvre sur les débuts du monde et combine cosmogonie et théogonie : « Et il chanta les Dieux immortels et la terre ténébreuse, et comment les choses furent faites au commencement, et comment chacun fut partagé par le sort » (427-428). Le chant d'Hermès se construit autour de sa propre place dans le panthéon : Hermès chante les dieux non seulement selon un ordre chronologique, mais selon leur ordre très précis de naissance, ce qui lui donne inévitablement la place de choix à la conclusion de son chant³⁶. À travers cette insistance sur la chronologie — avec l'accent que le dieu met sur le *kata presbin*, *kata kosmon* — la naissance d'Hermès est présentée comme l'événement primordial à la fois de la mini-théogonie chantée par le dieu et de l'*Hymne* qui le célèbre en racontant sa naissance

35. *Hymne Homérique à Hermès*, 418-433, traduction adaptée de celle de Leconte de Lisle.

36. Cf. *Hymne Homérique à Pan* où le chant du dieu et des nymphes se clôt sur la naissance de Pan ; voir Cora Sowa, *op. cit.* (n. 24), p. 142-144.

et son invention de la poésie. La théogonie d'Hermès ne devient complète qu'avec l'achèvement de l'Hymne et, inversement, la théogonie chantée par le dieu complète son Hymne et joue le rôle d'une mise en abyme de ce dernier³⁷.

Cependant, malgré l'accent mis sur la chronologie et bien qu'il soit clair que tous les autres dieux sont nommés selon leur ordre de naissance, Hermès commence son chant avec Mnémosyne et les Muses, à qui il donne une place privilégiée, atemporelle : en dépit de leur relative jeunesse, ces dernières sont « premières parmi les dieux » (429). Comme Hésiode, Hermès revendique des Muses son autorité de poète³⁸. Le verbe *lanchanô*, qui décrit le rôle de Mnémosyne, définit sa relation avec Hermès en termes de destinée et de possession³⁹. Dans la perspective de l'Hymne, c'est parce qu'Hermès a été choisi par Mémoire qu'il devient le premier aède. Alors qu'il chante les dieux par ordre d'âge, il se met lui-même en première et dernière position.

De la même façon, Hésiode fait dériver son autorité directement des Muses et place sa rencontre avec elles au premier plan de sa *Théogonie*. Son chant ne peut pas, évidemment, se comprendre comme étant la « première » théogonie, mais le poète la présente comme la plus complète, comme celle qui fait autorité en vertu précisément de son association privilégiée avec les déesses⁴⁰. Et de fait une autre mini-théogonie se trouve dans le poème hésiodique, à l'endroit où le poète décrit comment les Muses chantent pour les dieux de l'Olympe :

αἱ δ' ἄμβροτον ὄσσαν ἰεῖσαι
θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν αἰοιδῇ
ἐξ ἀρχῆς, οὓς Γαῖα καὶ Οὐρανὸς εὐρύς ἔτικτεν,
οἳ τ' ἐκ τῶν ἐγένοντο, θεοὶ δωτῆρες ἐάων·
δεύτερον αὖτε Ζῆνα θεῶν πατέρ' ἡδὲ καὶ ἀνδρῶν,
ἀρχόμεναί θ' ὑμνεῦσι θεαὶ λήγουσαί τ' αἰοιδῆς,
ὅσσον φέρτατός ἐστι θεῶν κάρτει τε μέγιστος·

37. Sur la « mise en abyme » de l'*Hymne Homérique à Hermès*, voir Maria VAMVOURI RUFFY, *La fabrique du divin. Les Hymnes de Callimaque à la lumière des Hymnes homériques et des Hymnes épigraphiques*, Liège, 2004.

38. Sur les parallèles entre la théogonie d'Hésiode et celle d'Hermès ainsi que sur la relation entre théogonie et autorité, voir Gregory NAGY, « Hesiod », art. cit. (n. 13), p. 56-57.

