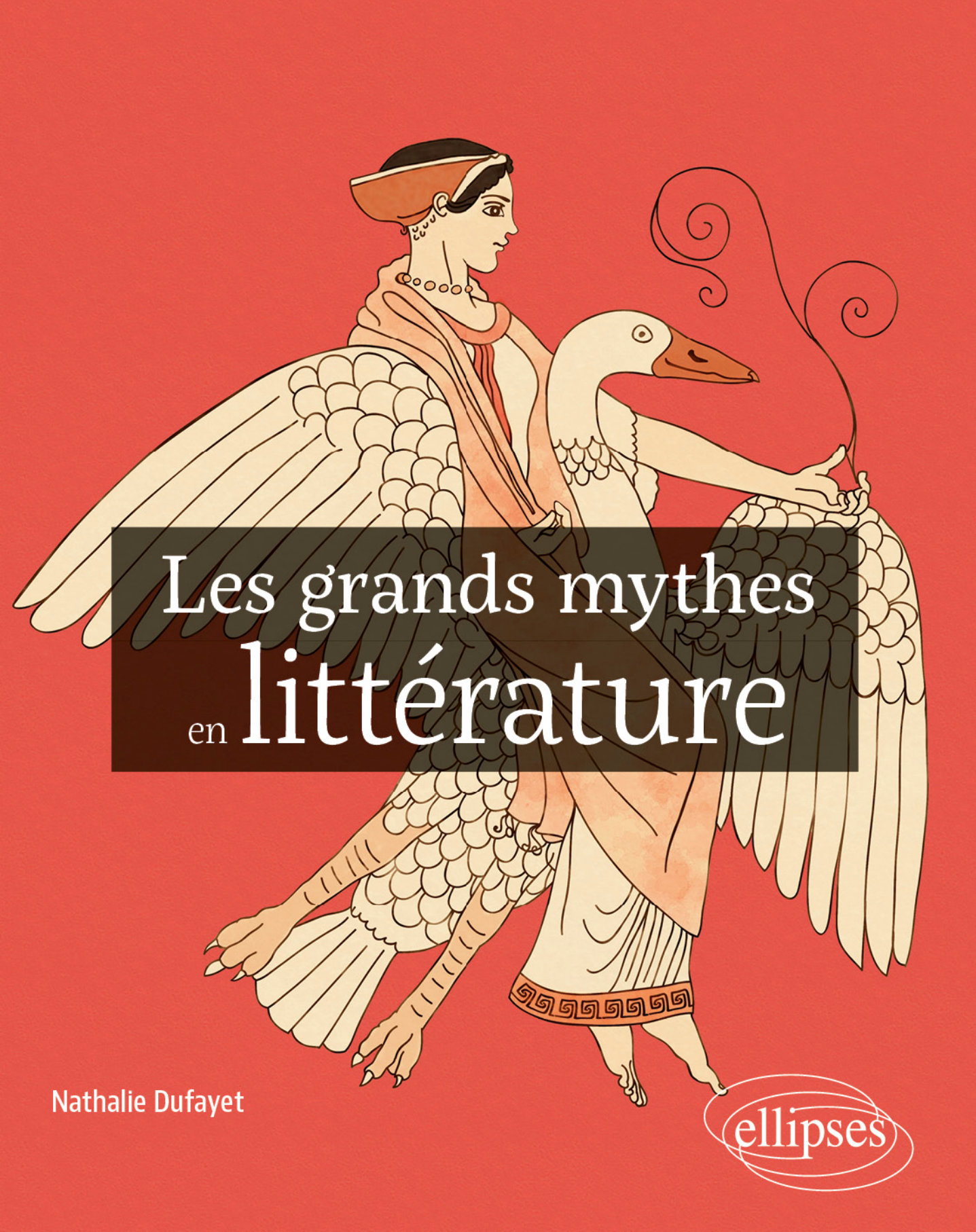
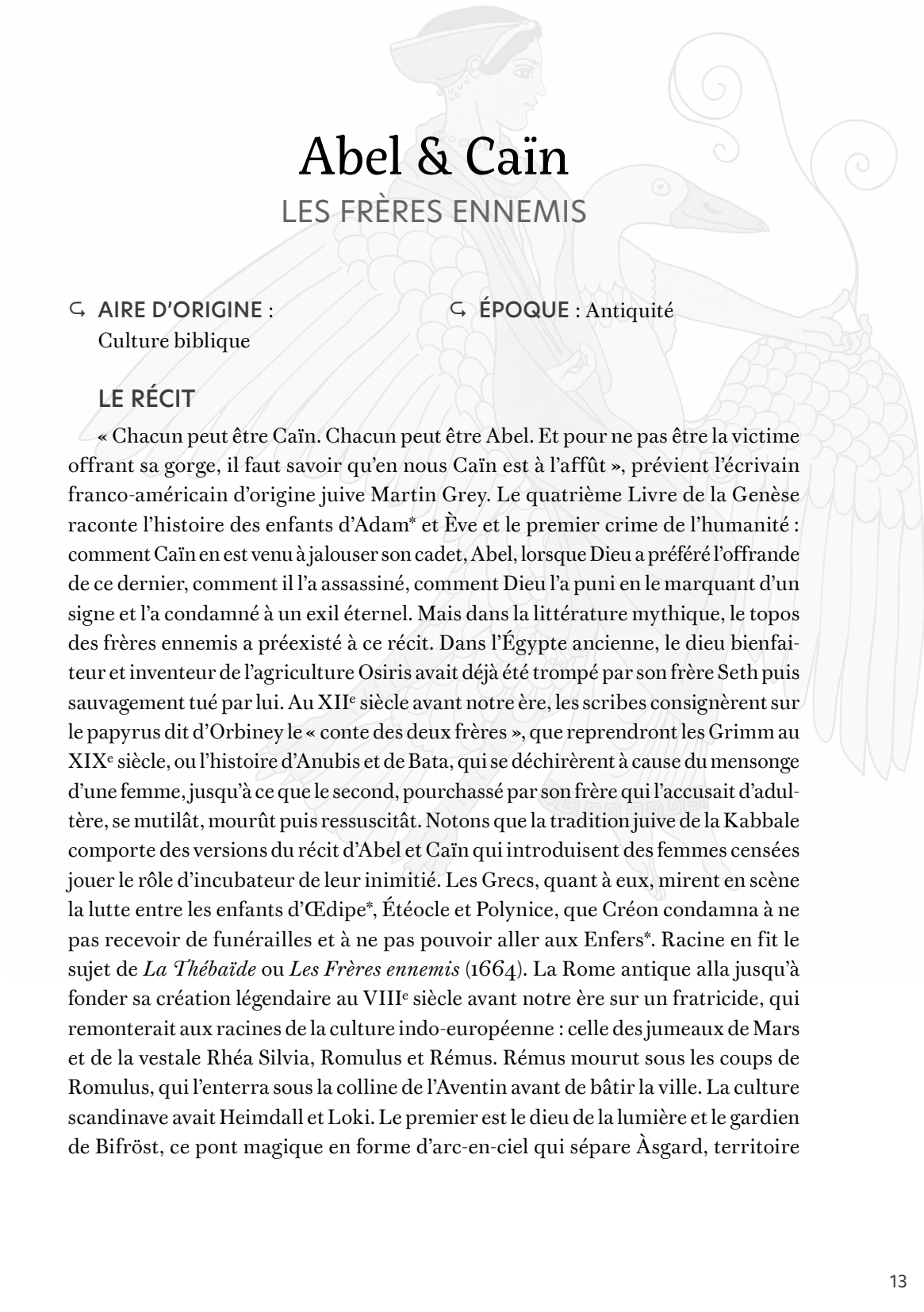


A stylized illustration of a woman in classical Greek or Roman clothing, including a headband, a necklace, and a long dress with a decorative border. She is embracing a large white swan. The background is a solid red color. The title text is overlaid on a dark grey rectangular area.

Les grands mythes en littérature

Nathalie Dufayet

ellipses



Abel & Caïn

LES FRÈRES ENNEMIS

↳ AIRE D'ORIGINE :
Culture biblique

↳ ÉPOQUE : Antiquité

LE RÉCIT

« Chacun peut être Caïn. Chacun peut être Abel. Et pour ne pas être la victime offrant sa gorge, il faut savoir qu'en nous Caïn est à l'affût », prévient l'écrivain franco-américain d'origine juive Martin Grey. Le quatrième Livre de la Genèse raconte l'histoire des enfants d'Adam* et Ève et le premier crime de l'humanité : comment Caïn en est venu à jalouser son cadet, Abel, lorsque Dieu a préféré l'offrande de ce dernier, comment il l'a assassiné, comment Dieu l'a puni en le marquant d'un signe et l'a condamné à un exil éternel. Mais dans la littérature mythique, le topos des frères ennemis a préexisté à ce récit. Dans l'Égypte ancienne, le dieu bienfaiteur et inventeur de l'agriculture Osiris avait déjà été trompé par son frère Seth puis sauvagement tué par lui. Au XII^e siècle avant notre ère, les scribes consignèrent sur le papyrus dit d'Orbiney le « conte des deux frères », que reprendront les Grimm au XIX^e siècle, ou l'histoire d'Anubis et de Bata, qui se déchirèrent à cause du mensonge d'une femme, jusqu'à ce que le second, pourchassé par son frère qui l'accusait d'adultère, se mutilât, mourût puis ressuscitât. Notons que la tradition juive de la Kabbale comporte des versions du récit d'Abel et Caïn qui introduisent des femmes censées jouer le rôle d'incubateur de leur inimitié. Les Grecs, quant à eux, mirent en scène la lutte entre les enfants d'Œdipe*, Étéocle et Polynice, que Créon condamna à ne pas recevoir de funérailles et à ne pas pouvoir aller aux Enfers*. Racine en fit le sujet de *La Thébaïde* ou *Les Frères ennemis* (1664). La Rome antique alla jusqu'à fonder sa création légendaire au VIII^e siècle avant notre ère sur un fratricide, qui remonterait aux racines de la culture indo-européenne : celle des jumeaux de Mars et de la vestale Rhéa Silvia, Romulus et Rémus. Rémus mourut sous les coups de Romulus, qui l'enterra sous la colline de l'Aventin avant de bâtir la ville. La culture scandinave avait Heimdall et Loki. Le premier est le dieu de la lumière et le gardien de Bifröst, ce pont magique en forme d'arc-en-ciel qui sépare Àsgard, territoire

divin, des mondes inférieurs. Il est chargé de le protéger quand viendra l'heure du « Crépuscule des Dieux » (« Ragnarokkr ») que provoquera Loki, qui incarne le mensonge, la trahison et le mal. Les deux frères s'y livreront un combat à mort.

La spécificité du mythe d'Abel et Caïn ne réside donc pas dans le thème de la jalousie fraternelle, que ce soit à l'égard de l'un ou l'autre parent, qu'il faut se partager et dont on cherche à s'attirer les faveurs – le premier-né ne pouvant que regretter le temps béni où son père et sa mère éprouvaient envers lui un amour inconditionnel et unique. Elle ne réside pas non plus dans la manière dont le mythe brise le tabou de la violence au sein d'une fratrie, que ciblent d'autres épisodes bibliques : Ésaü et Jacob, que son frère combattait déjà dans le ventre de leur mère Rebecca, et qui, adulte, exprima le désir de le tuer car il avait la préférence de leur père Isaac, lui-même en conflit avec son demi-frère Ismaël ; Joseph, fils préféré d'Israël, était « haï par ses frères » qui le vendirent à des Ismaélites. Citons Absalon et Amnon, les deux fils du Roi David, dont le second viola sa sœur et fut tué de la main vengeresse de son frère, et, pour finir, les deux héritiers de la parabole de Jésus dite du « Fils prodigue ». L'antagonisme entre les deux héros, dont un est berger tel Abel* et Jacob, aussi bienveillant et innocent que l'autre est malveillant et coupable, tel Caïn, n'est pas non plus une nouveauté. La relecture théologique qu'en offre au Moyen-Âge Saint Augustin s'inscrit dans une perspective allégorique similaire, qui illustre l'ambivalence de la nature humaine. Dans ce cas, Abel le Juste et Caïn le Réprouvé seraient les deux faces d'une même figure, à la manière des bonnes fées, des sorcières* et des marâtres de contes qui représentent différentes facettes de la figure maternelle. Reste que l'héroïsation de Caïn pose un problème moral. On peut gloser que la Genèse, comme n'importe quel contenu fictionnel, privilégie cette figure négative au nom de l'intérêt dramatique qu'elle représente. La monstruosité marque davantage les esprits que la pureté ; c'est la raison pour laquelle les mystères du Moyen-Âge plébiscitent l'histoire de Caïn et que Dante le place dans le neuvième et ultime cercle de *L'Enfer* (1303-1321), où les traîtres sont mâchés par Satan. Agrippa d'Aubigné, calviniste et témoin des Guerres de religion, en fait dans *Les Tragiques* (1616) le bourreau des protestants, qui remporte le combat fratricide opposant Catholiques et Réformés et parvient à se débarrasser de l'altérité et de la différence pour régner sans partage. Au fur et à mesure que l'Occident se déchristianise, l'Histoire littéraire va être toutefois plus clément envers Caïn, qui avait déjà été revalorisé au II^e siècle par la secte des Caïnites. Attachée au mouvement gnostique, elle dépeignait le Dieu de l'Ancien Testament sous les traits d'un despote

sadique dont il était l'une des principales victimes. Aussi les poètes du « *Sturm und Drang* » puis du Romantisme n'hésitent-ils pas à en faire le porte-voix de leur aspiration à la liberté : Maler lui consacre en 1775 *L'Abel tué* où Caïn se révolte contre le Père et se repend du meurtre de son frère. Satan, chef des diables*, et Prométhée* rejoignent ses rangs sous la bannière de la transgression, nécessaire au renversement d'une société jugée encore trop pyramidale, oppressante et sclérosée. Dans sa pièce éponyme, qui ne sera jamais jouée et qui avait été conçue comme un mystère médiéval, Lord Byron, alors en exil, en fait le fer de lance des insurrections animant la jeunesse en ce début XIX^e, au lendemain de la Révolution. En 1912, Mario Prax lui rend hommage avec *Caïn : mystère biblique en 2 tableaux, en vers, d'après Lord Byron*.

À partir des années 1850, les plus grands noms de la poésie française s'unissent dans cette inversion axiologique pour exprimer leur indignation face au(x) privilège(s) – puisque dans les drames bibliques la haine a toujours pour origine un père clamant une préférence : Gérard de Nerval avec *Le Voyage en Orient* (1851), Victor Hugo avec « La Conscience », paru dans *La Légende des Siècles* (1859), Baudelaire avec « Abel et Caïn » (1857), que chantera Léo Ferré cent ans plus tard, Leconte de l'Isle avec « Qaïn » dans *Le Parnasse contemporain* (1869), Lautréamont dans *Les Chants de Maldoror* (1885)... Tous célèbrent Caïn en archange de notre fragilité et finitude. Initiateur de la mort, il symbolise la responsabilité de l'homme qui se passe de Dieu, sa résistance face à l'injustice et sa maîtrise de la terre. Le rapport que Hugo, dont un des frères s'appelait Abel, entretient avec les condamnés bibliques est particulier. Chrétien et socialiste, il consacra la fin de sa vie à deux poèmes inachevés, parus à titre posthume en 1886 : « Dieu » et « La Fin de Satan », dans lequel Caïn occupe une place majeure – et que le psychanalyste Charles Baudouin a associée à l'expression « complexe de Caïn » dans son étude des motifs obsessionnels dans l'œuvre hugolienne (1943). En 1886, Nietzsche publie *Par-Delà le Bien et le Mal* et entérine ce retournement critique des valeurs judéo-chrétiennes en faisant entrer l'Europe dans le siècle de la modernité philosophique, de l'homme mortel, exilé et supérieurement libre en ce que sa volonté lui permet de se passer d'une quelconque autorité. On retrouve alors une remotivation étymologique du prénom Caïn : « j'ai acquis » en hébreu.

