



**HAL**  
open science

# Une figure divine en clair-obscur : Perséphone dans l'Hymne Homérique à Déméter

Christine Hunzinger

► **To cite this version:**

Christine Hunzinger. Une figure divine en clair-obscur : Perséphone dans l'Hymne Homérique à Déméter. Cahiers du Théâtre Antique, 2021. halshs-03914466

**HAL Id: halshs-03914466**

**<https://shs.hal.science/halshs-03914466>**

Submitted on 28 Dec 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Cahiers du Théâtre Antique

nouvelle série n°4

Dans son récent *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, Claude Calame relève « l'inépuisable richesse sémantique et figurée des récits que nous identifions comme mythiques ». Le mythe, par nature polysémique, est ainsi l'affaire de chaque génération qui en hérite et qui le transpose dans des aires culturelles et selon des perspectives nouvelles, recréant ainsi à l'infini sa forme et sa signification. Ce sont les processus à l'œuvre dans cette recréation permanente – assimilation, comparaison, superposition, concaténation mythologique – que nous nous proposons d'étudier dans ce recueil sur la longue durée, de l'Antiquité gréco-romaine au XVII<sup>e</sup> siècle, en France et en Angleterre.



Agnès LAFONT est maître de conférences en littérature anglaise de la Renaissance à l'université Paul-Valéry Montpellier 3 (IRCL – UMR CNRS 5186)

Marie-Pierre NÖEL est Professeur de Langue et Littérature grecques à Sorbonne Université (EDITTA, EA 1491)

Pierre PONTIER est maître de conférences HDR de littérature grecque à Sorbonne Université (EDITTA, EA 1491)

Presses universitaires de Franche-Comté  
<http://presses-ufc.univ-fcomte.fr>

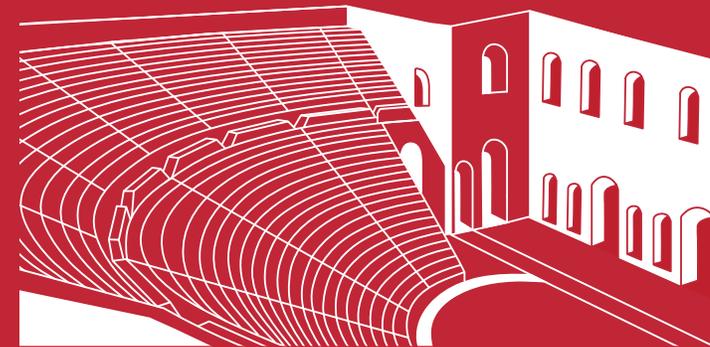
Prix : 35 €

UNIVERSITÉ DE  
FRANCHE-COMTÉ



Cahiers du théâtre antique n°4

*Autour des mythes de Thésée et de Perséphone :  
 tradition, transferts, transmissions (Antiquité-XVII<sup>e</sup> siècle)*



Presses universitaires de Franche-Comté

## Sommaire

Agnès LAFONT, Marie-Pierre NOËL et Pierre PONTIER, Présentation .....	9-16
---	------

### Partie I : Structuration et restructuration du matériau mythologique de l'Antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle

Christine HUNZINGER, Une figure divine en clair-obscur : Perséphone dans l' <i>Hymne Homérique à Déméter</i> .....	19-54
Pierre PONTIER, Thésée en prose. Remarques sur la transmission du mythe à l'époque classique, d'Hérodote à Isocrate .....	55-72
Pierre SAUZEAU, <i>La Vie de Thésée</i> de Plutarque : déconstruction et reconstruction d'un mythe....	73-92
Laurent GOURMELEN, Déméter et Perséphone en Arcadie (Pausanias, 8, 25, 4-7 et 8, 42, 1-13)	93-112
Élisabeth BUCHET, Représentations du mythe de Perséphone en Étrurie .....	113-124
Yves PEYRÉ, Thésée aux enfers : un processus de concaténation mythologique ?.....	125-136
Pierre SAUZEAU, Thésée en Avignon, ou les labyrinthes de l'amour. Commentaire des « Cassoni » Campana du Musée du Petit Palais .....	137-172