39. Voir, par exemple, Thomas ALLEN, E. SIKES (éd.), *The Homeric Hymns*, London, 1904, ad 430 : Mnémosyne « was assigned to Hermes as patron-deity ». Filippo CASSOLA, *Inni Omerici*, 1975, ad 430, pense que la phrase souligne l'appartenance d'Hermès à la Muse en tant que poète (« le apparteneva come poeta »).

40. Gregory NAGY, « Hesiod », art. cit., p. 56-57.

αὐτίς δ' ἀνθρώπων τε γένος κρατερῶν τε Γιγάντων
 ὑμνεῦσαι τέρπουσι Διὸς νόον ἐντὸς Ὀλύμπου
 Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο.

Élevant leur voix sacrée, elles célèbrent d'abord la race des dieux vénérables que, dès l'origine, Gaïa et le large Ouranos engendrèrent ; car de ceux-ci sont nés les dieux, source des biens. Puis, de nouveau, par Zeus, père des dieux et des hommes, les déesses commencent et finissent leur chant, disant qu'il est le plus fort des dieux et le plus puissant. Enfin, la race des hommes et des Géants robustes, elles la chantent, et elles réjouissent l'âme de Zeus dans l'Olympe, les Muses Olympiades, filles de Zeus tempétueux⁴¹.

Un des aspects les plus intéressants de ce passage est de nous dévoiler un Zeus qui se plaît à écouter non seulement l'histoire de l'univers, des dieux et de son propre règne, mais également l'histoire du genre humain (*anthrôpôn genos*)⁴². La notion d'un Zeus « père des dieux et des hommes » (47) témoigne aussi de l'importance accordée à la filiation entre dieux et mortels.

En outre, le poète de la *Théogonie* sous-entend que le monde divin ne devient complet qu'au moment où Zeus et les dieux entendent des chants à leur propre gloire. On retrouve la même idée dans un fragment de Pindare qui relate le mariage de Zeus : les dieux, à qui Zeus demande ce qu'ils désirent, lui répondent de créer des dieux qui pourraient honorer ses exploits avec des mots et de la musique (fr. 31). Comme Charles Segal l'a déjà remarqué, pour Pindare, les mythes de création supposent la création poétique⁴³. Il en va de même, on l'a vu, au début de la *Théogonie* ainsi que dans le chant d'Hermès de l'*Hymne homérique* : ces récits — qu'il s'agisse de la création du monde dans son entier ou de la naissance d'un dieu — ne deviennent complets qu'à partir du moment où un chant s'y rapporte. La création ne devient réelle que lorsque et parce qu'elle est commémorée par la poésie.

Cela nous conduit à constater une absence surprenante dans la *Théogonie* : bien que le poème fasse constamment allusion aux hommes — ils sont présents à l'arrière-plan dès le début du poème et plus particulièrement bien sûr lors de l'épisode prométhéen — il ne propose pas de mythe de création

41. Hésiode, *Théogonie* 43-52, traduction de Leconte de Lisle.

42. Sur la voix divine des Muses, voir Derek COLLINS, art. cit. (n. 34). Contrairement à ce que suggère Jenny CLAY, art. cit. (n. 29), p. 329, sur l'omission de la « race des hommes et des géants robustes », le poète de la *Théogonie* inclut la race des hommes dans le contexte du catalogue des déesses.

43. « Myths of creation imply poetic creation », dans Charles SEGAL, *op. cit.* (n. 6), p. 107.

du genre humain. Le caractère local de bien des mythes de la création humaine explique peut-être ce silence. Un commentateur ancien essayait déjà de combler cette lacune en expliquant que les hommes étaient nés de l'union des nymphes *Meliai* et des géants (*schol. ad Théogonie* 187 Pertusi) qui eux-mêmes étaient nés des gouttes de sang tombées sur la terre lors de la castration d'Ouranos. Il est possible que le poème fasse allusion à cette parenté quand les Muses réjouissent Zeus en chantant « la race des hommes et des géants robustes » (v. 50). Mais nous soulignerons néanmoins que ce lien n'est jamais mentionné ouvertement dans la *Théogonie* et que les dieux et les hommes sont toujours présentés comme appartenant à une race unique, née de la terre, Gè. C'est aussi la même notion que nous trouvons dans *Les Travaux et les Jours* lorsque Hésiode nous dit que dieux et mortels sont nés du même endroit (*homothén*, 108)⁴⁴. Et Pindare de faire écho :

ἐν ἀνδρῶν, ἐν θεῶν γένος· ἐκ μᾶς δὲ πνέομεν
ματρὸς ἀμφοτέρου·

Des hommes et des dieux, une seule race ; d'une seule mère nous tirons notre souffle⁴⁵.