Dans la lignée de Mircea Eliade et de Carl Gustav Jung, ce mythe a aussi une fonction didactique, puisqu'il explique une réalité de l'existence humaine, à l'échelle familiale et universelle. Les philosophes des Lumières la reprendront dans leur réflexion sur la nature humaine puis la psychanalyse au siècle d'après, car le mythe pose la question « l'homme, ange ou démon ? ». En 1929, Freud écrivait dans

Le Malaise de la culture : « L'homme n'est pas un être doux, en besoin d'amour[.] Il compte aussi parmi ses aptitudes pulsionnelles u[n] très for[t] penchant à l'agression. » Néanmoins, comme le souligne l'anthropologue René Girard dans *La Violence et le sacré* (1972), l'originalité du récit biblique consisterait non pas dans le rôle joué par l'agresseur mais par Dieu, qui fait également la particularité de la Genèse en regard des autres mythes cosmogoniques. Son agentivité signerait la singularité de la variante biblique du topos des frères ennemis : c'est Lui qui préfère au tribut agricole de Caïn le sacrifice animal d'Abel (un agneau) et qui maudit le meurtrier en le marquant afin qu'aucun homme ne puisse s'en prendre à lui – tout individu l'agressant subira sept fois Sa vengeance. Bien que Caïn ait été adulte au moment du meurtre, Dieu a un comportement paternaliste au sens où il le dédouane partiellement de la responsabilité de sa pulsion de mort et de son passage à l'acte. Caïn, dont le nom signifie aussi « forgeron », ne pourra certes plus cultiver la terre maudite (répétition de la malédiction parentale, le Pêché originel). Reste qu'il parviendra à s'établir « au Pays de Nod, à l'orient d'Éden* », à y fonder une ville, baptisée Hénoch en hommage à son premier-né, puis une famille. La théorie girardienne stipule que dans les sociétés religieuses la violence n'est jamais réductible à une fragilité narcissique et qu'elle est inhérente au fait sacré : le meurtre d'un être, humain ou animal, se transforme en rituel dès lors qu'il est symboliquement associé à un don offert à une divinité, qu'elle l'ait exigé ou non – divinité qui a toujours une préférence pour le sang, ce que l'on retrouve chez le Dieu biblique comme chez les Grecs ou les Incas. En réalité, selon Girard, ce prétexte religieux permettrait à la communauté de se délester de sa propre violence, d'apaiser les crises qui en menacent l'équilibre et de nouer au terme du processus un lien social – au détriment de la victime qui a été ostracisée et sacrifiée sur l'autel de sa constitution. L'Histoire de la communauté ne serait ensuite plus qu'une redite mimétique de ce meurtre ritualisé. Aussi les violences bibliques ultérieures, la tentative d'immolation d'Isaac par son père Abraham, la révolte des Hébreux contre Moïse ou le sacrifice de Jésus-Christ par son Père, ne seraient que des répétitions de cette violence qui a eu lieu *ab origine*.

▼ EXTRAITS DE TEXTES

Adam connut Ève, sa femme ; elle conçut, et enfanta Caïn et elle dit : J'ai formé un homme avec l'aide de l'Éternel. Elle enfanta encore son frère Abel. Abel fut berger, et Caïn fut laboureur. Au bout de quelque temps, Caïn fit à l'Éternel une offrande des fruits de la

terre ; et Abel, de son côté, en fit une des premiers-nés de son troupeau et de leur graisse. L'Éternel porta un regard favorable sur Abel et sur son offrande ; mais il ne porta pas un regard favorable sur Caïn et sur son offrande. Caïn fut très irrité, et son visage fut abattu. Et l'Éternel dit à Caïn : Pourquoi es-tu irrité, et pourquoi ton visage est-il abattu ? Certainement, si tu agis bien, tu relèveras ton visage, et si tu agis mal, le péché se couche à la porte, et ses desirs se portent vers toi : mais toi, domine sur lui. Cependant, Caïn adressa la parole à son frère Abel ; mais, comme ils étaient dans les champs, Caïn se jeta sur son frère Abel, et le tua. L'Éternel dit à Caïn : Où est ton frère Abel ? Il répondit : Je ne sais pas ; suis-je le gardien de mon frère ? Et Dieu dit : Qu'as-tu fait ? La voix du sang de ton frère crie de la terre jusqu'à moi. Maintenant, tu seras maudit de la terre qui a ouvert sa bouche pour recevoir de ta main le sang de ton frère. Quand tu cultiveras le sol, il ne te donnera plus sa richesse. Tu seras errant et vagabond sur la terre.

Bible (trad. de Louis Segond, 1910), « Genèse », 4, 1-12

CAÏN : Et pourquoi n'avez-vous pas cueilli le fruit de l'arbre de vie ? Vous auriez alors pu le braver.

ADAM* : Ô mon fils, ne le blasphème pas : ce sont là les paroles du serpent.

CAÏN : Pourquoi pas ? Le serpent a dit *vrai* : c'était l'arbre de la science, c'était l'arbre de vie : la science est bonne, et la vie est bonne ; en quoi l'une et l'autre seraient-elles un mal ?

Lord Byron, *Caïn*, acte I, scène 1 (1821)

Race d'Abel, dors, bois et mange ;

Dieu te sourit complaisamment.

Race de Caïn, dans la fange

Rampe et meurs misérablement.

Charles Baudelaire, « Abel et Caïn », *Les Fleurs du mal* (1857)

Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre

Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain,

L'œil était dans la tombe et regardait Caïn.

Victor Hugo, « La Conscience », *La Légende des siècles* (1859)

POUR ALLER PLUS LOIN

Le mythe d'Abel et Caïn a connu un glorieux destin dans l'Histoire de l'art : la peinture des XVI^e et XVII^e siècles, avec les Vénitiens Andrea Schiavone, Titien et Le Tintoret puis Sebastiano Ricci et Rubens, condamne la violence du meurtre d'Abel. Au XVIII^e siècle, l'*oratorio* d'Alessandro Scarlatti *Il Primo omicidio* s'inscrit dans cette lignée. À l'inverse, le XIX^e siècle, plus empathique et en cours de déchristianisation, met l'accent sur le pathos tragique de la fuite de Caïn et de sa lignée, comme dans la toile de Fernand Cormon où il préfigure l'errance de l'homme moderne sans Dieu. En 1960, celle de Marc Chagall, chantre du dialogue judéo-chrétien, adoucit la violence du récit pour porter son message de paix. Bien que sa postérité ne soit pas comparable à celle des siècles précédents, le mythe persiste à l'époque moderne. Tolkien s'en est servi pour bâtir le cadre métaphysique de son œuvre-monde et caractériser les « Enfants » créés par son Dieu unique : les Elfes, Premiers-nés doux et immortels, et les Hommes, Seconds-nés violents et mortels. La répétition du péché n'épargne pas les Hobbits, d'où la damnation et l'errance de Gollum, assassin de son cousin Déagol. Jean-Luc Lagarce, avec *Juste la fin du monde* (1990), en donne une autre variation : après douze ans d'absence, Louis, le fils favori, revient dans sa famille pour annoncer son décès prochain. Il se heurte à la jalousie de son cadet qui souhaite le voir (re)disparaître. Le topos a aussi inspiré Anthony Minghella (*Le Patient anglais*) pour son film *Le Talentueux Monsieur Ripley* (1999). Son scénario, adapté du *Monsieur Ripley* de Patricia Highsmith (1955), s'affiche comme un *remake* de l'adaptation réalisée en 1960 par René Clément (*Plein soleil*). Sa bande-son contient le titre « Lullaby for Cain » écrit par la chanteuse Sinéad O'Connor : « Remember that first cry / Your brother standing by / (...) Envy stole your brother's life / Came home murdered piece of mind / Left you nightmares on the pillow. (...) From a garden of God's light / To a wilderness of night / Sleep now ». Enfin, le mythe a inspiré la série TV *Mafiosa*, créée par Hugues Pagan (2006-2014). Sandra Paoli se retrouve à la tête d'un clan mafieux et alors qu'elle peine à conserver son pouvoir et son autorité dans un monde saturé de violence virile, elle tue de ses propres mains son frère cadet. Un meurtre qui ne cessera de la hanter, jusqu'à ce qu'il devienne pour sa nièce le motif de sa propre vengeance criminelle.

A faint, stylized background illustration of a woman with a swan. The woman is depicted from the waist up, wearing a classical-style dress with a high collar and a headband. She is looking towards the right. A swan is positioned behind her, its head and neck visible, facing right. The swan's neck is elegantly curved. The entire illustration is rendered in a light, sketchy style, serving as a decorative backdrop for the text.

Adam & Ève

LE COUPLE MYTHIQUE

↳ AIRE D'ORIGINE :
Culture biblique

↳ ÉPOQUE : Antiquité

LE RÉCIT

Les chapitres 2 et 3 de la Bible constituent apparemment une anthropogénèse car ils narrent, expliquent et révèlent l'origine de l'humanité et de trois de ses spécificités : le nécessaire travail de la terre pour se nourrir, la douleur de l'enfantement et la condition mortelle. Mais comme le rappelle Edmund R. Leach dans *La Genèse comme mythe* (1971), le mythe est un « mode ésotérique de communication » qui ne signifie jamais ce qu'il paraît de prime abord signifier. À ce titre, le mythe d'Adam et Ève occupe une place singulière dans l'anthropologie magico-religieuse puisqu'il subvertit la réalité de la (pro)création en faisant naître la femme de l'homme et non l'inverse. De façon subtile et seconde, et dans une dimension idéologique et politique, ce mythe justifie en fait au moins cinq constructions sociales traditionnelles, que l'époque moderne puis contemporaine ont à cœur de déconstruire afin d'en finir avec la violence misogyne née de l'imaginaire de la femme tentée et tentante, forcément responsable de tout ce qui lui arrive : la condamnation de l'esprit (critique) et de la curiosité qui nous conduiraient à nous prendre pour Dieu et à commettre un péché d'« hubris », pour reprendre le terme utilisé dans la mythologie et le théâtre tragique de l'Antiquité ; le tabou de la sexualité ; l'infériorité physique, intellectuelle et morale de la femme, réduite à un objet soumis au désir, à la volonté et à la domination de l'homme ; la caractérisation péjorative du féminin, en lien avec les notions de culpabilité, de perversion, de corruption, de mensonge et de manipulation ; enfin, la « valence différentielle », l'inimitié voire la guerre entre les deux sexes. Adam est le premier homme créé par Dieu à Son image et qui, de son flanc, a extrait le corps d'Ève. Or, comme nous l'ont enseigné les anthropologues, tels Bronislaw Malinowski, Claude Lévi-Strauss et surtout Françoise Héritier dans *Masculin/Féminin* (*I. Penser la différence* et *II. Dissoudre la hiérarchie*), le mythe fait office de charte sociale. Cette dimension métonymique de la femme vis-à-vis de l'homme justifie l'imaginaire et le système d'organisation sociale de nature patriarcale propre au monothéisme : simple « partie de l'homme », Ève, première femme et mère

de toutes les autres, ne peut que lui être inférieure et soumise – contrairement à Lilith*, la première compagne que Dieu avait offerte à Adam et qu’Il avait conçue comme son égale selon les légendes rabbiniques. En ce qui concerne Adam, la tradition ésotérique juive de la Kabbale raconte que Dieu rassembla de la terre (« adamah » en hébreu) de couleur rouge, noire, blanche et jaune, qu’il avait prise aux quatre coins du monde, avant de lui faire don d’une âme. Ce motif-ci est une constante mythologique au sens où il est significatif de n’importe quel ancêtre primitif : dans le monothéisme comme en Perse (Gayomart, dont le corps émettait des rayons lumineux) ou en Chine ancienne (Pan-Ku, recouvert de feuilles). Le couple originel vécut alors son Âge d’or* dans le merveilleux territoire que Dieu avait conçu pour eux, le Jardin d’Éden*. Heureux, insoucians, innocents, ils vivaient en harmonie totale avec leur environnement et Adam avait même le pouvoir de communiquer avec les animaux.

Toutefois, leur histoire est aussi celle du premier drame métaphysique, mieux connu sous le nom de Pêché originel, et du paradoxe du libre-arbitre qui fut débattu pendant tout le Moyen-Âge : Adam et Ève étaient libres mais avaient pour interdiction de toucher à deux arbres magiques. Les fruits du premier conféraient la connaissance et la conscience de soi (et de la sexualité), ceux du second l’immortalité. Le Serpent, « la plus astucieuse de toutes les bêtes », invita alors la Femme à braver l’interdit divin et c’est ainsi qu’elle entraîna sa moitié dans sa Chute. Si leur punition fut des plus terribles, force est de constater que le Pêché originel leur conféra un statut humain à part entière et non plus seulement d’« être animal doué de vie » (Paul, « Corinthiens » 1, 15). La Bible associe par conséquent l’être primordial au signifié négatif de la faute capitale ainsi qu’aux signifiés positifs de l’autonomie et de la raison. La doctrine chrétienne insiste néanmoins sur le premier, afin de mettre en valeur la perfection du « second Adam » que représente pour elle le Christ. Contre les symboles de désobéissance et de révolte qu’incarnent Adam et Ève, le Christ personnifie au contraire l’obéissance et la grâce. Il n’est plus seulement l’image de Dieu mais Sa réalité incarnée sur Terre, d’où sa capacité de résurrection, et le fait qu’il doive racheter aux yeux divins la faute du couple originel, afin que l’âme humaine puisse être sauvée de la damnation. Davantage, après son sommeil de mort, écho à celui d’Adam avant qu’Ève ne jaillisse de son corps, le Christ, nouvel Adam, sera à l’origine d’une nouvelle humanité et d’une nouvelle ou deuxième Ève en la « personne » de l’Église, mère des croyants qui « donne la vie » (signification première de l’hébreu « hawwâh »). Notons que la figure de la Vierge Marie, elle aussi paradoxale et soumise à un renversement carnavalesque, avait déjà

pour fonction de racheter la faute d'Ève au moyen de la miraculeuse Conception Immaculée, grâce à laquelle elle put engendrer Jésus sans acte sexuel préalable avec son époux Joseph. Pour les Gnostiques et les différentes sectes qui leur étaient apparentées dans l'Antiquité, le mythe d'Adam et Ève est fondamental et à la source de leur condamnation et éradication pour hérésie par l'Église. De lui découle leur doctrine ou croyance selon laquelle le Dieu décrit dans la Genèse biblique serait un imposteur et, pire, une entité maléfique. Un « éon » créé certes par le vrai Dieu mais qui aurait profité d'une de Ses visions oniriques pour fabriquer en cachette l'être humain avec de la misérable boue, de façon malhabile, grotesque, pathétique. Ayant découvert son secret, Dieu aurait finalement eu pitié de la pauvre créature en lui accordant quelques étincelles de Sa grâce, avant de s'en repartir aux confins de l'univers et de la laisser aux mains de son sous-créditeur, dont le comportement est jugé sadico-pervers : d'où les conditions de non-consentement dans lesquelles il a opéré Adam pour obtenir Ève, d'où l'interdiction de s'éveiller à la connaissance, les sacrifices, les déluges, les massacres et autres châtements divins ayant causé tant de morts dans ce que les Chrétiens nomment l'Ancien Testament. Dans l'essai que leur a consacré Jacques Lacarrière en 1973, celui-ci écrit : « Cette connaissance (...) qu[e] [les Gnostiques] disaient tenir de Jésus ou d'ancêtres mythiques (...) les porte à voir dans toute la création matérielle le produit d'un dieu ennemi de l'homme. Viscéralement, impérieusement, irrémédiablement, le gnostique ressent la vie, la pensée, le devenir humain et planétaire comme une œuvre manquée, limitée, viciée dans ses structures les plus intimes. (...) Se réveiller, être éveillé, veiller, voilà les termes qui reviennent dans les textes. » Aussi ne s'étonne-t-on pas de voir les Gnostiques haïr la matérialité du corps et célébrer le Serpent – qui inspirera les paroles prêtées par Lord Byron à Caïn* dans sa pièce éponyme : « Le serpent a dit *vrai* : c'était l'arbre de la science, c'était l'arbre de vie : la science est bonne, et la vie est bonne » (I, 1).