### Partie II : Le mythe en scène, de l'Antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle

Marie-Pierre NOËL, Thésée l'étranger dans l' <i>Héraclès furieux</i> d'Euripide et l' <i>CEdipe à Colone</i> de Sophocle.....	175-186
Anne LEBEAU, Sophocle, <i>CEdipe à Colone</i> : Thésée et CEdipe .....	187-198
Pascale PARÉ-REY, « Qui va à la chasse perd sa place ». Le personnage de Thésée dans <i>Hercule Furieux</i> et <i>Phèdre</i> de Sénèque .....	199-220
Agnès LAFONT, Thésée au carrefour des influences mythologiques dans l'œuvre de Shakespeare....	221-242
Céline FOURNIAL, Thésée revu et corrigé par Robert Garnier.....	243-266
Bénédicte LOUVAT, Le « moment Thésée » dans le théâtre parisien des années 1670 .....	267-280
Pascal DENÉCHEAU, Proserpine à l'Opéra : le mythe de Perséphone dans la tragédie en musique de Lully et Quinault.....	281-298

*Autour des mythes de Thésée et de Perséphone*

Table des illustrations .....	299-300
Résumés.....	301-310
Présentation des contributeurs .....	311-314

UNE FIGURE DIVINE EN CLAIR-OBSCUR :  
PERSÉPHONE DANS L'HYMNE HOMÉRIQUE À DÉMÉTÉR

Christine HUNZINGER

Sorbonne Université, Édition, traduction, interprétation des textes anciens, EDITTA, EA 1491, F-75005 Paris, France  
christine.hunzinger@sorbonne-universite.fr

« Perséphone, aux côtés d'Hadès l'Invisible, est l'ambiguïté même de la brillance au creux profond de la lumière noire. » Tels sont les mots de Laurence Kahn et Nicole Loraux pour cerner les contours contrastés de la déesse dont la geste est tout entière absorbée par l'alternance entre ombre et lumière, le passage entre les brumes noires du monde souterrain et l'éther divin du monde olympien<sup>1</sup>. Que Perséphone se présente comme cette figure en « clair-obscur » est un trait qui se dégage tout particulièrement de la lecture de l'*Hymne homérique à Déméter*<sup>2</sup>. Car c'est au récit des premiers passages qu'est consacré le poème qui, au sein de la biographie divine, capte seulement le personnage au temps des « premières fois » – le rapt initial, puis le premier retour, conquis de haute lutte par Déméter.

<sup>1</sup> Kahn, Loraux 1999 : 1370. Cf. aussi Kahn 1980 : 139.

<sup>2</sup> Les commentateurs ont souligné ce caractère particulier de l'hymne. Citons à titre d'exemple Motte (Motte 2002 : 102) : « Il est frappant de constater combien le récit de l'*Hymne homérique* baigne tout entier dans une atmosphère de clair-obscur, grâce à un jeu de constantes alternances ou de violents contrastes qui affectent les paysages, les lieux, les temps, les objets et les personnages eux-mêmes. » Pour André Motte, le couple de la lumière et de l'ombre est « solidaire d'une série d'autres couples d'opposés qui composent toute la trame du récit : le visible et l'invisible, le jour et la nuit, le voir et l'entendre, l'acte de voiler et de dévoiler, le haut et le bas, le Ciel et l'Enfer, la montée et la descente, la croissance et le dépérissement, la fertilité et la stérilité, la jeunesse et la vieillesse, la vie et la mort, l'union et la séparation, la douceur féminine et la violence masculine, la parole et le silence, la ruse et la franchise, la joie et la douleur, etc. » (Motte 2002 : 96). Sur ces contrastes mis en relation avec l'expérience de l'initié aux Mystères, cf. Felson Rubin, Deal 1980 : 11 note 13.

Le noyau narratif longuement développé dans l'*Hymne à Déméter*<sup>3</sup> se trouve condensé en trois vers à la fin de la *Théogonie* (vv. 912-914) :

αὐτὰρ ὁ Δῆμητρος πολυφόρβης ἐς λέχος ἦλθεν·  
ἦ τέκε Περσεφόνην λευκώλενον, ἦν Ἄιδωνεύς  
ἤρπασεν ἥς παρὰ μητρὸς, ἔδωκε δὲ μητίετα Ζεὺς.