Pour les Grecs, Gè se pense à l'échelle locale et chaque ville possède son propre mythe d'autochtonie. Il serait difficile, sinon impossible, pour le poète de la *Théogonie* de composer un récit épique des origines de l'homme qui soit acceptable en différents lieux⁴⁶. Le poète semble même faire allusion à ce problème quand il remarque qu'il serait ardu pour un mortel de nommer toutes les filles de Téthys et Okeanos, mais que « tout le monde connaît celles qui vivent près d'eux »⁴⁷. Puisque tout le monde connaît bien ses mythes locaux, la *Théogonie* n'a pas besoin de

44. Sur la race commune des géants et des hommes, voir Jenny CLAY, art. cit. (n. 29), p. 329-330, et Jenny CLAY, *Hesiod's Cosmos*, op. cit. (n. 3), p. 96-99.

45. Pindare, *Néméennes* 6, 1.

46. Nous trouvons des mythes de création de l'homme par Zeus ou par Prométhée dans d'autres œuvres en prose : dans les fables d'Ésope (*Zeus et les hommes*, *Zeus et la pudeur*, *Prométhée et les hommes*) et chez les mythographes (par exemple, Apollodore, *Bibliothèque* 1, 7, 1, où Prométhée crée la race humaine "avec de l'eau et de la terre"), mais la *Théogonie* reste silencieuse sur les origines de l'homme.

47. Hésiode, *Théogonie* 370. Sur l'autochthonie dans les mythes grecs, voir Nicole LORAUX, *Les enfants d'Athéna*, Paris, 1981, et Nicole LORAUX, *Né de la terre. Mythe et politique à Athènes*, Paris, 1996, p. 20-26. Jenny CLAY, *Hesiod's Cosmos*, op. cit., p. 98 pense que la *Théogonie* présente l'origine du genre humain comme « the casual by-product of a violent cosmic drama that is simultaneously the first act of the myth of divine succession », donc comme une origine qui serait plus ou moins accidentelle ; le silence du poète permet néanmoins de deviner des mythes locaux.

s'y attarder. Le poète néanmoins s'intéresse à la géographie lorsqu'elle peut l'aider dans son programme pan-hellénique : la portée géographique du catalogue des déesses à la fin de la *Théogonie* est en effet vaste et inclut des régions qui se trouvent sur la périphérie lointaine du monde grec⁴⁸. Le catalogue des déesses renforce le lien de parenté entre hommes et dieux et se présente comme une carte du monde humain qui contient et commémore les généalogies héroïques⁴⁹. L'absence d'un mythe unique de la création du genre humain et la vaste portée géographique du catalogue des déesses attestent donc toutes deux des ambitions pan-helléniques du poème⁵⁰.

Les déesses amoureuses : entre mythe et rite

Le récit d'Hésiode s'achève quand il chante la « race des déesses » qui ont des enfants avec des mortels. Ainsi, le poème s'ouvre et se clôt par des rencontres entre des déesses et des mortels. La rencontre avec les Muses au début de la *Théogonie* donne lieu à la poésie : l'initiation d'Hésiode par les Muses établit un lien privilégié entre le poète et les déesses, et offre ainsi un *aition* qui légitime son autorité poétique. À l'exception de l'union d'Aphrodite et de Phaëthon, le catalogue des déesses célèbre des unions qui débouchent toujours sur la naissance d'enfants mortels. La naissance de ces enfants crée une attache affective entre les mondes divin et humain, un lien qui est aussi fondamental dans l'épopée homérique où les déesses jouent un rôle important en tant qu'amantes et mères de mortels. Le cycle

48. Sur la vaste portée géographique du catalogue des déesses, voir Irad MALKIN, *The Returns of Odysseus. Colonization and Ethnicity*, Berkeley, 1998, p. 183-184, et Jenny CLAY, *Hesiod's Cosmos*, *op. cit.* (n. 3), p. 164.