L'archétype biblique du premier être est relié à trois motifs mythiques secondaires : celui de la poussière, celui du Souffle ou du Verbe divin et celui de la créature devant sa vie à un créateur. Le premier se retrouve évidemment lors des cérémonies funéraires au cours desquelles il est rappelé que la poussière est l'alpha et l'oméga de notre humble condition humaine. Le second a eu une incroyable influence sur l'imaginaire artistique, notamment en matière de poésie, ce que confirme la dimension obsessionnelle et la valeur presque surnaturelle que prend le motif du Verbe créateur comme Souffle divin chez Hugo : « Le mot, c'est le verbe, et le verbe c'est Dieu », écrit-il en écho aux paroles de Saint Jean, « Au commencement était le Verbe et le Verbe était

en Dieu, et le Verbe était Dieu. » Le troisième a donné naissance à la légende juive du Golem puis, plus de deux mille ans après, aux *mythagos* de l'Homme artificiel et de ses avatars (mutant, chimère, cyborg, androïde, *replicant*...). Constitutif de la fiction dite d'anticipation et de la science-fiction depuis que Mary Shelley a inventé en 1818 la créature* de Frankenstein, il a ouvert la voie à d'innombrables savants fous qui ont ponctué l'Histoire de la culture populaire moderne, du Docteur Trouvère chez Pierre Boule au Docteur Mabuse en passant par les Docteurs Moreau et Caligari. En ce qui concerne son double* féminin, force est de constater qu'Ève n'échappe pas à ce fantasme prométhéen : d'où les « Èves futures » de Villiers de l'Isle-Adam (1886), de Fritz Lang (1927), *La Fiancée de Frankenstein* de James Whale en 1935 et, plus récemment, l'héroïne de BD *Sky Doll* créée par Alessandro Barbucci et Barbara Canepa. Dès le XIX^e siècle, Ève avait toutefois bénéficié de la déchristianisation de l'Occident et d'une réhabilitation partielle, en lien avec la révolte des Romantiques en faveur des damnés bibliques tels le Serpent, Satan et Caïn*. Figure de proue de l'émancipation féminine et féministe, elle est au même titre que Lilith* et la sorcière* l'archétype d'une nouvelle représentation du féminin dont les caractéristiques sont la force, la soif d'indépendance, d'égalité et de liberté – soit exactement le portrait que Marie d'Agoult, disciple et amie de George Sand plus connue sous le pseudonyme de Daniel Stern, dressait d'elle en 1849. Une force symbolique qu'a largement développée la culture populaire des XX^e et XXI^e siècles en conférant à la rébellion, à la transgression et à la connaissance féminines les valeurs positives traditionnellement associées au masculin. On pense à la Princesse Leia Organa dans *Star Wars* ; dans les années 2000 à la série TV *Desperate Housewives* de Marc Cherry et à la trilogie cinématographique *Matrix* des sœurs Wachowski ; plus récemment, à la BD érotique *Déesse* d'Aude Picault (2019).

▼ EXTRAITS DE TEXTES

L'Éternel Dieu forma l'homme de la poussière de la terre, il souffla dans ses narines un souffle de vie et l'homme devint un être vivant. (...) L'Éternel Dieu dit : Il n'est pas bon que l'homme soit seul ; je lui ferai une aide semblable à lui. (...) Alors l'Éternel Dieu fit tomber un profond sommeil sur l'homme, qui s'endormit ; il prit une de ses côtes, et referma la chair à sa place. L'Éternel Dieu forma une femme de la côte qu'il avait prise de l'homme, et il l'amena vers l'homme. Et l'homme dit : Voici cette fois celle qui est os de mes os et chair de ma chair ! on l'appellera femme, parce qu'elle a été prise de l'homme.

Bible, « Genèse », 2, 7-25

Le serpent était le plus rusé de tous les animaux des champs, que l'Éternel Dieu avait faits. Il dit à la femme : Dieu a-t-il réellement dit : Vous ne mangerez pas de tous les arbres du jardin ? (...) Alors le serpent dit à la femme : Vous ne mourrez point ; mais Dieu sait que, le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront, et que vous serez comme des dieux, connaissant le bien et le mal. La femme vit que l'arbre était bon à manger et agréable à la vue, et qu'il était précieux pour ouvrir l'intelligence ; elle prit de son fruit, et en mangea ; elle en donna aussi à son mari, qui était auprès d'elle, et il en mangea. Les yeux de l'un et de l'autre s'ouvrirent, ils connurent qu'ils étaient nus, et ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des ceintures. (...) [L'Éternel] dit à la femme : J'augmenterai la souffrance de tes grossesses, tu enfanteras avec douleur, et tes désirs se porteront vers ton mari, mais il dominera sur toi. Il dit à l'homme : Puisque tu as écouté la voix de ta femme, (...) le sol sera maudit à cause de toi. (...) C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris ; car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière. (...) C'est ainsi [qu']il mit à l'orient du jardin d'Éden* les chérubins qui agitent une épée flamboyante, pour garder le chemin de l'arbre de vie.

Bible, « Genèse », 3, 1-23

La première de toutes les révolutions dont le genre humain garde la mémoire, cette révolution symbolique et sacrée d'où naît dans la suite des temps tout le progrès de l'homme et des sociétés, nous la voyons apparaître dans les Écritures sous le nom et sous l'image d'une femme. Le Tout-Puissant avait dit au couple humain, faible et ignorant, mais heureux et immortel : « Tu ne mangeras point de l'arbre de science, ou bien tu mourras. » L'homme se résigne à cette inactive et insensible félicité ; mais la femme, écoutant en elle-même la voix de l'esprit de liberté, accepte le défi. Elle préfère la douleur à l'ignorance, la mort à l'esclavage. À tout péril, elle saisit d'une main hardie le fruit défendu ; elle enchaîne l'homme à sa rébellion.

Daniel Stern [Marie d'Agoult], « Ève », *Esquisses morales*.
Pensées, réflexions et maximes (1849)

Philip Pullman croit fermement que sa décision de croquer la pomme de l'arbre de la connaissance, loin d'être un acte de désobéissance tragique, était bonne. [S]i Lyra, nouvelle Ève, découvre que la prise de conscience de sa sexualité est une source de joie et d'amour, l'autorité de l'Église, qui repose sur la culpabilité et la peur, risque d'être perdue à jamais.

Nicholas Tucker, *Rencontre avec Philip Pullman :
auteur de la trilogie À la Croisée des mondes* (2004)

POUR ALLER PLUS LOIN

D'innombrables graveurs et peintres ont figuré ce récit tragique en ciblant les épisodes de la Tentation, de la Chute et de l'exclusion du Paradis : après les condamnations morales des sculptures ornant l'architecture médiévale (d'où la façade de l'église romane Notre-Dame à Poitiers), les artistes de la Renaissance dont Michel-Ange, Dürer, Titien et Cranach l'Ancien trouvent dans le thème un prétexte à représenter la nudité. Il en va de même au XVII^e avec Jean-Brueghel de Velours, Le Dominiquin et Rubens, au siècle suivant avec Wenzel Peter et au XX^e avec Fernand Léger, chez qui le couple évoque des athlètes. L'ombre portée d'Adam et Ève est encore présente dans la culture populaire. Dans les années 1990, Masamune Shirow publie son manga *cyberpunk Ghost in the shell*. La protagoniste est une femme-cyborg en pleine crise métaphysique. Alors qu'elle traque un cybercriminel, elle découvre que sa cible est une Intelligence Artificielle qui lui propose à la fin de faire fusionner leur esprit respectif. De la fin 1990 aux années 2000, Philip Pullman offre avec sa trilogie *À la Croisée des mondes* une réécriture du mythe. Son héroïne Lyra est désignée comme la « Nouvelle Ève », « Celle qui mettra fin au Destin et à la Mort ». Que ce soit à travers le thème d'Adam et Ève, celui de l'autorité divine ou de la poussière, qu'il transforme en énergie mystérieuse sur le modèle de la Force dans *Star Wars*, l'auteur britannique réemploie la matière biblique pour servir sa critique anticléricale. Enfin, sur un ton plus léger, Andrew Stanton offrit avec son long-métrage animé en images de synthèse *WALL-E* (2008) une variation à la fois comique et dramatique du couple originel sous la forme de robots futuristes, sur fond d'alerte écologique et, dans la lignée de Shirow, de réflexion posthumaniste sur l'avenir de l'humanité – et de ses rapports avec les non-humains.

Âge d'or & Décadence

LE MYTHE DES ÂGES

↳ AIRE D'ORIGINE :

Monde entier

↳ ÉPOQUE : Antiquité

LE RÉCIT

Il y a 6 000 ans, au Sud de la Mésopotamie (l'Irak actuelle), la civilisation sumérienne inventa un mythe racontant l'enfance de l'humanité qui la plaçait près du Golfe Persique, sous le signe d'un bonheur absolu. Après avoir créé les hommes, le Dieu Enki leur offrit ainsi une île appelée Dilmun, pays d'abondance, exempt de danger et de violence. Les civilisations grecques et romaines ont ensuite donné à ce mythe une inscription temporelle en associant cet imaginaire de la perfection originelle à une période, selon la logique naturelle de l'enchaînement des saisons et celle, mythique, de l'Éternel retour*. Les Grecs la baptisèrent « Règne de Cronos ». Il correspondait à la génération divine primordiale des Titans, symboles d'une ère pourtant archaïque, que devaient bientôt supplanter les dieux de l'Olympe. Dans *Les Travaux et les Jours*, Hésiode explique que les hommes d'alors n'étaient pas issus de la reproduction mais qu'ils étaient « semés ». Leur quotidien se caractérisait par une absence de travail, de souffrance et de maladie, en bref, par la triade archétypique paix / prospérité (alimentaire) / justice. En 30 avant notre ère, dans ses *Épodes*, Horace consigne pour la première fois à leur sujet la périphrase de l'Âge d'or sous l'expression « tempus aureum » ; Ovide écrira « aura aetas » dans ses *Métamorphoses*, dont il aurait commencé la rédaction en l'an 1. Dans sa IV^e *Bucolique*, Virgile, contemporain d'Horace, annonce le retour des « Saturnia regna », le « Règne de Saturne ». Selon une croyance populaire, cette utopie s'ouvrira par la naissance d'un enfant amené à devenir le « princeps », chef idéal dont la mission consistera à restituer l'Âge d'or sur la Terre – mission que le christianisme attribuera à son messie et l'écrivain britannique Tolkien au personnage d'Aragorn, ancêtre fictif du Christ dans son « œuvre-monde ». Le rapport que l'auteur du *Seigneur des Anneaux* entretient avec le mythe des âges représente un système sémiologique second tellement productif qu'il a fait reposer sur lui toute la temporalité fictive de son œuvre-monde, qui couvre plusieurs dizaines de milliers d'années.

Dans la Bible, le mythe des âges est mis en scène dans le second chapitre du Livre de Daniel, par le biais d'un songe. Celui-ci consiste en une statue dont la tête est d'or, les bras d'argent, les hanches de bronze, les jambes de fer et d'argile, qu'une pierre, tombée d'une montagne, réduit en poussière. Hanté par ce rêve, Nabuchodonosor, le plus grand roi de la dynastie chaldéenne, convoque devins et mages pour qu'ils lui en expliquent la signification. Daniel, un fils d'Israël, reçoit à ce sujet une révélation divine et se dit le seul à pouvoir interpréter ce rêve. Pour lui, Nabuchodonosor est la tête d'or : son royaume incarne puissance et honneur ; les royautés qui vont lui succéder seront de plus en plus diminuées jusqu'à ce que sa dynastie disparaisse. Dans le judéo-christianisme, l'Âge d'or et la Décadence sont employés en tant que périodisations de l'Histoire depuis Saint Augustin, au V^e siècle : dans *La Cité de Dieu*, le métaphysicien divise l'Histoire humaine en six époques, chacune correspondant à une journée de la création et à un âge de la vie, jusqu'à la mort, qui marque notre libération charnelle : la petite enfance ou « *infantia* », âge de la lumière issue de la co-présence de Dieu et de l'Homme, va d'Adam* à Noé (dix générations) ; l'enfance ou « *pueritia* », de Noé à Abraham (dix autres) ; l'adolescence ou « *adolescentia* » correspond au jour où la terre fut séparée des eaux et va d'Abraham à David ; la jeunesse ou « *juventus* », de David aux rois sanctionnés par la captivité de Babylone ; le déclin s'amorce avec la maturité ou « *declinatio a juventute ad senectutem* », qui va de la captivité de Babylone à la naissance de Jésus ; le dernier âge marque la dissociation entre la Cité de Dieu et la Cité terrestre. C'est la vieillesse (« *senectus* »), qui va de l'époque de Saint Augustin jusqu'à la fin des temps et au retour du Christ. Le schéma septénaire se clôt sur le repos du dimanche et l'entrée dans l'éternité – laquelle signe le triomphe de l'autorité divine.

L'Occident n'est pas toutefois le seul à accorder de l'importance au mythe des âges. L'hindouisme, troisième religion mondiale apparue il y a plus de 4 000 ans, a lui aussi divisé l'Histoire du monde en quatre phases incarnées par des métaux (or, argent, bronze, fer) : après la magnificence du « *Krita Yuga* » surviennent deux périodes intermédiaires d'affaiblissement du bien ; puis le « *Kali Yuga* », âge de fer et de l'ignorance dans lequel nous sommes supposés vivre actuellement. Dans cette pensée traditionnelle, le temps est classiquement perçu de façon cyclique, à l'instar du temps naturel : à la fin de chaque « *Kali Yuga* », l'univers est détruit par le feu et les inondations, avant que ne recommence un nouvel Âge d'or et ainsi de suite. Force est de constater que la métaphore métallique vaut aussi pour promouvoir une religion sur les autres : le christianisme associe de fait l'or à Dieu pour se

présenter comme l'apogée de la civilisation occidentale et clamer sa supériorité sur les croyances polythéistes ayant marqué la période archéologique de l'Âge de fer, dans la seconde partie de la Protohistoire. Et si la culture biblique opère une légère transformation des versions gréco-romaines en étendant le lexique métallurgique au champ minéral avec l'argile, c'est uniquement pour créer un écho significatif avec sa Genèse. Parce que l'Histoire de l'univers et du vivant sont soumises à l'entropie, que symbolise la dégradation qualitative des métaux, tout a une fin. Aussi chaque Âge d'or est-il clôturé par une « Chute » métaphysique, à même de faire basculer les hommes et leurs dieux dans des âges inférieurs. Avec pour conséquence ce que l'anthropologue Mircea Eliade nomme la « nostalgie des origines » – et l'attente de leur retour. Avant qu'Adam* et Ève ne cèdent à la tentation du désir sexuel et de la connaissance en « croquant le fruit défendu », Prométhée* et Pandore s'étaient déjà rendus coupables de fautes impardonnables, qui eurent pour effet de faire entrer les hommes dans l'Âge décadent du bronze. Ce balancement perpétuel entre l'Âge d'or et la Décadence se retrouve à toutes les époques, mais il a été particulièrement prégnant à la Renaissance, lors de la découverte du Nouveau Monde. Aussi quand en 1500 le navigateur portugais Pedro Álvares Cabral est chargé de gagner l'Inde à la suite de Vasco de Gama et qu'il débarque au Brésil, l'événement réactive ces mythes et l'espoir d'un retour de la béatitude d'avant la Chute – d'autant que son voyage fait écho à ceux, imaginaires, du moine Saint Brendam, parti en quête de la terre des élus dans les sagas épiques irlandaises. Dans le contexte tragique des guerres de religions et civiles du XVI^e siècle, l'association fantasmatique entre le Nouveau Monde et le mythe des âges est à l'origine du renouveau d'un genre littéraire et philosophique initié par Platon dans sa *République* : l'utopie. Les humanistes européens, de Thomas More à Rabelais et à Montaigne en passant par Tommaso Campanella, se prêtent au jeu de l'argumentation indirecte par le biais de la fiction politique, pour tâcher de faire revenir leurs contemporains dans le giron de la raison et de la paix. Leurs héritiers au Siècle des Lumières, tels Montesquieu, Voltaire, Defoe et Rousseau, utiliseront la même stratégie en poursuivant, souvent malgré eux, le « mythe du Bon sauvage » : Montesquieu pour dénoncer les abus de l'absolutisme, Voltaire les crimes commis par le commerce esclavagiste, Rousseau pour repartir aux sources « de l'inégalité entre les hommes » (1755). Entre les deux, le Grand Siècle aura convoqué l'Âge d'or et la Décadence pour alimenter la Querelle des Anciens et des Modernes – et acter culturellement le lien symbolique entre modernité et décadence, le fameux « c'était mieux avant » [« quand j'étais jeune »].

Le XIX^e siècle, en son premier tiers, fait quant à lui preuve d'une nostalgie de l'Empire et d'une association allégorique de Napoléon au « princeps » prophétisé par la Rome antique – d'autant plus paradoxale que les Romantiques qui la déplorent n'ont pas connu son règne. Le Second Empire met fin à tout idéalisme et voit le triomphe du topos littéraire de l'enfance malheureuse : abreuvant la culture populaire européenne, il dénonce l'exploitation des enfants au nom de la Révolution industrielle et du profit capitaliste. En 1838, Charles Dickens avait déjà publié *Oliver Twist* et Victor Hugo écrit « Melancholia » (paru en 1856 dans *Les Contemplations*). En 1862, la France découvre Cosette et Gavroche dans *Les Misérables*, en 1878 *Sans Famille* d'Hector Malot, un après *L'Enfant* de Jules Vallès. *Germinal* d'Émile Zola (1885) et *Poil de Carotte* de Jules Renard (1894) clôturent le siècle. L'enfance n'est plus un âge d'or, ce dont traite aussi le poème éponyme d'Arthur Rimbaud (*Derniers vers*, 1872). Le XX^e siècle, dévasté par les guerres mondiales, les bombes nucléaires, les totalitarismes et les génocides, prend tout autant ses distances avec la béatitude originelle. Après avoir déployé sa portée métaphysique, historique, sociale et littéraire, l'homme moderne en exploite la dimension politique. Fleurissent ainsi des fictions d'alerte : *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley (1932), *Sa Majesté des mouches* de William Golding (1954), *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier (1967) et, au cinéma, *Bienvenue à Gattaca* d'Andrew Niccol (1997). Toutes subvertissent l'association traditionnelle entre le motif utopique de l'îlot social et la réécriture de l'Âge d'or – ou de l'enfance pensée comme tel – voire la renversent par le prisme de la décadence dystopique. Son emploi peut enfin être réactionnaire, comme chez Oswald Spengler (*Le Déclin de l'Occident*, 1918), voire fasciste comme chez Julius Evola (*Révolution contre le monde moderne*, 1972), où le mythe est associé à la théorie hésiodique des races (association déjà réalisée par le nazisme et l'eugénisme). La récupération de l'Âge d'or et de la Décadence par l'extrême-droite reste d'ailleurs une constante jusqu'à nos jours, d'où la théorie complotiste et raciste du « Grand remplacement » émise par Renaud Camus dans les années 2010 et relayée pendant la campagne française des présidentielles en 2022.