Zeus entra dans la couche de Déméter, nourricière de tant d'êtres,  
et elle enfanta Perséphone aux bras blancs, qu'Àidoneus  
ravit à sa mère ; Zeus le prudent la lui avait donnée.

De fait, à l'intérieur de la chronologie mythique qui déroule l'histoire du monde de ses origines jusqu'aux cycles héroïques, les *Hymnes Homériques* se situent dans un temps postérieur à l'accession de Zeus à la royauté et se logent, comme c'est précisément le cas de l'*Hymne à Déméter*, dans ces interstices ouverts par les catalogues de la fin de la *Théogonie* hésiodique. Si la *Théogonie* relate, en même temps que l'histoire des générations divines qui se sont succédé depuis le commencement du monde, l'instauration par Zeus d'un ordre cosmique stable, qui repose sur la répartition des prérogatives entre les dieux, les *Hymnes Homériques* se focalisent cependant sur quelques soubresauts ultérieurs à ce premier partage, dysfonctionnements et crises qui exigent de Zeus, toujours en position d'arbitre, de nouveaux ajustements, des réglages et des règlements plus fins, afin de parvenir à la stabilité ultime<sup>4</sup>.

C'est l'une de ces crises que relate l'*Hymne à Déméter*. Le poème s'ouvre sur l'enlèvement de Perséphone par Hadès, donnée en mariage par Zeus à son frère, à l'insu de sa mère Déméter. Le rapt provoque la colère et le chagrin de cette déesse qui s'exile à Éleusis, puis menace d'anéantir le genre humain et de priver les dieux des honneurs que les humains leur rendent, afin de faire céder Zeus. Un compromis final est trouvé : épouse d'Hadès, Perséphone règnera sur les morts un tiers de l'année, et rejoindra sa mère et la communauté des dieux le reste du temps.

<sup>3</sup> La date de composition de l'hymne est difficile à préciser dans le contexte d'une tradition orale. Pour Janko 1982 : 181-183, le poème peut être daté entre la deuxième moitié du VII<sup>e</sup> et la première moitié du VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C. (650-550). Cf. Allen, Halliday, Sikes 1936 : 114 : deuxième moitié du VII<sup>e</sup> siècle ; Richardson 1974 : 11 : VII<sup>e</sup> (avec prudence) ; Càssola 1981 : 33 : fin VII<sup>e</sup>-début VI<sup>e</sup> (?) ; West 2003 : 9 : première moitié du VI<sup>e</sup>.

<sup>4</sup> Pour ces analyses de la « politique des Olympiens », cf. Clay 1989.

Il revient à Jean Rudhardt d'avoir tout particulièrement éclairé le sens de cette aventure<sup>5</sup> : alors que le partage du monde entre Zeus, Hadès et Poséidon, effectif au début de l'hymne (vv. 85-87), a pour conséquence un déséquilibre entre Hadès et ses frères, et l'isolation totale du monde d'en bas, une communication s'établit, grâce à l'union avec Perséphone, entre le monde des Olympiens et le royaume souterrain d'Hadès ; le culte de cette déesse est institué en même temps qu'est définie sa fonction<sup>6</sup>. Sont aussi institués les Mystères qui font désormais partie des privilèges de Déméter et de sa fille. Le bouleversement dans les rapports entre les dieux a ainsi pour corollaire, dans cet hymne, une nouvelle définition des rapports entre hommes et dieux, postérieure au premier bouleversement introduit par la crise prométhéenne. Après la séparation abrupte, une proximité inédite, consécutive au séjour de Déméter parmi les hommes et à son expérience de la souffrance, s'établit grâce à la célébration des rites enseignés par la déesse<sup>7</sup>.