49. Voir Eva STEHLE, « Sappho's Gaze : Fantasies of a Goddess and Young Man », *Differences : A Journal of Feminist Cultural Studies* 2, 1990, p. 96-97, qui pense qu'en créant un lien entre l'ordre divin et l'histoire humaine, le catalogue des déesses et de leurs enfants crée un lien entre les dieux et l'audience du poète. Voir aussi Jean RUDHARDT, *Le rôle d'Éros et d'Aphrodite dans les cosmogonies grecques*, Paris, 1986, p. 37-40, sur l'amour entre dieux et hommes comme une sorte d'accord. Sur l'aspect généalogique et géographique des récits héroïques et divins, voir Irad MALKIN, *The Returns of Odysseus*, *op. cit.* (n. 48), qui démontre comment le catalogue des déesses à la fin de la *Théogonie* établit des liens généalogiques entre la Grèce et ses colonies. Voir aussi Jonathan HALL, *Ethnic Identity in Greek Antiquity*, Cambridge, 1997 et *Hellenicity : Between Ethnicity and Culture*, Chicago, 2002, qui décrit ces régions et leurs généalogies en évoquant le rôle des déesses, ou plutôt des héroïnes (il s'appuie surtout sur le Catalogue des femmes hésiodique), comme des points d'articulation entre différentes lignées.

50. Sur le statut pan-hellénique de la poésie hésiodique, voir Gregory NAGY, *Greek Mythology and Poetics*, *op. cit.* (n. 13), p. 36-61.

troyen s'ouvre ainsi sur le concours entre Athéna, Héra, et Aphrodite pour l'attention d'un mortel, tandis que dans l'*Iliade*, on soulignera le motif maternel qui est au centre des préoccupations des mères divines qui regardent leurs fils combattre sur le champ de bataille⁵¹. La même évolution qui conduit de l'impulsion érotique vers le lien maternel est au cœur de l'*Hymne Homérique à Aphrodite*⁵². Anchise est séduit par la vision de la belle Aphrodite qui lui apparaît sous la forme d'une jeune fille (*parthenôî admêtêi*) pour laquelle il ressent à la fois du désir et un sentiment religieux. Le récit est clair : pour Anchise, c'est une sorte de coup de foudre (*Agchisên d'eros heilen*, 91), mais il est aussi absolument certain que cette vision magnifique est divine. Est-elle une déesse, lui demande-t-il, ou bien « l'une de ces Nymphes habitantes des bois sacrés ou encore de celles qui hantent cette belle montagne, les sources de ses rivières et ses prés verdoyants ? »⁵³. Dans tous les cas, le programme qu'il propose est le même : il élèvera un autel (*bômos*, 101) en un lieu visible et il y sacrifiera en son honneur en toutes saisons. Aphrodite a d'autres projets, ce qui l'amène à nier sa nature divine. La rencontre mènera non à un culte, mais à la naissance d'un enfant qui devient vite le centre d'attention d'Aphrodite. De cette rencontre naît également la poésie sous la forme de l'hymne qui la commémore. L'*Hymne Homérique à Aphrodite* fonctionne comme un exemple des unions mentionnées dans la conclusion de la *Théogonie*, en revanche le catalogue des déesses a, de par sa nature et sa place, une portée bien plus ample.

Revenons à la question de départ, à savoir les conséquences de la conclusion de la *Théogonie* sur notre interprétation de l'œuvre. Le poème traite de l'origine du monde et des dieux ainsi que de la relation entre dieux et hommes. La *Théogonie* relate la victoire de Zeus qui met fin

51. Sur les mères dans l'épopée, voir Laura SLATKIN, *The Power of Thetis : Allusion and Interpretation in the Iliad*, Berkeley, 1991. Sur le lien maternel dans la *Théogonie*, voir aussi, Vinciane PIRENNE-DELFORGE, « La maternité des déesses grecques et les déesses-mères : entre mythe, rite et fantasme », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* 21, 2005.