▼ EXTRAITS DE TEXTES

Le premier âge fut l'âge d'or où, de lui-même, sans lois et sans contrainte, l'homme observait la justice et la vertu. On ne connaissait alors ni les supplices ni la crainte des supplices[.] Le printemps était éternel, et [l]a (...) terre n'attendait pas, pour produire, les

LE MYTHE DES ÂGES

soins du laboureur. (...) Succéda l'âge de bronze : le peuple qu'il vit naître, plus farouche, plus prompte à prendre les armes, n'était point encore criminel : le dur âge de fer fut le dernier. Dans ce siècle formé d'un métal pire que le bronze, tous les crimes envahirent la terre : on vit s'enfuir l'honneur, la vérité, (...) et régner à leur place, la fraude, la ruse, la trahison et la violence, et la coupable soif des richesses.

Ovide, *Métamorphoses*, Livre I (I^{er} siècle avant et après notre ère)

La tête de cette statue était d'or pur ; sa poitrine et ses bras étaient d'argent ; son ventre et ses cuisses étaient d'airain ; ses jambes, de fer ; ses pieds, en partie de fer et en partie d'argile. Tu regardais, lorsqu'une pierre se détacha sans le secours d'aucune main, frappa les pieds de fer et d'argile de la statue, et les mit en pièces. (...) Ô roi, tu es le roi des rois, car le Dieu des cieux t'a donné l'empire, la puissance, la force et la gloire (...) : c'est toi qui es la tête d'or. Après toi, il s'élèvera un autre royaume, moindre que le tien ; puis un troisième royaume, qui sera d'airain, et qui dominera sur toute la terre. Il y aura un quatrième royaume, fort comme du fer (...). Et comme tu as vu les pieds et les orteils en partie d'argile de potier et en partie de fer, ce royaume sera divisé (...). Dans le temps de ces rois, le Dieu des cieux suscitera un royaume qui ne sera jamais détruit (...).

Bible, « Daniel », 2, 31-44

La mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien, parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges ou antinaturelles des utopistes, ne pourra être comparé à ses résultats positifs. Je demande à tout homme qui pense de me montrer ce qui subsiste de la vie.

Charles Baudelaire, *Fusées* (1851)

En Grèce, nous relevons deux traditions mythiques distinctes mais solidaires : 1°) la théorie des âges du Monde, comprenant le mythe de la perfection des commencements / 2°) la théorie cyclique. Hésiode décrit, le premier, la dégénération progressive de l'humanité au cours des cinq âges.

Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (1963)

Au début il y avait la terre, la mer et le ciel / Des forêts verdoyantes et des rivières de miel
Des fruits d'or poussaient sur les arbres / La vigne s'enlaçait discrètement sur les colonnes
de marbre

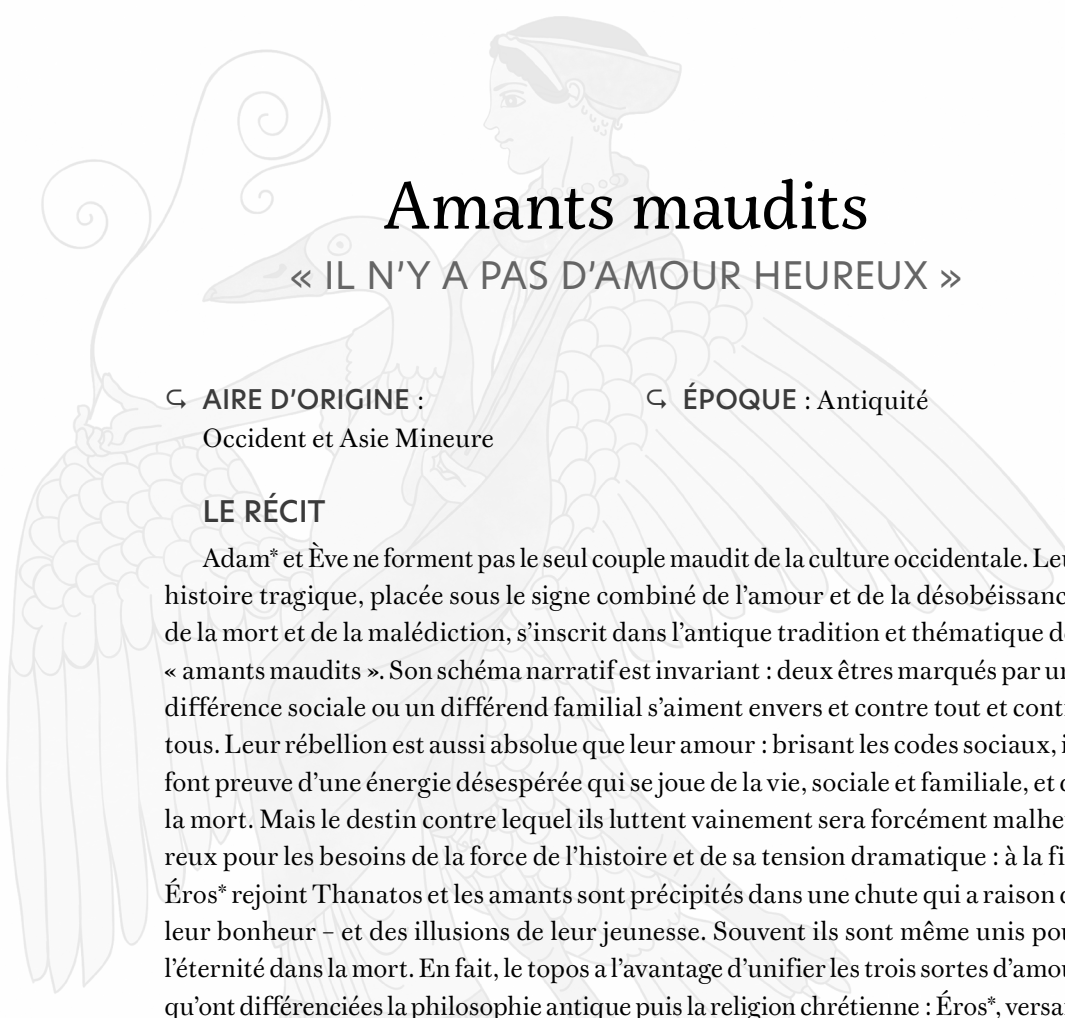
Où nichaient des oiseaux de toutes espèces / Dans un ballet sempiternel c'était une pièce
Mise en scène par un maître parfait / Et dans ce tableau l'homme fût élevé, on racontait
Que si l'Éden* fût l'écrin de ce monde établi / L'humain devait être le rubis qui l'avait serti

Akhénaton, « Prométhée* », *Métèque et Mat* (1995)

POUR ALLER PLUS LOIN

L'Âge d'or est un sujet intemporel dans l'Histoire de l'art et des idées. Son héritage antique traverse le Moyen-Âge et la Renaissance. En 1530, Cranach l'Ancien revisite le mythe transmis par Hésiode et Ovide par le prisme du christianisme et du Paradis Perdu biblique. Pendant la période classique, Franz Francken traite ce décor en scène de genre. Laïcisée, elle devient convention pastorale. Ce qui n'est pas une nouveauté, puisqu'elle transparaissait déjà dans le mythe antique de l'Arcadie. Popularisé par Ovide et par Virgile, celui-ci fantasme cette région du Péloponnèse en terre bénie où les bergers vivaient en « état de nature » et en harmonie parfaite avec elle – sur une tonalité nostalgique présente dans les textes lyriques de Camus *Noces* et *L'Été* (1938) et les terres elfiques inventées par Tolkien. L'arène champêtre permet enfin de mettre à l'honneur les plaisirs sensuels. C'est dans une visée similaire que Pierre Charles Trémolières propose en 1739 sa version galante du mythe dans une toile destinée à l'aristocratie libertine. À l'instar d'Adam* et Ève, l'Âge d'or sert de prétexte à l'érotisation des corps. Le peintre offre enfin une allégorie pleine d'espoir à la suite des troubles du Grand Siècle. Cette dimension politique caractérisera les représentations ultérieures. Le titre de Paul Signac évoque un manifeste : *Au Temps de l'harmonie. L'Âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir* (1883-1895). Les idéologies et

utopies modernes, dont le positivisme, le socialisme et le marxisme, n'auront de cesse de projeter dans l'avenir une promesse de société idéale. Ce qui a fait dire à Jean Starobinski que le mythe de la Décadence et celui de la Fin du monde sont indissociables au XIX^e et de ses personnalités incontournables dont Nietzsche et avant lui Baudelaire, prophète dépressif s'écriant juste avant l'avènement du Second Empire que « le monde va finir » (*Fusées*, 1851).



Amants maudits

« IL N'Y A PAS D'AMOUR HEUREUX »

↳ AIRE D'ORIGINE :

Occident et Asie Mineure

↳ ÉPOQUE : Antiquité

LE RÉCIT

Adam* et Ève ne forment pas le seul couple maudit de la culture occidentale. Leur histoire tragique, placée sous le signe combiné de l'amour et de la désobéissance, de la mort et de la malédiction, s'inscrit dans l'antique tradition et thématique des « amants maudits ». Son schéma narratif est invariant : deux êtres marqués par une différence sociale ou un différend familial s'aiment envers et contre tout et contre tous. Leur rébellion est aussi absolue que leur amour : brisant les codes sociaux, ils font preuve d'une énergie désespérée qui se joue de la vie, sociale et familiale, et de la mort. Mais le destin contre lequel ils luttent vainement sera forcément malheureux pour les besoins de la force de l'histoire et de sa tension dramatique : à la fin, Éros* rejoint Thanatos et les amants sont précipités dans une chute qui a raison de leur bonheur – et des illusions de leur jeunesse. Souvent ils sont même unis pour l'éternité dans la mort. En fait, le topos a l'avantage d'unifier les trois sortes d'amour qu'ont différenciées la philosophie antique puis la religion chrétienne : Éros*, versant passionnel, sensuel, charnel et sexuel, rejoint Philia, lien joyeux qui mène au partage bienveillant et peut se traduire par l'amitié, et enfin Agapé, versant spirituel qui lui mène à la dévotion et au don de soi (et que Jésus-Christ ajouta à la liste établie par Platon, Aristote et Épicure). On doit à deux auteurs latins de l'époque augustinienne la première transcription littéraire de la légende des amants maudits : Ovide, dans le IV^e chant de ses *Métamorphoses* et Caius Julius Hyginus ou Hygin dans ses *Fabulae*. L'histoire met en scène deux jeunes Babyloniens empêchés de s'aimer par leur famille respective : Pyrame et Thisbé, dont les portraits ornent au I^{er} siècle la Maison d'Octavio Quartio à Pompéi (puis le chapiteau de la Cathédrale protestante de Bâle). Leur amour contrarié se conclut par un double suicide et ce dénouement tragique est d'autant plus bouleversant qu'il repose sur une ironie que maîtrisaient déjà les Tragiques grecs, Eschyle, Euripide et surtout Sophocle : l'ironie de l'histoire est dramatique parce que le savoir du public est rendu supérieur à celui des

personnages, qui sont condamnés par leur ignorance et leur erreur de jugement face à une situation donnée ; et elle est tragique car leurs propos traduisent cette ignorance dont ils sont victimes et marquent, de façon cruelle, la supériorité de la fatalité sur l'existence. Il en va ainsi de Pyrame et Thisbé : alors que leurs familles, ennemies, interdisent leur union, ils décident de s'enfuir et de se retrouver une nuit près d'une fontaine, sous un mûrier blanc. Thisbé arrive la première et croise une lionne. Dans sa fuite, elle perd son voile, que l'animal souille du sang de sa précédente victime. Survient ensuite Pyrame qui interprète mal la scène. Croyant que le fauve a dévoré sa bien-aimée, il se poignarde et macule les baies de son sang. Quand Thisbé revient, elle retourne l'arme utilisée par son amant contre elle-même. Leurs parents décideront d'unir leurs cendres dans une même urne.

Bien qu'il n'ait pas eu le succès de celui qu'on surnommait « Narso » en raison de son nez proéminent, le poète égyptien converti au christianisme Nonnos de Panopolis (V^e siècle) offrit une version tardive du mythe de Pyrame et Thisbé. Il a placé le décor de ce drame romantique avant l'heure en Cilicie, région d'Anatolie (ou Asie Mineure, au Sud de l'actuelle Turquie) d'où la légende tirerait son origine, comme en témoignerait la présence d'un fleuve nommé Pyrame et d'une source baptisée Thisbé. Dans le VI^e livre des *Dionysiaques*, Thisbé, enceinte, se suicide par peur du scandale et son amant la suit dans la mort. Pris de pitié, les dieux les métamorphosent. Nonnos s'adonne alors ici à une autre réécriture, celle du mythe grec d'Alphée et Aréthuse, deux autres amants maudits, antérieurs aux premiers : fleuve du Péloponnèse, Alphée tomba un jour fou amoureux de la nymphe* Aréthuse qui, au départ, refusait ses avances. Cédant à la passion, elle suivit son amant, mais la Déesse Artémis* condamna leur union et changea la nymphe* en source d'eau. Désespéré, Alphée se jeta dans la Méditerranée, en quête de son amante. Il la retrouva en Sicile et tous deux furent ainsi unis à jamais. La version d'Ovide aura une grande notoriété dans les siècles ultérieurs : au Moyen-Âge l'œuvre anonyme *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena* l'intègre au mouvement courtois. Au XVII^e siècle, Théophile de Viau l'adapte au théâtre : *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* convie tous les motifs originels (le rendez-vous nocturne, la fontaine et le mûrier, le voile et le fauve, le quiproquo, les fruits changeant de couleur, le double suicide). La légende a surtout eu une influence à la Renaissance : s'inspirant de ses propres amours malheureuses, Luigi da Porto écrit autour de 1530 la nouvelle en vers « Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti: con la loro pietosa morte intervenuta già nella città di Verona ». En 1535, il la renomme « Novella novamente

ritrovata d'uno innamoramento » et quatre ans plus tard « La Giulietta ». En 1536, Arthur Brooke la traduit en anglais sous le titre « La Tragique histoire de Roméo et Juliette », que William Painter réécrit en prose dans *Palace du Plaisir*. Vingt ans plus tard, Matteo Bandello publie un recueil de nouvelles (*Novelle*, 1554) dans lequel figure « Guilietta e Romeo », que Pierre Boaistuau traduit en France en 1559 dans le premier volume de ses *Histoires tragiques*. Néanmoins, c'est la version dramatique de William Shakespeare, publiée *in-quarto* en 1597, qui passera à la postérité, en hissant les adolescents au rang de mythes littéraires, avant que le dramaturge anglais n'en offre une version comique avec *Le Songe d'une nuit d'été* (1592-1595). La tragi-comédie de Corneille *Le Cid* (1637) en est une reprise explicite qui subordonne les amours maudits à l'idéal classique du respect de l'ordre, de l'autorité et de la morale, d'où la fin heureuse donnée à la pièce. En 1830, Victor Hugo en propose une réécriture bien plus fidèle avec *Hernani*, pièce manifeste du nouveau drame romantique que son Cénacle souhaite implanter en France pour révolutionner les codes d'écriture du théâtre et faire valoir leur droit à la liberté d'expression. Dans la lignée des revendications exprimées par Stendhal dans son pamphlet contre le classicisme, *Racine et Shakespeare* (1823-1825), Hugo assume l'influence anglaise de la tragédie shakespeareienne dans son projet de modernisation du genre. Tels ceux de Roméo et Juliette, les amours de Hernani et Doña Sol s'achèveront le jour de leurs noces. Sur ordre de son rival Don Ruy Gomez et sur fond de pacte faustien* avec le Diable*, le bandit s'apprête à s'ôter la vie. Sa bien-aimée se saisit de la fiole empoisonnée et en boit la première moitié, Hernani la seconde, et ils meurent dans les bras l'un de l'autre. Notons qu'il ne faut pas sous-estimer l'importance de l'inspiration médiévale chez les auteurs romantiques et que pour produire l'effet de sublime escompté à la fin, le drame hugolien prend ses racines dans des intertextes antérieurs à la pièce de Shakespeare – et qui sont détaillés plus loin. Aux côtés des amours contrariés de Pyrame et Thisbé, la mythologie antique déploie des récits aussi tragiques et ironiques : on pense à la mort d'Hercule*, provoquée involontairement par sa femme Déjanire qui, trompée par le centaure Nessos, cède à la jalousie et empoisonne malgré elle son époux, avant de se poignarder – ou de se pendre. Citons aussi Orphée et Eurydice, dont Ovide narre le récit élégiaque dans le livre X des *Métamorphoses* et Virgile dans le livre IV des *Géorgiques*. Cette dryade qui rappelle Aréthuse meurt à la suite d'une morsure de serpent. Inconsolable, le fils de la Muse Calliope, prince des poètes et des musiciens, accomplit l'impensable : il parvient à charmer de sa lyre et de sa voix les gardiens des Enfers* et obtient

l'autorisation de reconduire son épouse à la vie. Mais Hadès pose une condition : Orphée ne doit pas se retourner sur elle avant leur retour à la surface. Ce qui ne manque pas d'arriver, renvoyant Eurydice au Royaume des Ombres et Orphée à la réalité tragique et naturelle de la mort. Dans ses versions modernes, le mythe est subverti et la femme tournée en ridicule chez Jean Cocteau (*Orphée*, 1927) et Jean Anouilh (*Eurydice*, 1941). L'épouse devient superficielle et capricieuse chez l'un, adultère chez l'autre.