Si l'une des fonctions premières de l'hymne est la célébration – le poète relate l'accession de la divinité chantée à ses prérogatives, τιμαί, et exalte ainsi son pouvoir particulier –, le poème apporte également aux destinataires humains du chant poétique une explication de l'état présent du monde. Cependant, même dans l'hymne qui est supposé tracer d'un trait net les contours de sa figure et célébrer, autant que définir, sa puissance, le personnage de Perséphone demeure voilé d'ambiguïté. Si l'on scrute, dans le texte, les signes de sa présence sensible et les traces de sa perception par les autres acteurs du récit, le jeu de ses désignations dans les vers – nom propre, épithètes et périphrases –, le rôle qui lui est dévolu dans le fil narratif, ainsi que les figures de substituts qui émaillent le récit, Perséphone peut tout autant être caractérisée comme une figure en clair-obscur dans cet hymne – non pas au sens de demi-teinte, mais d'oxymore : une figure qui concentre en elle des contrastes abrupts. Personnage central du récit, elle en est absente ; l'hymne a pour fin de relater l'accès de la déesse à ses prérogatives, à tout ce qui fonde et institue son pouvoir dans l'univers, mais le trait fondamental de la jeune déesse est sa passivité. Et ces caractères paradoxaux se réfractent dans la chaîne de doubles du personnage qui jalonnent le parcours de Déméter en quête de la disparue.

<sup>5</sup> Rudhardt 1978. Selon Arthur 1977 : 33, il s'agit aussi d'un nouvel établissement des rapports entre masculin et féminin : l'univers est placé sous l'égide du masculin, mais le féminin occupe désormais une place reconnue et honorée.

<sup>6</sup> Cf. Calame (1997 : 128) : « Tout le long récit de l'*Hymne homérique à Déméter* contribue donc à définir et à établir le statut et la fonction de Perséphone auprès de sa mère Déméter. »

<sup>7</sup> L'hymne semble avoir une dimension étologique importante quant à l'institution des Mystères, mais la question de son rapport exact avec les cérémonies d'Éleusis est complexe et débattue ; cf. Richardson 1974 : 12-30.

## I. LA DISPARUE

*Un statut narratif paradoxal*

L'hymne intitulé *Hymne à Déméter* dans l'unique manuscrit qui nous en a transmis le texte est en réalité un hymne adressé à Déméter et Perséphone. La jeune déesse partage avec sa mère le privilège d'être dédicataire du poème : elle est désignée comme objet du chant aux vers 1-2 (Δήμητρ' ἤϊκομον σεμνήν θεῖαν ἄρχομ' αἰδεῖν, / αὐτήν ἠδὲ θύγατρα τανύσφυρον « C'est Déméter à la belle chevelure, l'auguste déesse, que je chante pour commencer, elle et sa fille aux fines chevilles »), puis saluée avec Déméter, à la fin de l'hymne (493-494 : πότνια ἀγλαόδωρ' ὠρηφόρε Δηοῖ ἄνασσα / αὐτὴ καὶ κούρη περικαλλῆς Περσεφόνηα « Maîtresse des dons splendides, qui dispenses les saisons, souveraine Dédé, toi et ta fille, la très belle Perséphone »). Cependant, entre ces vers d'introduction et de congé dont les modalités d'énonciation sont conformes aux conventions génériques – divinité désignée à la 3<sup>e</sup> personne dans les vers d'introduction, puis saluée au terme du poème, à la 2<sup>e</sup> personne, comme destinataire de la prière de l'aède<sup>8</sup> –, la partie médiane ou *pars epica* de l'hymne ménage une place restreinte à la geste même de Perséphone. Le narrateur suit le personnage jusqu'au vers 39, pour relater son rapt, avant de renouer le fil narratif consacré au sort de la jeune déesse aux vers 342-343 : Perséphone réapparaît dans le récit par l'intermédiaire du regard d'Hermès arrivant aux Enfers (τέτμε δὲ τὸν γε ἄνακτα δόμων ἔντοσθεν ἐόντα / ἤμενον ἐν λεχέεσσι σὺν αἰδοίῃ παρακοίτι « Il trouva le seigneur à l'intérieur de sa demeure, assis sur sa couche avec son épouse vénérable »).

Entre le rapt initial et cet épisode ultérieur, seule Déméter se trouve au centre du récit. Toutes les actions de cette déesse sont cependant autant de *réactions* à la perte de sa fille<sup>9</sup>. Comme l'écrit Karl Kerényi : « L'essence de Perséphone s'épuise en un drame qui est simultanément l'histoire des souffrances de Déméter<sup>10</sup>. » Ainsi, malgré le peu de place que Perséphone occupe dans la narration elle-même, le personnage n'a pas pour autant un rôle infime dans l'univers diégétique : ce n'est pas un personnage secondaire<sup>11</sup>.