52. Un modèle que nous retrouvons dans d'autres mythes relatant l'union de déesses avec des amants mortels. Comme Laura SLATKIN, *ibid.*, p. 31, le remarque : « [i]n Greek epic, the themes attached to the goddess and her mortal lover are recapitulated between the goddess and her son, the offspring of her union with her mortal lover ». Sur les déesses qui deviennent mères et la prédominance de la maternité sur la divinité, voir Sheila MURNAGHAN, « Maternity and Mortality in Homeric Poetry », *Classical Antiquity* 11, 1992, p. 252.

53. Ulysse s'adresse à Nausikaa en termes similaires dans l'*Odyssée* VI, 149-152, mais le reste de son discours indique clairement qu'il sait très bien qu'il ne s'agit pas là d'une déesse.

au cycle des luttes meurtrières entre successions divines. Suite à cette victoire incontestable, les Olympiens n'auront plus de fils qui chercheront à détruire et à prendre la place de la génération précédente. Cependant, les déesses, elles, restent mères et l'amour maternel qu'elles éprouvent pour leur progéniture humaine crée, on l'a analysé dans le cas de Phaéthon, un lien filial et cultuel qui donne lieu à une contrainte réciproque entre mortels et immortelles : le jeune homme devient une figure intermédiaire, à la fois gardien du temple de la déesse et une figure de culte⁵⁴.

Comme nous l'avons déjà vu, il n'y a pas de mythe de la création du genre humain dans la *Théogonie*. Les hommes sont certes présents en arrière-plan dès le début du poème, mais ces êtres préhistoriques sont informes et sans nom. Qui sont-ils ? Où vivent-ils ? Nous ne savons rien d'eux ni de leur histoire. Ils ne deviennent des individus dotés d'un nom et d'une histoire qu'une fois que les déesses portent leurs désirs sur eux.

Certains hellénistes ont suggéré que la *Théogonie* ne serait qu'un simple divertissement sans aucune trace d'associations cultuelles, qu'il s'agirait tout simplement d'« un poème »⁵⁵. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un texte religieux dans le sens d'un livre saint, la *Théogonie* a néanmoins beaucoup à nous apprendre sur la façon dont les Grecs comprenaient le lien entre le mythe et le rite⁵⁶. L'initiation du poète au début de la *Théogonie* présente la poésie elle-même comme un lien entre dieux et mortels. Comment mieux clore le récit qui célèbre les générations divines qu'avec le catalogue des déesses qui tombent amoureuses de mortels et donnent naissance aux héros que les auditeurs considéraient à la fois comme des figures de culte et comme leurs ancêtres ? La conclusion de la *Théogonie* résume ainsi une vérité essentielle du poème et de la culture grecque : du point de vue des Grecs de l'antiquité, le catalogue des déesses marque les débuts de l'histoire humaine, la naissance des hommes et l'instauration du culte des ancêtres.

54. Sur les obligations civiques conçues dans le contexte du lien filial entre citoyen et polis, voir Violaine SÉBILLOTTE CUCHET, *Libérez la patrie ! : patriotisme et politique en Grèce ancienne*, Paris, 2006, p. 315-316 et p. 321.

55. Martin WEST, *op. cit.* (n. 2), p. 15, compare la théogonie d'Hésiode à celle d'Hermès et les qualifie toutes deux de simples divertissements (« entertainment »).

56. Sur le lien entre la religion grecque et les textes, voir Albert HENRICHs, « Writing Religion : Inscribed Texts, Ritual Authority, and the Religious Discourse of the Polis », dans Harvey YUNIS (éd.), *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, Cambridge, 2003, p. 38-58. Sur les catégories du mythe et du rite dans la perspective grecque, voir Claude CALAME, « "Mythe" et "Rite" en Grèce : des catégories indigènes ? », *Kernos* 4, 1991, p. 179-204.