Le topos des amants maudits a été incarné par de nombreux couples au Moyen-Âge, dont un a réellement existé. Il y eut d'abord l'adaptation au XII^e siècle par le poète normand Bérout d'une légende orale celtique en marge du cycle arthurien, impliquant un filtre magique : Tristan, neveu du roi Marc de Cornouaille, tombe amoureux d'Iseut, épouse de celui-ci. Thomas d'Angleterre puis Marie de France dans son *Lai du Chèvrefeuille* en offriront une version courtoise. Condamnés au bûcher par le monarque, les jeunes en réchappent et trouvent le moyen de faire la paix avec lui. Contraint d'épouser un double* de sa bien-aimée, nommée Iseut aux Blanches Mains, Tristan est un jour blessé mortellement et exige qu'Iseut la Blonde vienne le sauver. La suite est une répétition de l'épisode du mythe de Thésée* : si Iseut la Blonde accepte, son navire aura des voiles blanches, mais l'épouse ment à son mari en disant qu'elles sont noires. Tristan meurt de chagrin et Iseut, arrivée trop tard, se laisse mourir à son tour dans ses bras. Ce mythe littéraire a inspiré les aventures tragiques de la reine Guenièvre et du chevalier Lancelot, qui forment une partie de la « matière de Bretagne » déployée notamment par Chrétien de Troyes. Eux aussi seront surpris par le mari et condamnés pour leur trahison : Lancelot en fuite, Guenièvre doit être brûlée vive. Elle est sauvée *in extremis* par son amant. Vainqueur de l'armée du roi, Lancelot négocie son exil et la vie sauve de la reine. Après s'être retiré dans un monastère et après la mort d'Arthur*, il revient à Camelot pour défendre le trône contre les barbares et meurt peu de temps après, comme Guenièvre dont il aura été séparé. *Lancelot ou le Chevalier de la charrette* a été composé entre 1176 et 1181, à la demande de Marie de Champagne. Or, à cette époque, une autre histoire d'amour tragique a marqué le Moyen-Âge, celle-ci bien réelle : Héloïse (1101-1164), âgée de seize ans, tomba amoureuse de son précepteur Pierre Abélard (1079-1142), savant mathématicien. L'oncle de la jeune fille réprouva leur union mais Héloïse était enceinte. Elle s'enfuit avec son compagnon, mit au monde son fils puis épousa Abélard en Bretagne. Tout aurait pu aller pour le mieux dans le meilleur des mondes si l'oncle ne les avait pas poursuivis de sa vengeance : il

somma ses serviteurs de castrer Abélard, qui conseilla à Héloïse de devenir nonne avant d'entrer à son tour dans les ordres. Quand il mourut, Héloïse fit transporter son cercueil dans l'abbaye qu'elle dirigeait. Leur correspondance, passionnelle, s'opposait totalement à l'idéal platonique et spirituel prôné à l'époque : l'amour courtois.

Le XII^e siècle est tout entier placé sous l'égide de l'amour (maudit), que déclinent à l'envi la poésie lyrique, le roman naissant et la chanson de geste. En témoigne l'œuvre des premiers troubadours dont on a gardé une trace écrite : Guillaume de Poitiers (1071-1127), chez qui la courtoisie naissante coïncide avec le réalisme le plus cru, Bernard de Ventadour et Chrétien de Troyes, contemporains d'Aliénor d'Aquitaine, petite-fille de Guillaume IX, chez qui l'amour est un prétexte à la création poétique – comme ce sera le cas chez Ronsard ou Baudelaire. L'ensemble des genres participent à l'élaboration théorique et culturelle de ce nouvel idéal qu'est le *fin'amor*, dont Guillaume de Lorris et son continuateur Jean de Meun donneront au siècle suivant une version allégorique de plus de 20 000 vers, *Le Roman de la Rose* – soit la Dame aimée. Le topos des amants maudits en cristallise l'ensemble des principes : des personnages attachants pour lesquels on éprouve sympathie et pitié, un amour inconditionnel mais interdit par une différence de rang social, un profond respect, un désir inassouvi (et une immense frustration sexuelle), un flagrant délit qui ne saurait rester impuni, une séparation malheureuse et, la force du destin qui, comme dans le théâtre tragique, broie les êtres sous son poids et les mène à la folie et/ou à la mort. La réalité des codes courtois est toutefois moins romantique qu'il n'y paraît car ils servent en fait à promouvoir le système féodal dans lequel la Dame « suzeraine » remplace le rang du Seigneur pour le vassal, lequel doit se soumettre entièrement à ses requêtes, désirs et exigences. La ferveur que le chevalier voue à la Dame peut même être rapprochée de la dévotion, créant une analogie explicite entre la Dame et la Vierge Marie. Dans ce cas, l'amour courtois servirait un propos religieux. Ce récit a ainsi paradoxalement cohabité avec la morale chrétienne jusqu'à la fin du XIII^e siècle. Les amours maudits de Lancelot et Guenièvre sonnent la fin de cette tolérance. D'où la victoire du chaste Perceval qui trouve le Graal et met un terme au schéma courtois. Désormais condamné, celui-ci est remplacé par une valorisation de l'amour de Dieu – que symbolisent les Croisades, dont la quatrième voit la Prise de Constantinople et le règne de Saint Louis (1214-1270). Ce n'est donc pas un hasard si les amours maudits ultérieurs sont placés sous des auspices négatifs, fantastiques et effrayants. Tel est le cas de la fée Mélusine et de son amant Raymondin, dont le moine Pierre Bersuire et l'écrivain

Jean d'Arras content au XIV^e siècle les mésaventures dans les environs de Lusignan. Souhaitant punir leur père de ne pas avoir respecté un interdit posé par leur mère (ne pas chercher à la voir pendant ses couches), trois jeunes fées, Mélusine, Mélior et Palestine, enferment ce dernier dans une montagne. Leur mère les punit en leur lançant une malédiction, dont celle de Mélusine est restée célèbre : chaque samedi, elle se change en femme-serpent et si son futur époux cherche à la voir pendant sa métamorphose, elle en sera à jamais séparée. Mélusine rencontre ensuite le chevalier Raymondin près d'une fontaine (comme Pyrame et Thisbé). Ils se marient et ont ensemble dix enfants, plus monstrueux les uns que les autres. La famille vit heureuse dans un château que la fée a bâti. Mais leur amour attise les jalousies et le frère de Raymondin instille le doute dans le cœur du chevalier, qui rompt son serment et surprend sa femme sous son apparence reptilienne. Mélusine ne pourra plus jamais reprendre forme humaine. Elle s'enfuit par la fenêtre en lançant des cris désespérés – écho féminin à la fuite d'Éros face à Psychè. C'est désormais sous la forme d'un dragon démoniaque qu'on peut l'apercevoir survoler les châteaux qu'elle a construits dans la région pour son bien-aimé.

▼ EXTRAITS DE TEXTES

Alors survient la lionne, la gueule barbouillée du sang d'un bœuf égorgé[.] Dans sa précipitation, [Thisbé] a laissé tomber son voile. (...) Pyrame [est] arrivé au lieu du rendez-vous. (...) Il prend le voile de Thisbé, le couvre de larmes, de baisers, saisit l'épée qu'il porte au côté, la plonge dans sa poitrine et l'en retire aussitôt (...) Le sang jaillit de sa blessure, si haut qu'il éclabousse l'arbre, que ses fruits (...) deviennent noirs. Sur ces entrefaites, Thisbé revient. (...) Au son de sa voix, le jeune homme tourne vers elle ses yeux que la mort obscurcit et les referme aussitôt. (...) « La mort ne nous séparera pas. (...) » Sur ces mots, Thisbé s'enfonce l'épée dans la poitrine. Ses souhaits furent exaucés : elle et son ami reposent dans la même tombe et les fruits du mûrier sont noirs.

Ovide, *Métamorphoses*, Livre IV (I^{er} siècle avant et après notre ère)

L'histoire rapporte ici, donc, que Raymond tourna et retourna l'épée, jusqu'au moment où il eut fait un trou dans la porte, par lequel il pouvait tout voir à l'intérieur. Et il vit Mélusine dans le bassin. Jusqu'au nombril, elle avait l'apparence d'une femme, et elle peignait ses cheveux ; à partir du nombril, elle avait une énorme queue de serpent,

grosse comme un tonneau pour mettre des harengs, terriblement longue, avec laquelle elle battait l'eau qu'elle faisait gicler jusqu'à la voûte de la salle. En voyant cela, Raymond fut infiniment triste.

Jean d'Arras, *Le Roman de Mélusine* (XIV^e siècle)

Qu'est ceci ? Une coupe qu'étreint la main de mon bien-aimé ? C'est le poison, je le vois, qui a causé sa fin prématurée. L'égoïste ! il a tout bu ! (...) Je veux baiser tes lèvres : peut-être y trouverai-je un reste de poison dont le baume me fera mourir... (*Elle l'embrasse.*) (...) Oui, du bruit ! Hâtons-nous donc ! (*Saisissant le poignard de Roméo.*) Ô heureux poignard ! voici ton fourreau... (*Elle se frappe.*) Rouille-toi là et laisse-moi mourir (*Elle tombe sur le corps de Roméo et expire.*)

William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, acte V, scène 3 (1597)

Il m'est ici permis de te nommer, Pyrame,
Il m'est ici permis de t'appeler mon âme ;
Mon âme, qu'ai-je dit ? c'est fort mal discourir,
Car l'âme nous fait vivre et tu me fais mourir.

Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, acte I, scène 1 (1623)

DOÑA SOL, *échevelée, et se dressant à demi sur son séant.*

Il dort. C'est mon époux, vois-tu. Nous nous aimons.

Nous sommes couchés là. C'est notre nuit de noces.

Victor Hugo, *Hernani*, acte V, scène 6 (1830)

POUR ALLER PLUS LOIN

Les représentations iconographiques des amants maudits sont Légion et possèdent un caractère édifiant avec une dimension religieuse : la scène de déploration est un prétexte à réécrire celle des lamentations sur le corps du Christ mort, comme dans *La Découverte de Pyrame et Thisbé* de Pierre Mignard (1635) ou le *Paysage orageux avec Pyrame et Thisbé* de Nicolas Poussin (1651). En littérature, le topos a été un leitmotiv de la mode courtoise au Moyen-Âge avant de devenir celui du mouvement romantique, dont l'année 1830

cristallise les revendications esthétiques en France : Stendhal publie *Le Rouge et le Noir*, Victor Hugo fait représenter *Hernani*. Dix ans plus tard, Emily Brontë offre sa propre version du mythe avec les protagonistes de son unique roman *Les Hauts de Hurlevent*, Heathcliff et Catherine. La force tragique et sublime des amours malheureuses est toujours une source d'inspiration dans la culture contemporaine, comme en témoigne l'adaptation cinématographique de Baz Luhrmann en 1996 avec Claire Danes et Leonardo di Caprio (*Romeo + Juliet*), à qui James Cameron fera endosser un an plus tard un nouveau rôle de Roméo avec Jack dans *Titanic* – où Juliette / Rose survit au naufrage, au sens propre et figuré. En 2012, John Green propose une variation du mythe sous le signe fatal du cancer avec son roman jeunesse *The Fault in Our Stars*, titre extrait d'une citation de *Jules César* alors que la traduction française *Nos étoiles contraires* puise dans *Roméo et Juliette* (« A pair of star-crossed lovers take their life »). En 2006, un autre écrivain jeunesse, John Boyne, publie *Le Garçon au pyjama rayé* qui conserve les mythes originaux sauf celui de l'amour charnel qu'il détourne en amitié entre deux garçons de huit ans, l'un prisonnier d'un camp de concentration, l'autre fils de commandant nazi. Notons que l'emploi que les Romantiques faisaient du thème des amants maudits pour porter un message politique se retrouve aux siècles suivants, que ce soit dans le roman de Boyne ou dans la comédie musicale *West Side Story*, de Leonard Bernstein, Stephen Sondheim et Arthur Laurents (1967) et le ballet *Roméo et Juliette* d'Angelin Preljocaj (1997) : « si l'on se réfère aux événements contemporains, on peut trouver dans le conflit entre Bosniaques et Serbes les ingrédients de Roméo et Juliette (ou bien entre un Palestinien et une Israélite, ou encore en Irlande du Nord entre un catholique et une protestante : on a toute une pluie d'exemples où la religion, la classe sociale séparent les gens qui vivent le drame de ne pouvoir s'aimer) ».



Amazones

LES ÉTERNELLES GUERRIÈRES

↳ AIRE D'ORIGINE :
Grèce & Eurasie

↳ ÉPOQUE : Antiquité

LE RÉCIT

Les Amazones sont des personnages de fiction créés par les poètes grecs pour incarner le merveilleux qui caractérisait le monde dans les temps premiers, aujourd'hui révolus. Pourtant, les érudits, de l'Antiquité à la Renaissance, n'ont cessé de chercher les traces historiques de ces héroïnes. Comme les déesses, les nymphes*, les fées et les sorcières*, elles sont emblématiques de notre imaginaire collectif. Bien qu'associées à l'origine à une représentation non binaire, elles véhiculent de nombreux stéréotypes sexistes qui les réduisent à leur plastique, comme en témoignent les vases et les fresques antiques ainsi que le film de Terence Young en 1973 et l'adaptation cinématographique du personnage de Wonder Woman par Patty Jenkins en 2017 et 2020. Ces exemples ne fondent en réalité qu'une seule sorte de discours et ne prennent pas en compte la complexité du monde antique, lequel ne se résumait pas à une vision genrée de l'humanité. Pour la Grèce antique, les Amazones désignent une tribu de femmes guerrières ennemies des Achéens, issues d'Asie Mineure, où elles auraient fondé des cités telles Éphèse et Smyrne. Transgressives et fascinantes, elles sont dépeintes par les artistes et les historiens soit comme des objets de la conquête sexuelle soit comme des figures politiques servant à affirmer la suprématie de la civilisation athénienne. D'où l'expression de « femmes viriles » choisie par Régis Boyer dans l'article qu'il leur consacre dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* (2003). À partir du VI^e siècle avant notre ère, elles sont moins caractérisées par leur héroïsme que par leur barbarie et, devenues métaphores des Perses, elles deviennent dangereuses pour le maintien de l'ordre dans la « polis ». Guerrières qui perdent toujours leur combat, elles apparaissent pour la première fois dans l'*Iliade* au VIII^e siècle avant notre ère. Homère les qualifie d'« antianeirai ». Le préfixe fait débat chez les Hellénistes : femmes « équivalentes aux hommes », au sens universel de héros admirables, elles deviennent chez les auteurs romains hostiles au sexe masculin jusqu'à assumer une misandrie supposée. Achille, Priam, Hercule* et Thésée*,

qui eut un fils avec la reine Hippolyté qu'il a enlevée et violée (ou Antiope selon les versions), ont rencontré les Amazones et celles-ci sont soit tombées amoureuses des héros soit ont été victimes de violences sexuelles. Ainsi, pendant la Guerre de Troie, Achille tue Polémoussa, Antandré, Hippothoé, Harmothoé, Antibroté et leur reine Penthésilée, qui aurait combattu auprès des Troyens au nom de son admiration pour Hector. Achille en tombe amoureux en la voyant mourir. Chez le mythographe Ptolémée Héphaïstion (Chennos), comme chez Heinrich von Kleist qui s'en inspire dans sa pièce *Penthésilée*, traduite en français par Julien Gracq, la victoire est attribuée à l'Amazone, « frelon de champ de bataille qui se jette partout à la traverse » (1808). À la fin du Moyen-Âge, elle devient la figure chevaleresque au centre de *La Cité des dames* composée par Christine de Pizan (1405), avant que l'autrice ne se retire dans un couvent pour y écrire son *Ditié de Jeanne d'Arc* en l'honneur de la dernière femme guerrière historique que l'Europe ait connue. La dévotion de cette chevaleresse (cas qui n'était pas rare à l'époque) et sa participation décisive dans la Guerre de Cent Ans aboutiront à une condamnation au bûcher en 1431.