Son statut narratif est paradoxal : sa fonction, essentielle, réside en son *absence* ; c'est l'expérience même de sa disparition qui détermine l'ossature du récit. Une première

<sup>8</sup> Cf. Janko 1981, Nünlist 2004, Calame 2005.

<sup>9</sup> Cf. Clay 1989 : 209.

<sup>10</sup> Kerényi 1968 : 170. Par opposition, Perséphone n'est jamais associée à Déméter dans l'*Illiade* et l'*Odyssée*.

<sup>11</sup> Sur le statut du personnage secondaire, « celui qui reste à la porte » de l'univers diégétique et la différence avec un personnage absent, cf. Samoyault 2008 : « Il est évidemment beaucoup plus compliqué de se tenir à la marge que d'être loin ou de n'être pas là. »

analogie avec un schéma narratif épique familier peut ainsi être repérée : le motif de la recherche, par un parent, de l'enfant soustrait ou disparu, rappelle la quête du prêtre Chrysès au chant 1 de l'*Iliade*, et celle de Priam au chant 24<sup>12</sup>. Cette analogie structurale assimile la figure de Perséphone à une captive victime de la violence guerrière et, dans le cas d'Hector, à un cadavre soustrait aux soins de ses proches. Ce transfert d'une intrigue épique où la guerre, la violence et la mort sévissent parmi les humains, à des personnages immortels dans l'hymne a un impact important : aux yeux de l'auditeur-lecteur, Perséphone, immortelle, subit de plein fouet une expérience réservée aux mortels.

La séquestration et la séparation constituent le schème commun de ces intrigues qui articulent un triangle d'actants : l'objet du rapt, le ou les auteurs du rapt, et la victime dépossédée de l'objet de son affection. Cette situation triangulaire implique une confrontation entre l'auteur de la violence et deux types de victimes, l'une, séquestrée, totalement passive et impuissante, l'autre, spoliée, agissante, qui part en quête de l'être disparu. Ainsi dans l'hymne, en matière d'énergie narrative, le déséquilibre est patent au sein du couple formé par les deux séparées : Perséphone n'a, contrairement à sa mère, d'autres réactions que le cri initial, puis le chagrin provoqué par le regret de sa mère (v. 344 : *πόθω*). Nulle colère ne s'exprime par sa voix ou ses gestes<sup>13</sup>, alors même que Déméter oscille entre la prostration suscitée par le regret (vv. 201, 304 : *πόθω*), et la fureur qui anime sa quête<sup>14</sup>. Ce schéma triangulaire qui implique deux victimes contraint le narrateur à orienter le récit vers un double dénouement. De fait, la résolution du drame de la séparation passe par une double réintégration : retour de l'être disparu, et retour de celui qui est parti à sa recherche. Citons à titre d'exemple le chant 24 de l'*Iliade* qui orchestre effectivement un double retour, celui de Priam après une dangereuse incursion dans le camp des Grecs, et celui du corps d'Hector rendu à ses proches et à sa cité. Selon un scénario similaire, comme l'a montré John Foley, l'intrigue narrative de l'*Hymne à Déméter* coordonne un double retour, après l'enlèvement initial : retour de Perséphone auprès de sa mère, retour de Déméter auprès de la communauté divine<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Cf. Lord 1966/1967 : 244.

<sup>13</sup> Cf. Clay 1989 : 257.

<sup>14</sup> Mère et fille éprouvent le même chagrin provoqué par le manque : cf. v. 344 [Perséphone] : *μητρός πόθω* « dans le regret de sa mère » ; v. 201 [Déméter] : *ἦστο πόθω μινύθουσα βαθυζώνιοι θυγατρός* « elle demeurerait assise à se consumer dans le regret de sa fille à la large ceinture » ; v. 304 [Déméter] : *μίμνε πόθω μινύθουσα βαθυζώνιοι θυγατρός* « elle demeurerait là, à se consumer dans le regret de sa fille à la large ceinture ». C'est justement aux moments où Déméter demeure prostrée que ce regret est mentionné.

<sup>15</sup> Cf. Foley 1997 : 211-212. On peut noter que le retour de Déméter est en définitive provoqué par sa mère, Rhéa, qui vient la chercher sur terre (443).

Consacré principalement à la geste de Déméter, l'hymne se conforme aussi au schéma narratif de la colère d'un héros et de sa sécession, provoquées par un acte brutal qui signifie, pour le héros spolié, séparation d'avec un être cher<sup>16</sup>. Victime de l'ordre imposé par Zeus, qui veille à une répartition des prérogatives qui garantisse les droits d'Hadès, heurtée et blessée, Déméter se retire en colère, fait peser un danger grave sur la communauté des dieux et – dommage collatéral – sur les êtres humains, puis, au terme de suppliques et de négociations qui lui octroient de nouveaux privilèges, elle réintègre la société divine. Si l'on s'en tient à ce scénario narratif analogue à celui de l'*Illiade*, Perséphone occupe la même position actancielle que Briséis : elle est l'objet dont l'absence provoque la crise. Cette crise ne relève pas exclusivement du registre de l'attachement et des émotions, mais elle touche aux rouages de l'ordre social. Car pour Déméter comme pour Achille, l'enjeu n'est pas seulement affectif : il relève d'une atteinte à l'honneur (τιμή). La réplique de chacun consiste précisément à mettre en danger toute la communauté réglée par cet ordre social.

En tant qu'actant du récit, Perséphone se trouve donc au croisement de plusieurs scénarios narratifs repérables dans la tradition épique, qui font d'elle l'objet d'un conflit, d'une quête et d'une tractation.

### *L'absence de perception sensible*

L'intrigue se noue exclusivement autour de la disparition initiale de Perséphone, avec une insistance particulière sur le registre de la perception sensible, de l'ordre de l'ouïe et de la vue<sup>17</sup>. De façon répétitive dans la suite du texte, l'invisibilité de Perséphone revient comme un leitmotif<sup>18</sup>, et la condition même que Déméter impose à Zeus, dans les tractations qui s'engagent à la fin de l'hymne, est un retour à la perception sensible : elle exige de voir sa fille « de ses yeux<sup>19</sup> ».

<sup>16</sup> C'est le scénario décelé par Lord 1966/1967 ; cf. aussi Sowa 1984 : 95-120, Cheyns 1988, Foley 1997 et Nickel 2003. Le terme μήνις est employé dans l'hymne, aux vers 350 et 410, pour désigner la « terrible colère » de Déméter (μήνιος αἰνήης).

<sup>17</sup> Sur ce thème dans le poème, cf. Scarpi 1976 : 12-46 ; Foley 1994 : 38.

<sup>18</sup> Cf. v. 57 (Hécate) : φωνῆς γὰρ ἤκουσ', ἀτὰρ οὐκ ἶδον ὀφθαλμοῖσιν « j'ai entendu sa voix, mais je ne l'ai pas vue de mes yeux » ; 68 (Déméter) : ἀτὰρ οὐκ ἶδον ὀφθαλμοῖσιν « mais je ne l'ai pas vue de mes yeux ».

<sup>19</sup> Cf. v. 333 : πρὶν ἶδοι ὀφθαλμοῖσιν ἐὼν εὐώπιδα κούρην « avant d'avoir vu de ses yeux sa fille au beau visage » ; v. 339 : ὀφθαλμοῖσιν ἰδοῦσα « l'ayant vue de ses yeux » ; v. 350 : ὀφθαλμοῖσιν ἰδοῦσα ; 385 (retrouvailles) : ἦ δὲ ἰδοῦσα ; 409 (récit de Perséphone) : ἵνα μὲν ὀφθαλμοῖσιν ἰδοῦσα. Comme l'écrit Sorel (Sorel 2000 : 163 note 2) : « Toutes les références à la vue dans l'hymne à Déméter sont en rapport avec l'attente du retour de Korè. »

### *Autour des mythes de Thésée et de Perséphone*

Perséphone n'a, entre le moment de son rapt et l'entrée dans les Enfers, plus d'autre présence au monde qu'une voix inarticulée et des cris qui résonnent à l'intention d'un père qui a délaissé le champ des opérations<sup>20</sup>. La déesse pousse un cri sonore (v. 20 : *ιάχησε δ' ἄρ' ὄρθια φωνῆ* « elle cria fort, à pleine voix<sup>21</sup> »), puis appelle son père absent (vv. 21, 27). La description des vers 27-29 insiste sur l'éloignement de Zeus : il s'est retiré de la communauté divine, à l'écart, sur une ligne horizontale qui le replie au même niveau que les humains dont il reçoit les offrandes (29 : *δέγμενος ἱερά καλὰ παρὰ θνητῶν ἀνθρώπων* « recevant les belles offrandes des humains mortels »), et non plus au zénith, sur la ligne verticale qui l'installe au sommet de la hiérarchie divine, « le plus haut » dans le ciel, comme le suggère l'emploi de l'adjectif *ὑπατον* au vers 21, où sens propre et sens figuré se confondent<sup>22</sup>.