En ce qui concerne Hercule*, le neuvième de ses Travaux consistait à rapporter à la fille de son commanditaire la ceinture de la reine Hippolyté qui mena une guerre perdue contre Athènes, comme le raconte Lucien de Samosate au II^e siècle de notre ère. Hippolyté, qu'Hercule* tua involontairement, tenait cet objet du dieu de la guerre Arès, dont les Amazones seraient les descendantes selon Aristote. Leur mère serait la nymphe* Harmonie, qui portait un collier maudit que le roi Laïos offrit à son épouse Jocaste dans le mythe d'Œdipe*. Un siècle auparavant, Sénèque avait déjà conté cet épisode dans l'une de ses tragédies inspirées de l'*Héraclès* d'Euripide, où il relate l'anecdote du sein coupé : « elles se coupaient le sein droit, pour n'être pas entravées dans le maniement des armes, et conservaient le gauche pour pouvoir allaiter. » Notons qu'aucun artiste antique, peintre ou sculpteur, n'a jamais représenté la mutilation du sein droit, côté représentant le masculin pour les Grecs, induite par l'étymologie erronée proposée par Hérodote : « a/mastos », « sans sein ». Celle-ci fut débattue au Siècle de Périclès par Hippocrate et mise à l'honneur par le Petit Larousse dans son édition de 2003 : « Amazones : peuplade de femmes guerrières établies sur les bords de la mer Noire. Elles tuaient leurs enfants mâles et brûlaient le sein droit de leurs filles pour que celles-ci tirent mieux à l'arc. » Dans cette définition, les Amazones, venues d'Orient, incarnent la stigmatisation ethnocentriste de mœurs étrangères vis-à-vis desquelles les hommes antiques étaient moins hostiles que curieux. La plupart des historiographes d'Alexandre le Grand, nouveau Thésée*

censé descendre d'Achille et d'Hercule*, rendent compte d'une étrange légende : la reine Thalestris lui aurait donné trois cents guerrières pour engendrer des enfants aussi talentueux que lui et serait restée à ses côtés dans l'espoir d'obtenir une fille. Dans son article « Alexandre et la Reine des Amazones » (1992), Michèle Daumas juge cette « fable moralisatrice destinée à mettre en garde les Grecs contre les dangers de l'Orient. » Excellentes cavalières et archères, les Amazones auraient la particularité de vivre dans une société matriarcale et autarcique régie par des règles strictes, une fable contre laquelle s'est insurgé l'historien grec Strabon au I^{er} siècle avant notre ère (parce que selon lui l'autarcie comme l'indépendance féminine sont impossibles). Les Amazones ne s'accoupleraient qu'avec des étrangers de passage, sacrifieraient les bébés mâles ou ne garderaient que les garçons handicapés quand elles ne les estropieraient pas elles-mêmes. Au-delà des légendes et des fantasmes, les Amazones se réfèrent à des groupes sociaux historiques ayant pratiqué l'égalité sexuelle : des tribus des steppes asiatiques et eurasiennes, dont les Scythes (de l'Ukraine à la Géorgie) et les Sauromates qui ont entretenu des relations commerciales avec les colonies grecques du Nord de la Mer Noire et ont vécu leur apogée entre le VII^e et le III^e siècle avant d'être supplantés par les Sarmates. Au XX^e siècle, les archéologues soviétiques multiplient les découvertes à leur sujet : en pantalons et armées de lances ou de haches, elles passaient leur temps à cheval, à chasser ou à guerroyer aux côtés des hommes, et jouissaient d'une totale liberté sexuelle. Dans les années 1940 ont eu lieu les premières exhumations de squelettes, parfois enterrés avec leur cheval, dans les tertres funéraires scythes, les « kourganes ». Dans les années 2020, les tests ADN confirment que ces ossements appartenaient à des femmes. La légende noire des Amazones repose sur un ensemble de peurs masculines liées à l'indépendance féminine, l'égalité dans la répartition du pouvoir et des fonctions politiques et guerrières (contre le modèle imposé par le système féodal indo-européen étudié par Georges Dumézil), ainsi qu'à celles liées à la castration. Autant de craintes (irrationnelles) que Jacqueline Rousseau-Dujardi a compilées en 2006 dans *Orror di femmina. De la peur qu'inspirent les femmes* et qui ont été alimentées par les auteurs grecs dès le V^e siècle avant notre ère. Hérodote usait à leur égard du terme scythe « oiorpata », « tueuses d'hommes » ; Tacite n'échappa pas au piège de la croyance ethnographique quand il expliqua dans *Germania* à quel point les Sitones vivaient dans un « monde à l'envers » source de dégénérescence parce que gouverné par une femme (« femina dominatur ») ; Diodore de Sicile, contemporain de César et d'Auguste, terrifiait les citoyens en décrivant leur société sur un mode carnavalesque où les hommes étaient

réduits au rang d'esclaves domestiques ; Strabon initia la légende selon laquelle les Amazones n'avaient de relations hétérosexuelles qu'une fois par an pour les besoins de la procréation. Tel est le dernier scandale qu'elles provoquent : après la femme sans foi ni loi et la femme virile, l'Amazone est une femme sans homme.

La mythologie scandinave présente elle aussi de célèbres femmes guerrières : les Walkyries ou Valkyries. Au XIII^e siècle, le scalde islandais Snorri Sturluson consigna dans *Les Eddas* les mythes de la culture nordique qui étaient en place bien avant le règne des Vikings, entre le VIII^e et le XII^e siècle. Le premier manuscrit dépeint les Walkyries en soldates d'Odin qui guerroyaient et emportent les âmes des héros au Palais de leur maître, le Valhalla. Parce qu'elles vivent sous son autorité, elles ne renvoient pas aux mêmes connotations politiques que les Amazones eurasiennes ; elles n'inspirent donc pas les mêmes peurs en lien avec la domination masculine – et le retour de son refoulé. Bras armés d'Odin, elles exécutent ses arrêts mais partagent avec leurs cousines leur goût pour l'indépendance et la liberté. De fait, quand le Maître d'Ásgard doit les punir, il leur fait épouser un homme. Citons Herfjötur « Celle qui enchaîne », Hladgunnr « Celle qui passe le lacet autour du cou de sa victime », Hyndljúð « Celle qui transforme en porc », telle Circé dans l'*Odyssée*. Elles font écho à d'autres guerrières dans les sagas nordiques des Islandais, des Danois, des Goths et des Cimbres : les Skjaldmös. Les plus célèbres sont Brunehilde, héroïne de la *Volsunga saga* ayant inspiré l'épopée germanique des *Nibelungen*, et Hervor, dont la mort est relatée dans *La Saga de Hervor et du roi Heidrekr* (représentée par le peintre norvégien Peter Nicolai Arbo au XIX^e siècle, à qui l'on doit aussi la toile *Valkyrien*). Ajoutons la danoise Veborg, héroïne de la *Gesta Danorum*, et la viking Freydis Eiríksdóttir, fille du premier « découvreur » de l'Amérique Erik le Rouge, dans la *Grænlandinga saga*. L'Europe et l'Asie ne sont toutefois pas les seuls continents hébergeant des femmes combattantes érigées en modèles ou en menaces. Au XVIII^e siècle, l'explorateur Charles-Marie de La Condamine, premier à avoir descendu l'Amazone, part en quête des femmes mythiques censées avoir peuplé cette région et que les conquistadores avaient rapprochées des guerrières de la mythologie grecque. En 2021, la journaliste Nina Almberg relate dans *La Dernière Amazone* sa rencontre avec les descendantes brésiliennes des Icamiabas ou Woryanas, qui vivaient au cœur de la jungle. Au XIX^e siècle, quand la France colonise l'ouest africain, elle découvre le Royaume du Danhomè (Bénin) qui du XVII^e au XIX^e réservait une partie de son contingent militaire à un régiment de femmes, les Agojié. En 2015, un groupe de musique malien, « les Amazones d'Afrique », leur rendit hommage avec leurs albums *République Amazone* (2017) et *Amazone Power* (2020).

▼ EXTRAITS DE TEXTES

Hippolyté était la reine des Amazones ; elles habitaient près du fleuve Thermodon, c'était un peuple vraiment valeureux à la guerre. Ces femmes s'exerçaient à des travaux masculins, et si par hasard l'une d'elles avait une relation avec un homme et restait enceinte, elles élevaient uniquement les filles.

Pseudo-Apollodore, *Bibliothèque*, II, 5, 9 (II^e siècle avant notre ère)

Après les Suiones viennent les tribus des Sithons, qui leur ressemblent à ceci près qu'ils sont à la merci d'une femme. Ils sont tout à fait indignes de la condition d'hommes libres mais aussi d'esclaves.

Tacite, *Germania*, XLV, 6 (I^{er} siècle après notre ère)

Amazone. Ce mot n'évoque pas seulement une cavalière de la Belle Époque ou le costume qu'elle portait. Une amazone, c'est surtout une femme libre, vigoureuse, indépendante, musclée, qui vit par et pour elle-même. C'est le souvenir d'antiques peuples de femmes guerrières, dont on prétend qu'elles se coupaient un sein pour mieux tirer à l'arc. Pour le mouvement féministe, l'amazone peut être une source d'inspiration et de courage. Pour le sexiste mâle, c'est l'abomination et la désolation.

Pierre Samuel, « Les amazones : mythes, réalités, images »,
Les Cahiers du GRIF, 14-15 (1976)

Il n'empêche que tout un féminisme agressif et fracassant, particulièrement actif, comme par hasard, en pays anglo-saxons ou scandinaves à l'heure actuelle, entend établir une égalité totale entre les sexes, ne plus faire aucune espèce de distinction entre eux, à quoi tendraient également les acquis récents d'une biologie qui remettrait en cause des structures immémoriales concernant la conception ou la maternité. En fait le côté agressif de la question été privilégié : femmes-hommes, c'est-à-dire en première analyse « femmes anti-hommes », qui cherchent à éliminer le mâle ou à le réduire à des états inoffensifs, sinon subalternes. Toute une psychanalyse freudienne complaisamment exploitée (le fameux complexe de castration qui rendrait compte, paraît-il, de tant d'œuvres littéraires) ne fait que retrouver le vieux motif de la mante religieuse qui dévore le mâle[.]

Régis Boyer, « Femmes viriles », *Dictionnaire des mythes littéraires* (2003)

Dans ces histoires, il n'est jamais question d'opposer la moitié mâle de l'humanité à la moitié femelle. Il s'agit d'évoquer, pour une humanité désormais tenue à distance du monde divin, l'extraordinaire du monde héroïque d'antan. (...) Le mythe a une vertu étiologique lorsqu'il permet d'expliquer une situation présente et vérifiable, en l'occurrence le fait que chez les Sauromates les femmes peuvent effectivement porter le pantalon, monter à cheval voire, avant leur mariage, participer à la guerre.

Violaine Sébillotte Cuchet, Préface de l'ouvrage d'Adrienne Mayor,
Les Amazones : quand les femmes étaient les égales des hommes –
VIII^e siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C. (2014)

Wonder Woman est la toute première tentative pour promouvoir le féminisme par la culture populaire. William Moulton Marston (...) était un professeur de Harvard complètement allumé, passionné de philosophie, d'histoire et de psychologie, que la pensée grecque avait retenu du suicide dans sa jeunesse. (...) Dès le départ, Marston a une ambition féministe très forte pour son personnage. Étudiant dans les années 1910, il était déjà un activiste de la première vague du féminisme et assistait aux conférences des suffragettes à Harvard. Il évoluait dans cet environnement humaniste voire perfectionniste, où dominait l'idée que les femmes et les hommes devaient pouvoir revendiquer toutes les qualités de l'être humain et s'accomplir. L'université venait de créer un collège annexe pour les filles, et il existait alors une ligue d'hommes favorables au droit de vote des femmes. C'est aussi à Harvard qu'il rencontre son épouse, la féministe Elizabeth Holloway, puis l'étudiante Olive Byrne, qui était elle-même la nièce de la grande militante pour la contraception Margaret Sanger. Avec ces deux femmes qui vont sans cesse l'encourager dans son projet, il composera un ménage à trois bien peu conventionnel mais très engagé pour l'égalité des droits. C'est à la lecture des livres de Sanger, notamment de *Women and the New Race*, que Marston aura l'idée de Wonder Woman.

Sandra Laugier, « Wonder Woman, une femme qui sort de l'ordinaire »,
Sécurité et politique dans les séries de superhéros (2020)

Une pluie de flèches empoisonnées
 S'abat sur ta poitrine
 De guerrière désarmée
 Cœur de cible, en ton sein touchée
 Si jeune, sidérée
 Incompréhensible
 D'où vient la flèche, qui est l'archer
 Mon amazone, ce qui te gêne
 Ton cœur blessé, ta cicatrice
 Ne changent rien à ce que j'aime
 Ton ADN, oh, mon Éden*
 Amazone érogène
 Amazone érotique

M, « Amazone érogène », chanson solidaire co-écrite par Prune Nourry et Daniel Pennac pour participer à la campagne nationale de lutte contre le cancer du sein (2021)

POUR ALLER PLUS LOIN

En 1867, une curieuse affection semble s'emparer des Français et des Françaises. Un article de presse daté de septembre 1867 écrit : « C'est l'Amazone masquée du Bois de Boulogne qui a donné le branle. Puis est venue la Baigneuse de Trouville. Puis enfin l'Hercule de l'Arène. (...) Si la manie du masque se propage, nous sommes appelés à en voir de toutes les couleurs ». Ce que confirmeront trois ans plus tard celles que l'on appelle « les Amazones de la Seine ». Les « Amazones de la Seine » sont le premier bataillon de femmes (si l'on exclut ceux du Moyen-Âge) créé en pleine invasion de l'armée prussienne en France – conflit qui mettra fin au Second Empire et au règne de Napoléon III. Un certain Félix Belly placarde alors des affiches dans tout Paris pour recruter des cavalières et/ou des guerrières prêtes à mourir pour leur pays – dans la lignée des « Amazones masquées » qui arpentaient les rues de la capitale avec apparemment l'envie d'en découdre trois ans plus tôt. L'initiative se solde par un échec tant Belly se laisse déborder par les candidates. Des

candidates qui trouveront lors de la Commune en 1871, comme leurs aînées de 1789, une occasion de prendre les armes, de prouver leur bravoure et de faire entendre leurs voix. Ce sera cette fois sous la bannière des « Combattantes de la Commune », dans les rangs desquels on trouve Louise Michel. Le temps de la masquomanie est semble-t-il passé. Mais rien n'est moins sûr car si l'engouement du public pour ces justiciers et justicières masqué(e)s s'est fané dans la réalité, il va ressurgir dans la fiction. Dans les années 1940, William Moulton Marston, psychologue américain, inventeur du détecteur de mensonge et féministe convaincu, crée avec son épouse Elizabeth le personnage de Diana, « Wonder Woman », trois ans après Superman, deux après Batman. Ils récupèrent la tradition antique d'*empowerment* des femmes qui en faisait les égales des héros dans les mythes grecs. Diana est une des Amazones vivant sur Paradise Island, où leur clan s'est réfugié après la défaite contre Hercule*. Fille d'Hippolyté, elle possède un lasso magique forçant les captifs à dire la vérité. Un jour, un pilote s'écrase sur l'île et elle le recueille. Tous deux partent ensuite aux États-Unis défendre « la dernière citadelle de la démocratie ». Lorsque l'auteur présente son projet à All-American Productions, son intention politique est affichée : « Franchement, *Wonder Woman*, c'est de la propagande psychologique pour le nouveau type de femmes qui devraient, selon moi, dominer le monde. » Marston souhaite proposer au public américain une super-héroïne capable de changer les mentalités, d'offrir une « alternative à toute la violence masculine ». En 1979, l'artiste Judy Chicago réitère cette association entre l'Amazone et les revendications féministes dans son œuvre *The Dinner Party* où Hippolyté figure parmi les 1038 femmes représentées. La culture populaire actuelle n'est pas en reste. Citons Katniss Everdeen, chasseuse, combattante, archère, symbole de sororité et de rébellion dans *Hunger Games* de Suzanne Collins (2008-2010) et Mercredi Addams dans la série TV éponyme co-réalisée par Tim Burton, qui a été érigée en icône de sa génération tant elle rompt avec les stéréotypes de genre et offre un point de vue féminin sur le monde, marqué par la confiance qu'elle a en elle.