Les mots prononcés par Perséphone sont représentés par le biais d'un discours narrativisé qui condense les propos rapportés et coupe le son, en quelque sorte, aux appels de détresse : *κεκλωμένη πατέρα Κρονίδην ὑπατον καὶ ἄριστον* « elle appelait son père, le Cronide, le très haut et le meilleur » (v. 21) ; *κούρης κεκλωμένης πατέρα Κρονίδην* « la jeune fille qui appelait son père, le Cronide » (v. 26). Ce choix narratif produit un effet de sourdine et prive la parole du personnage de toute efficacité<sup>23</sup>. De plus, les seules concessions à une représentation plus directe de la parole du personnage, les deux épithètes que la jeune fille emploie pour qualifier son père (*ὑπατον καὶ ἄριστον*), instaillent une ironie amère dans le texte : « le très haut et le meilleur » des dieux est précisément en train de sacrifier sa fille à sa politique d'organisation de la société olympienne<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> De façon ironique, les épithètes qui caractérisent Zeus au début de l'hymne insistent sur la faculté du dieu à se faire entendre et à percevoir : il est celui « dont le grondement retentit » (3 : *βαρύκτυπος*), « à la vaste voix » ou « au vaste regard », selon les deux sens possibles de l'adjectif *εὐρύοπα* (3 : *εὐρύοπα Ζεύς*).

<sup>21</sup> Cf. aussi v. 39 : *φωνῆ ὑπ' ἀθανάτη, τῆς δ' ἔκλυε πότνια μήτηρ* « sous l'effet de sa voix d'immortelle ; sa souveraine mère l'entendit. » ; v. 57 : *φωνῆς γὰρ ἤκουσ' (α)* « j'ai entendu sa voix » ; v. 67 : *τῆς ἀδινήν ὄπ' ἄκουσα* « j'ai entendu sa voix sonore » ; v. 81 : *μεγάλα ἰάχουσαν* « qui poussait de grands cris ».

<sup>22</sup> Zeus s'est retiré dans son temple, « à l'écart », « loin des dieux » (v. 28 : *νόσφιν* ; v. 29 : *θεῶν ἀπάνευθε*). En réplique, Déméter adopte la même stratégie : à Éleusis, elle s'installe de la même façon « à l'écart, loin des dieux bienheureux », et se retire dans son temple (v. 303 : *μακάρων ἀπὸ νόσφιν ἀπάντων*). Mais elle bloque toute possibilité pour les dieux de continuer à jouir de ces offrandes des hommes – ces offrandes dont profite précisément Zeus, au moment du rapt.

<sup>23</sup> Cf. Beck 2001 : 58, 61-62.

<sup>24</sup> Cf. Segal 1981 : 117, à propos des termes *ὑπατον καὶ ἄριστον* : « The action casts some doubt on the validity of at least the last of those attributes. »