Antigone

LA PRINCESSE REBELLE

↳ AIRE D'ORIGINE :
Grèce

↳ ÉPOQUE : Antiquité

LE RÉCIT

Dans les récits mythologiques mettant en scène la malédiction des Labdacides, Antigone occupe un rôle particulièrement pathétique : fille du couple incestueux formé par Jocaste et Œdipe*, elle brave les ordres de son oncle Créon, père de son fiancé, en décidant d'inhumer son frère Polynice. En 1986, George Steiner publie *Les Antigones*, essai dans lequel il étudie les interprétations du mythe faites par Aristote dans *La Rhétorique* puis par Hegel dans *La Phénoménologie de l'esprit* : « Antigone, qui s'est assigné le rôle d'accusatrice de Créon, proclame qu'aucun décret temporel ne peut l'emporter sur des lois infiniment plus anciennes que les instruments forgés par la volonté des hommes ». Antigone postulerait une « éternité naturelle dont Dikê serait la gardienne », Dikê étant la déesse grecque de la justice humaine. Antigone serait l'allégorie du débat politique antique sur les rapports entre l'éternité (le ciel et les dieux) et la temporalité (la terre et les hommes), entre le droit naturel de la famille et celui de la Cité, entre l'amour d'une femme envers les siens et les règles édictées à leur encontre. Elle sera enterrée vive pour sa rébellion qu'on appellerait aujourd'hui désobéissance civile. Antigone n'a pas plié au nom des lois familiales ; Créon n'a pas plié au nom de la raison d'État. Comme l'écrivait Hegel, ils sont « entraînés et brisés par ce qui fait partie de la sphère de leur propre vie ». En 1974, Jacques Derrida notait dans *Glas* : « Les deux lois (divine et humaine, souterraine et diurne, féminine et masculine, familiale et politique, etc.) vont passer l'une dans l'autre, se laisser médiatiser et devenir l'une pour l'autre. » Historiquement, Antigone est le point de bascule dans l'intervention du collectif dans les affaires de l'individu et sa mort atteste la fin d'une ère en Grèce antique. Pourtant, dans l'imaginaire collectif la princesse reste un symbole de dévouement, de transgression et de résistance face à une autorité jugée inique ou abusive. Antigone est l'anti-Socrate ou l'anti-Sénèque qui pour ne pas désobéir s'exécutèrent sans ciller lorsque le pouvoir exigea leur suicide forcé. Son histoire est connue grâce au traitement dramatique

qu'en ont fait les Tragiques grecs au V^e siècle avant notre ère : Eschyle dans *Les Sept contre Thèbes* ; Sophocle dans *Antigone*, qui relate son opposition à Créon, et *Œdipe à Colone*, jouée presque quarante ans après, qui relate la fuite de son père qu'elle accompagne en exil, jusqu'à ce qu'il décède dans un asile de la banlieue athénienne – épisode que reprend Euripide dans *Les Phéniciennes*. Au I^{er} siècle de notre ère, le philosophe et dramaturge stoïcien Sénèque, qui a traduit *Hippolyte porte-couronne* d'Euripide, en compose une réécriture restée inachevée, contrairement à sa pièce dédiée à Phèdre*. Dans la *Fable LXXII*, le grammairien romain Hygin offre une complice à Antigone en la personne d'Argia, femme de Polynice, et un autre dénouement : tel l'homme de main de la méchante reine dans « Blanche-Neige », Hémon est chargé de tuer Antigone et ne peut s'y résoudre. Il l'épargne et la cache dans une modeste demeure de berger. Elle lui donne un fils, porteur d'une marque en forme de dragon qui l'affilie à Cadmos, fondateur mythique de Thèbes et aïeul de Créon. Devenu adulte, celui-ci se présente devant le roi, qui le reconnaît – sur le modèle d'Égée face à Thésée*. Hercule* intercédera alors auprès du roi pour qu'il épargne la mère et son fils, en vain : Créon condamne à mort Antigone et se suicide.

Témoin de la cruauté du destin, de l'horreur de l'inceste, du suicide de sa mère et du bannissement de son père, l'adolescente a ensuite assisté à la lutte à mort que se sont livrés ses frères Étéocle et Polynice, après avoir chassé leur père de la cité. Leur oncle maternel Créon a pris le pouvoir et décrété que le premier aurait des funérailles dignes. Jugé traître à sa partie, Polynice sera livré aux animaux sauvages. Quiconque transgressera ce décret sera mis à mort. Après avoir confié ses intentions à sa sœur Ismène, Antigone recouvre de terre le cadavre du proscrit pour respecter le culte des morts propre aux mœurs grecques car les rites funéraires (inhumation et crémation) relevaient autant de la loi humaine que de la loi divine, et toute infraction entraînait la colère du mort ou celle des divinités. Antigone est capturée par trois gardes et conduite devant Créon (dans la version proposée trois siècles plus tard par le Pseudo-Apollodore dans *La Bibliothèque*, c'est le roi qui la surprend). Celui-ci reste inflexible face aux supplications de la jeune fille, de son fils Hémon, du devin Tirésias, qui réalise pourtant de terribles prédictions. Comme le veut la morale de la tragédie antique, les protagonistes sont finalement condamnés pour leur *hubris* respectif qui désigne à la fois l'orgueil démesuré des hommes et le mal qu'ils infligent aux autres. Antigone, éternelle insoumise, meurt d'une manière particulièrement violente. Créon, tyran sacrilège et impie, perd ses proches : son fils se suicide sur le cadavre de sa fiancée, son épouse se donne

la mort. Le mythe d'Antigone est une illustration exemplaire du schéma tragique que Paulette Ghiron-Bistagne résumait par l'expression de « femmes fatales » dans un numéro d'*Antiquité classique* (n° 66, 1997), où « Antigone* ou l'amour impossible » côtoyait « Phèdre* ou l'amour interdit » et « Médée* ou l'amour maudit ». À la Renaissance, Robert Garnier met l'accent sur la relecture chrétienne du mythe et intitule sa pièce *Antigone ou la Piété* (1580), soit la ferveur propre aux devoirs et aux pratiques de sa religion. Cette dimension chrétienne sera poursuivie au XIX^e siècle par les auteurs catholiques : en 1814, Pierre-Simon Ballanche reprend la version d'Hygin en faisant de Tirésias le narrateur de son épopée en prose et associe Antigone* à la Vierge ; Charles Péguy, lui, salue le courage de la « petite princesse royale, petite fille, (...) petite future femme de gynécée », qu'il rapproche de Jeanne d'Arc face à ses juges. En 1945, Paul Zumthor s'inscrit dans leur lignée en intitulant son essai *Antigone ou l'espérance*. Au XVII^e siècle, la postérité de ce mythe littérisé cible moins la personnalité rebelle et le dilemme d'Antigone que la dimension politique de son intrigue. Que ce soit dans la pièce de Jean de Rotrou en 1638 ou dans *La Thébaïde ou les frères ennemis* de Racine en 1664, une œuvre de jeunesse qui eut peu de succès, ce sont les personnages masculins qui sont mis à l'honneur (quoique presque tous ont le même destin funeste à la fin) : Créon est un chef absolutiste dont Racine creuse le côté obscur, Étéocle et Polynice sont des prétextes pour travailler le mythe biblique d'Abel* et Caïn, Hémon reprend presque le rôle de sa fiancée dans ses efforts pour éviter le fratricide. Rompant avec le modèle antique, Racine ôte à Antigone son aura de rebelle bien que sa fin reste tragique : en cherchant à s'interposer entre les deux frères, Hémon est mortellement blessé et Antigone se donne la mort. Alors que la réception du théâtre de Sophocle au XIX^e siècle allait dans le sens d'une martyre de la conscience individuelle, son adaptation au XX^e siècle la place en porte-parole d'une jeunesse indomptée et indomptable, qui met en crise les lois du monde adulte. Cocteau, en 1922, traduit « anarchia » par « anarchie » et non plus « désobéissance » et inscrit en épigraphe de son adaptation : « Je pleure Antigone et la laisse périr. C'est que je ne suis pas un poète. Que les poètes recueillent Antigone. Voilà le rôle bienfaisant de ces êtres amoraux. » Il initie la mode des pièces antiques sur les planches du théâtre moderne et de la modernité. Ainsi, en 1944, Jean Anouilh, en pleine occupation allemande, joue sur l'audience considérable que les thèmes du pouvoir et de la résistance peuvent avoir sur le public français. Alors que la pièce de Cocteau était baroque, celle d'Anouilh est ancrée dans le présent et affiche une volonté

anachronique assumée qui transparaît dans les décors et les costumes de ville. Son Antigone ne correspond plus à l'intention originale de dénoncer le manquement au respect des morts et des dieux, ni à l'idéal classique de restaurer l'ordre ni au souhait dix-neuviémiste de restaurer l'antique. Ayant perdu sa superbe sacrée, elle est humaine, réaliste, moderne. Et elle se retrouve face à un nouveau Créon, moins tyran qu'homme d'État, dont le devoir est de « conduire les hommes ». Celui-ci lui oppose des arguments rationnels, presque imparables. La pièce se lit comme une métaphore de la *real politik* dans les mailles de laquelle est prise la France – et, pour Anouilh, le gouvernement de Vichy. L'auteur en commence d'ailleurs la rédaction juste après l'attentat manqué contre Pierre Laval, chef du gouvernement fasciste et collaborationniste. L'association entre Antigone et l'actualité politico-historique restera une constante après Anouilh, comme en témoigne la pièce de Bertolt Brecht *Antigone Modell* (1948), dont le prologue situe l'intrigue à Berlin en avril 1945. Cette pièce, peu jouée mais adaptée au cinéma en 1992 par Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, évoque l'une des dernières journées du nazisme et introduit deux sœurs dont le frère est accusé de désertion puis torturé et assassiné par des SS, avant que la suite ne bascule dans une tragédie fidèle à Sophocle. Malgré le parallèle évident que la pièce établit avec la résistance allemande, Brecht demande à son spectateur de prendre de la distance. André Bonnard dans *La Tragédie et l'homme* (1951) avance que « nous sommes à la fois Antigone et Créon et leur conflit » ou pour reprendre Roland Barthes dans *Sur Racine* (1960) lorsqu'il questionne la relation d'autorité et de violence au cœur du théâtre tragique, « victime » et « bourreau ». Un paradoxe que fictionnalise en 2013 l'écrivain franco-tunisien Sorj Chalandon dans son roman *Le Quatrième mur* dans lequel un metteur en scène amateur doit monter dans un Liban en guerre *Antigone* d'Anouilh, avec des références à Sophocle et à Brecht, et réunir des acteurs de confessions différentes (sunnite, maronite, chiite, catholique), manière de « donner à des adversaires une chance de se parler [e]n travaillant ensemble autour d'un projet commun » et de conférer à la princesse rebelle une dimension universelle et atemporelle.

▼ EXTRAITS DE TEXTES

– Fais ce que tu veux, mais moi, je l'ensevelirai, et il me sera beau de mourir pour cela. Ayant commis un crime pieux, chère je me coucherai auprès de qui m'est cher ; car j'aurai plus longtemps à plaire à ceux qui sont sous terre qu'à ceux qui sont ici. (...) Mais toi, méprise à ton gré ce qu'il y a de plus sacré pour les Dieux.

Sophocle, « Prologue », *Antigone* (V^e siècle avant notre ère)

La catastrophe de ma pièce est peut-être un peu trop sanglante ; en effet, il n'y paraît presque pas un acteur qui ne meure à la fin : mais aussi c'est la *Thébaïde*, c'est-à-dire le sujet le plus tragique de l'antiquité.

Jean Racine, « Préface » *La Thébaïde ou les frères ennemis* (1664)

J'avoue que je ne vois rien d'humain qui soit supérieur au pathétique de Sophocle et que pour un demi-chœur d'*Antigone*, je donnerai les trois *Critiques* précédées d'un demi-quar-teron de *Prolégomènes*.

Charles Péguy en 1914, *Note sur M. Bergson* (1935 posth.)

L'instinct me pousse toujours contre la loi. C'est la raison secrète pour laquelle j'ai traduit Antigone. Je détesterais que mon amour de l'ordre bénéficiât du sens que l'on donne paresseusement à ce mot.

Jean Cocteau, *Lettre à Jacques Maritain* (1926)

Voilà. Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone. Antigone, c'est la petite maigre qui est assise là-bas, et qui ne dit rien. Elle regarde droit devant elle. Elle pense. Elle pense qu'elle va être Antigone tout à l'heure, qu'elle va surgir soudain de la maigre jeune fille noire et renfermée que personne ne prenait au sérieux dans la famille et se dresser seule en face du monde, seule en face de Créon, son oncle, qui est le roi. Elle pense qu'elle va mourir, qu'elle est jeune et qu'elle aussi, elle aurait bien aimé vivre. Mais il n'y a rien à faire. Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout...

Jean Anouilh, « Le Prologue », *Antigone* (1944)

La petite fille derrière la fenêtre, c'est toujours la même. Elle a trois ans, sept ans, parfois treize. Sait-on jamais Combien de temps on est enfant ?

Martine Delerm, *Antigone peut-être* (2007)

Cette pièce de théâtre était notre rêve, pas le sien. (...) La guerre était trop forte pour nous. Dans la nuit, les salves claquaient. Antigone était dos au mur, fusillée par la ville entière.

Sorj Chalandon, *Le Quatrième mur* (2013)

L'album de Delerm (...) trace le destin malheureux de petites filles qui « aimeraient danser mais [dont] la terre a recouvert les dessins des marelles » (...).

Nadège Coutaz, « L'enfant rebelle aux multiples visages : d'*Antigone 256* à *Antigone peut-être* », *Les Personnages mythiques dans la littérature de jeunesse* (2015)



POUR ALLER PLUS LOIN

Dans *Au Non des femmes. Libérer nos classiques du regard masculin* (2023), Jennifer Tamas revisite les œuvres classiques sous la forme d'une « archéologie des refus usurpés ». Elle interroge les silences des personnages opprimés dans les tragédies et les contes, lesquels conduisent à la résignation et à l'acceptation du sort funeste imposé aux femmes par un pouvoir extérieur masculin. Dans la lignée de #MeToo, elle souhaite restaurer un matrimoine culturel constitué autour de figures de la résistance et de la désobéissance. Et la force perlocutoire du « non » affirmé par Antigone, étonnamment absente du corpus où figurent Bérénice et Andromaque, devrait y tenir une place de choix puisque son (acte de) refus a donné lieu à une intrigue entière et à une postérité impressionnante qui entre en résonance avec les problématiques sociétales d'aujourd'hui – d'où la citation que choisit l'autrice dans son épilogue, extraite des *Propos sur le pouvoir* d'Alain (1924) : « Penser, c'est dire non ».



Aphrodite / Vénus

L'AMOUR EN HÉRITAGE

↳ AIRE D'ORIGINE :

Grèce / Orient

↳ ÉPOQUE : Antiquité

LE RÉCIT

Déesse grecque de l'amour et des plaisirs intimes, Aphrodite tient son nom de l'écume (« aphros ») dont elle est issue, cette mousse maritime étant censée être le sperme de son père le Ciel, le Titan Ouranos. Lorsque sa mère la Terre, Gaïa*, en eut assez des viols conjugaux perpétrés par son époux, celle-ci, avec la complicité de son fils Kronos, castra son mari et de cette mutilation naquit Aphrodite, que les Grecs appellent parfois « Philomméides » puisqu'elle est sortie des parties génitales paternelles (« mêdéa »). Telle est du moins la version commune que nous raconte Hésiode dans sa *Théogonie*, alors qu'Homère en fait dans le V^e chant de l'*Iliade* la progéniture de Zeus et de la Titanide Dionée (365), qui soignera sa fille après qu'elle a été blessée sur le champ de bataille de la Guerre de Troie (416). Quand Aphrodite sortit des flots, le Zéphyr la plaça, telle une perle dans son écrin, dans un coquillage, symbole de l'organe sexuel féminin. Puis il l'emporta vers Cythère et les rives de Chypre, avant de la confier aux divinités des saisons, les Heures, qui lui offrirent un ruban capable de la rendre encore plus irrésistible – comme l'a illustré la célèbre toile peinte par Botticelli à la fin du XIV^e siècle, à laquelle on peut ajouter les œuvres de Cranach l'Ancien et de Titien au XV^e siècle, de Véronèse et de Rubens au XVI^e, de Vélasquez et de Watteau au XVII^e. On raconte que la déesse devait aussi son charme à la fréquentation des Grâces ou Charites, qui étaient ses fidèles compagnes (Aglæ « la brillante », Thalie « la verdoyante » et Euphrosyne « la joie de l'âme »). Les Aphrodisies, fêtes qui lui sont consacrées, ont lieu au milieu de l'été. Dans son *Histoire*, Hérodote la nomme l'Aphrodite Céleste et nous apprend qu'elle « se nomme *Mylitta* chez les Assyriens, *Alilat* chez les Arabes, *Mitra* chez les Perses » (I, 131). Les Romains la rebaptisent Vénus, association astrale qui rappelle celle que les Mésopotamiens avaient déjà établie entre le IV^e et le I^{er} millénaire avant notre ère entre la planète Vénus et la déesse Ishtar (Inana en sumérien). Pour eux, elles personnifiaient l'amour, la guerre et la sexualité – la déesse finira même par

devenir le symbole de la prostitution et ses temples des maisons de passe, comme l'implique le poème grivois « Ishtar ne s'épuisera pas » : « Sept à son ventre, sept à ses reins, / soixante et soixante peuvent jouir de son sexe. / Les jeunes hommes s'épuisent, mais Ishtar ne s'épuisera pas : “Venez, jeunes hommes, sur mon plaisant sexe !” Ainsi qu'elle le demandait, / les jeunes hommes l'écoutèrent, et lui donnèrent ce qu'elle avait demandé. » (Benjamin R. Foster dans son livre *Before the Muses: an Anthology of Akkadian Literature*, 2005). En ce qui concerne le rapport naturel que les hommes antiques établissent entre le désir, le sexe et la guerre, Gabriela Pironti note dans *Entre Ciel et Terre. Figures d'Aphrodite en Grèce Ancienne* (2007) : « L'Aphrodite de la *Théogonie* est intimement liée à la violence, au conflit et à la guerre, tout en étant la sexualité cosmique et humaine, le domaine qui lui revient de droit. »

Déesse plus complexe qu'il n'y paraît, Aphrodite est aussi l'image de la beauté des terres méditerranéennes : ses cheveux blonds en incarnent la lumière, ses yeux bleus la couleur de la mer. D'origine orientale, son culte aurait été introduit en Grèce par des marins et des commerçants phéniciens, d'où son surnom de « Cypris » ou « Cythérée », « qui vient de Chypre / Cythère ». Accueillie dans le cercle intime des Olympiens, Homère explique dans l'*Odyssée* (VIII, 266-366) que Zeus lui assigne comme époux le plus laid et le plus difforme d'entre eux : Héphaïstos, dieu des forges. Infidèle, Aphrodite s'unit d'abord à Arès, dieu de la Guerre. Mais un jour le Soleil, jaloux, les surprend et les dénonce. Fou de rage, le mari commande alors aux Cyclopes un filet magique dans les rets duquel il piège les amants adultères, qu'il expose à la moquerie de tous. De leur union naissent trois enfants : Demios (la Terreur), Phobos (la Crainte) et Éros (l'Amour), que les Romains nomment Cupidon. Ses flèches sèment le trouble dans les cœurs et il sera aussi doux et cruel que sa mère. Aphrodite se vengera du Soleil en maudissant sa descendance : Pasiphaé, épouse de Minos roi de Crète s'accouplera avec un taureau et enfantera le Minotaure ; ses filles, Ariane et Phèdre*, connaîtront, elles aussi, un destin malheureux, et même funeste pour la seconde. On prête à Aphrodite d'autres liaisons, avec des dieux dont Dionysos* et Poséidon, et des mortels dont le Syrien Adonis et le Troyen Anchise. Jaloux du premier, Arès lance après lui un sanglier qui le tue. En sa mémoire, Aphrodite fait naître de son sang des anémones rouges. Quant au second, ainsi que le narre *L'Hymne homérique*, elle lui donne un fils, Énée. Après la défaite de Troie face aux Grecs, il s'enfuit en Italie où ses héritiers fonderont Albe, à l'origine de Rome – ascendance mythique dont se réclamait Jules César et qui explique que la capitale italienne soit placée sous la protection de la

déesse. Dans l'*Énéide*, Virgile a retracé son périple pour accompagner son fils et Ovide, dans le IV^e chant des *Métamorphoses*, entérine la divinisation de l'empereur par la déesse. Sa beauté vaut toutefois à la malheureuse d'être victime de violences sexuelles : ainsi Hermès, à qui elle se refuse, échafaude un plan avec Zeus et lui vole sa sandale, qu'elle ne peut récupérer qu'à condition de céder à ses avances. De ce viol naîtra Hermaphrodite, mi-femme mi-homme. Notons que la déesse mésopotamienne Ishtar / Inana était déjà caractérisée par cette hybridité sexuelle en tant qu'elle était associée à Vénus, étoile masculine le matin, féminine le soir. Jean-Pierre Vernant, qui a préfacé l'ouvrage de Jean Rudhardt *Le rôle d'Éros et d'Aphrodite dans les cosmogonies grecques* (1986), relie cette dimension bisexuelle à la naissance de la déesse qui permet de séparer le ciel et la terre, le principe masculin et féminin. À Rome, trônait ainsi la statue de la *Vénus barbata* qui avait un buste d'homme barbu et un corps de femme. Caligula, empereur et héros tragique dans la pièce éponyme d'Albert Camus (1944), apparaît dans l'acte III travesti en Vénus, qu'il qualifie de « Déesse des douleurs et de la danse ».

Au XIII^e siècle, Tannhäuser, un troubadour allemand (*Minnesänger*, « poète de chant d'amour »), est l'objet d'une légende qui inspirera de nombreuses ballades au XV^e siècle et l'opéra éponyme de Richard Wagner (1845). Des scènes couvriront les peintures murales du Château de Neuschwangstein et John Collier en fera le sujet de sa toile *In the Venusberg* (1901) : poète et chevalier, Tannhäuser aurait été la victime de Vénus, changée en fée lubrique et maléfique. Il aurait découvert par hasard son domaine, « le Mont de Vénus » (Venusberg), demeure infernale dans laquelle il passa une année à satisfaire les désirs sexuels de la déesse. Pris de remords et inquiet pour le salut de son âme, Tannhäuser fuit les lieux et rendit visite à Urbain IV pour recevoir son absolution. Mais le pape lui refusa son pardon, ajoutant que l'effacement de ses péchés serait aussi improbable que de voir fleurir sa fêrue. Or, trois jours plus tard, le bâton liturgique se couvrit de fleurs. Des messagers furent envoyés chercher Tannhäuser qui, retourné dans les bras de Vénus, ne reparut plus jamais. Comme toujours avec les divinités grecques, la victime sait donc être bourreau. Aussi Aphrodite a-t-elle condamné à mort d'innocentes mortelles telle Myrrha dont elle jalousait la beauté et à qui elle inspira un amour incestueux envers son propre père (de cette union naîtra le futur amant de la déesse, Adonis) ; elle réitéra cette passion impie dans le cœur de Phèdre* à l'égard de son beau-fils Hippolyte. Elle a persécuté la princesse Psyché, qu'aucun homme n'osait demander en mariage. Condamnée à être offerte en sacrifice à un monstre,

la belle fut finalement sauvée et conduite dans le palais d'Éros, fils de la déesse. Suivant un scénario qui au Moyen-Âge donnera celui de Mélusine et Raymondin, Psychê cède à la curiosité et perd son amant dès lors qu'elle le surprend sous sa vraie apparence. Au terme de quatre épreuves dignes des Travaux d'Hercule*, elle parviendra à le retrouver et ils seront unis par un mariage divin. Pour se venger de Diomède qui l'avait blessée pendant la Guerre de Troie, Aphrodite poussa son épouse Égialée à être attirée par d'autres hommes. Elle est à l'origine de la passion que Médée* éprouva pour Jason et de l'infanticide dont elle se rendit coupable pour l'aider dans sa quête de la Toison d'or. Parce que la Grèce antique ignorait la notion de sororité et limitait la femme à un statut d'objet du désir (masculin), il n'est pas étonnant de voir les autres déesses entrer en conflit avec elle et éprouver une haine jalouse, même si sa belle-mère, Héra, lui emprunta par deux fois sa ceinture d'or : la première pour ranimer les feux de son mari volage : « Donne-moi maintenant l'union intime et le désir avec lequel tu les domptes tous, les immortels comme les hommes mortels » lit-on dans l'*Illiade* (XIV, 198-199). La seconde pour le gagner à la cause des Grecs dans la Guerre de Troie, qui prit sa source dans la rivalité féminine. Un jour, lors d'un banquet nuptial, Éris, déesse de la discorde, lança au milieu de la table une pomme d'or sur laquelle il était écrit « à la plus belle ». Si les convives se tournèrent vers Aphrodite*, Athéna* et Héra revendiquèrent le titre et Zeus, prudent, décida qu'un mortel trancherait. Pâris, prince troyen, fut désigné. Pour acheter son jugement, Héra lui offrit l'Asie, Athéna* le don d'être invincible, Aphrodite la plus belle des femmes. C'est ainsi que Pâris séduisit Hélène*, épouse de Ménélas roi de Sparte, qui unifia les royaumes grecs pour la récupérer. Héra et Athéna* étaient à leurs côtés pendant le conflit, Aphrodite auprès de Pâris. La leçon (de morale) de sa personnalité ambiguë révèle le tribut à payer pour quiconque succombe aux feux de la passion charnelle. C'est la raison pour laquelle le classicisme la récrimine, comme Racine dans sa tragédie *Phèdre** (1677), pour laquelle le poème de Baudelaire « Voyage à Cythère » passe du rêve au cauchemar et ressemble davantage à « La Charogne » qu'à « Parfum exotique ». « Vision dégradée d'une Vénus orientale, symbole d'une forme d'érotisme morbide » que reprend le roman *Aphrodite : mœurs antiques* de Pierre Louÿs (1896), comme l'écrit Geneviève Winter dans *50 fiches pour comprendre les mythes en littérature* (2021). On retiendra que la déesse est pour la culture antique un prétexte d'éducation sexuelle des jeunes filles avant leur mariage, auxquelles elle est associée contrairement à Héra / Junon. D'où la périphrase employée par Hésiode dans *Les Travaux et les Jours*

quand il évoque les « œuvres d'Aphrodite dorée » que ne connaît pas la « parthénos » (vierge), sous les traits de laquelle Aphrodite s'était déguisée pour séduire Anchise. Comme le feront plus tard les contes de fées, elle rend la sexualité moins effrayante, en présente les différentes facettes, parle d'amour en termes de conflit mais aussi d'harmonie, de relations maritales et adultères, différencie l'acte violent et non consenti (l'Éros* primitif d'Ouranos) et la « philotès » qu'elle incarne (acte tendre né du désir commun). D'où son animal fétiche : la colombe, dont le blanc immaculé est symbole de pureté – au sens antique d'accomplissement amoureux et non chrétien de chasteté.

▼ EXTRAITS DE TEXTES

Amour et le beau Désir, sans tarder, lui firent cortège, dès qu'elle fut née et se fut mise en route vers les dieux. Et, du premier jour, son privilège à elle, le lot qui est le sien, aussi bien parmi les hommes que parmi les Immortels, ce sont les babils de fillettes, les sourires, les piperies ; c'est le plaisir suave, la tendresse et la douceur.

Hésiode, *Théogonie*, 201-206 (VIII^e siècle avant notre ère)

Énée, le roi des hommes, aurait alors péri s'il n'eût pas été vu par la fille de Jupiter, Vénus, sa mère, qui le conçut du noble Anchise. Elle entoure de ses bras blancs son fils chéri ; elle le cache dans les plis de son voile brillant, et elle en fait un rempart contre les traits ennemis. (...) Diomède, armé de l'airain cruel, poursuit la protectrice d'Énée (...). Quand [il] est sur le point de l'atteindre, il étend sa lance avec rapidité et blesse légèrement la main délicate de la déesse. (...) Vénus remplit l'air de ses cris et laisse tomber son fils Énée ; Apollon le prend entre ses bras et le couvre d'un épais nuage.

Homère, *Illiade*, Chant V, 311-348 (VIII^e siècle avant notre ère)

Les bains, le vin et Vénus usent nos corps. Mais les bains, le vin et Vénus font la vie.

Proverbe latin

Vénus des Éléens, ouvrage de Phidias, avait le pied sur une tortue. C'était un symbole signifiant que l'office des femmes est de rester à la maison et de garder le silence.

Plutarque, *Œuvres morales. Préceptes conjugaux* (I^{er} siècle après notre ère)

FLORE. – Ce n'est plus le temps de la guerre ;
Le plus puissant des Rois
Interrompt ses exploits,
Pour donner la paix à la terre.
Descendez, Mère des Amours,
Venez nous donner de beaux jours.

Molière, « Prologue », *Psyché. Tragédie-ballet* (1671)

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;
Je sentis tout mon corps et transir et brûler.
Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,
D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables.

Jean Racine, *Phèdre*, acte I, scène 3 (1677)

Vouloir chercher dans la vie réelle des amours pareils à ceux-là, éternels et absolus, c'est la même chose que de chercher sur la place publique des femmes aussi belles que Vénus, ou de vouloir que les rossignols chantent les symphonies de Beethoven.

Alfred de Musset, *Confessions d'un enfant du siècle* (1836)

La radieuse Vénus antique, l'Aphrodite née de la blanche écume, n'a pas impunément traversé les horribles ténèbres du Moyen-Âge. Elle n'habite plus l'Olympe ni les rives d'un archipel parfumé. Elle est retirée au fond d'une caverne, magnifique, il est vrai, mais illuminée par des feux qui ne sont pas ceux du bienveillant Phoebus. En descendant sous terre, Vénus s'est rapprochée de l'enfer*, et elle va sans doute, à de certaines solennités abominables, rendre régulièrement hommage à l'Archidémon, prince de la chair et seigneur du péché. (...) La vraie, la terrible, l'universelle Vénus se dresse déjà dans toutes les imaginations. (...) Nous ne voyons pas ici un libertin ordinaire, *voltigeant de belle en belle*, mais l'homme général, universel, vivant morganatiquement avec l'Idéal

absolu de la volupté, avec la Reine de toutes les diableses, de toutes les faunes et de toutes les satyresses, reléguées sous terre depuis la mort du grand Pan, c'est-à-dire avec l'indestructible et irrésistible Vénus.

Charles Baudelaire, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris » (1885)

Chrysis. Elle aimait ce nom-là. Les jeunes gens qui venaient la voir l'appelaient Chrysé comme Aphrodite, dans les vers qu'ils mettaient à sa porte, avec des guirlandes de roses, le matin. Elle ne croyait pas à Aphrodite, mais elle aimait qu'on lui comparât la déesse, et allait quelquefois au temple, pour lui donner, comme à une amie, des boîtes de parfums et des voiles bleus.

Pierre Louÿs, *Aphrodite* (1896)

Fils de pécore et de minus, fils de pécore et de minus

Ris pas de la pauvre Vénus

La pauvre vieille casserole, parole, parole

Il s'en fallait de peu mon cher

Que cette putain ne fût ta mère

Cette putain dont tu rigoles, parole, parole

Georges Brassens, « La Complainte des filles de joie », *Le temps ne fait rien à l'affaire* (1961)

La tradition latine, bien avant Virgile, propose (...) le *De Rerum natura* de Lucrèce, avec son formidable prélude où Vénus, « mère des fils d'Énée, bonheur des hommes et des dieux », est dite gouverner la nature.

Jean-Louis Backès, « Aphrodite », *Dictionnaire des mythes littéraires* (2003)

POUR ALLER PLUS LOIN

Aux temps modernes, le nom latin de la déesse fait figure d'antonomase : une « Vénus » désigne simplement une belle femme, comme l'implique le terme donné aux statuettes féminines du Paléolithique : la magdalénienne « impudique » trouvée en 1864 aux Eyzies, la « Dame de Brassempouy » mise à jour trente ans après, la « Vénus à la corne » exhumée en Dordogne en 1911, celle de Willendorf en 1980. Ajoutons celles de Savignano, de Parabita,