Le cri de Perséphone n'est perçu par personne. Le narrateur adopte d'emblée une tournure négative pour marteler, au rythme des négations égrenées aux vers 22-23, l'absence de portée de ses appels : οὐδέ τις ἀθανάτων οὐδὲ θνητῶν ἀνθρώπων / ἤκουσεν φωνῆς οὐδ' ἀγλαόκαρποι ἐλαῖαι « Mais personne parmi les immortels, personne parmi les humains mortels n'entendit sa voix ; personne, même les oliviers aux fruits splendides ». Si quelques exceptions surgissent aux vers 24-26, cependant, loin d'estomper cette surdité universelle, l'énumération de ces exceptions a pour effet d'amplifier le blanc quasi général dans la perception : Hécate perçoit une voix, mais seulement du fond de sa grotte (vv. 24-25) ; Hélios l'entend également (v. 26), mais le narrateur s'abstient de préciser que le dieu « qui voit tout » est aussi témoin du drame ; Déméter, enfin, perçoit elle aussi la voix de sa fille (v. 39 : τῆς δ' ἔκλυε πότνια μήτηρ, « sa mère souveraine l'entendit »), mais cette mention, retardée de plusieurs vers, implique qu'il est désormais trop tard... Le cri retentit à l'échelle du cosmos, comme le suggère l'évocation initiale des deux divinités cosmiques, Hécate et Hélios. Mais l'univers semble soudain figé dans sa simple matérialité physique (vv. 38-39 : ἤχησαν δ' ὀρέων κορυφαὶ καὶ βένθεα πόντου / φωνῆ ὑπ' ἀθανάτη « Les cimes des montagnes et les gouffres du flot marin retentirent en écho, sous l'effet de sa voix immortelle »), alors même que le monde entier est là au tout début, témoin de la splendeur du narcisse dans la prairie du rapt (vv. 11-12 : σέβας τότε πᾶσιν ιδέσθαι / ἀθανάτοις τε θεοῖς ἤδὲ θνητοῖς ἀνθρώποις « spectacle saisissant, alors, pour tous, dieux immortels et humains mortels »). Les Océanides elles-mêmes, compagnes de jeux au moment du drame, semblent avoir déserté le champ de fleurs. Comme l'écrit Clémence Ramnoux à propos du rapt : « Ses témoins sont tous frappés de cécité, de surdité, de mutisme. Le rapt s'accomplit dans un monde aux yeux bandés, aux oreilles fermées, aux lèvres closes<sup>25</sup>. »

Or dans la suite de l'hymne, le mutisme et l'inertie de cet univers prennent un relief particulier, en raison du contraste qui apparaît avec la réaction de l'entourage humain de l'enfant Démophon, lui aussi dérobé par sa nourrice, lui aussi soumis à un traitement secret qui alarme sa mère. Les cris de l'enfant jeté à terre, abandonné par Déméter, alertent aussitôt ses soeurs (v. 284 : τοῦ δὲ κασίγνηται φωνὴν ἐσάκουσαν ἐλεινὴν, « Ses soeurs entendirent sa voix pitoyable. ») – seule Métanire, sa mère, demeure prostrée et semble ne rien entendre. De fait, c'est à cause d'un usage inverse du sens de la vue – parce que Métanire a épié la déesse, qu'elle a *trop* regardé son fils (v. 244) –, que l'enfant est rejeté par Déméter. À l'absence de témoins et de solidarité sur la scène du drame divin s'oppose la présence de l'entourage humain autour de l'enfant.

<sup>25</sup> Ramnoux 1959 : 130.

De plus, un contraste est bien marqué entre la perception universelle du narcisse, au moment où la fleur aux cent têtes s'offre aux regards dans la prairie et enchante l'univers de son éclat et de son parfum (vv. 10-11, 13-14) et la disparition de Perséphone : à l'éblouissante « hypervisibilité », pour ainsi dire, du narcisse s'oppose l'invisibilité de Perséphone, que personne ne suit des yeux. L'épiphanie trompeuse de la fleur merveilleuse fait basculer Perséphone dans les ténèbres, mais semble aussi brouiller la perception de tous les témoins. Enfin, les vers 34-38, dans leur ambiguïté même, révèlent les implications de cette invisibilité de Perséphone :

Ὅφρα μὲν οὖν γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀστερόεντα  
 λεῦσσε θεὰ καὶ πόντον ἀγάρροον ἰχθυόεντα  
 αὐγὰς τ' ἡλίου, ἔτι δ' ἤλπετο μητέρα κεδνήν  
 ὄψεσθαι καὶ φῦλα θεῶν αἰειγενετῶν,  
 τόφρα οἱ ἔλπεις ἔθειλγε μέγαν νόον ἀχρυμένης περ.

Tant que la déesse apercevait la terre, le ciel étoilé,  
 le flot marin poissonneux et ses courants violents,  
 et les rayons du soleil, tant qu'elle espérait encore voir sa mère chérie  
 et les tribus des dieux qui vivent pour toujours,  
 l'espoir berçait son grand esprit, malgré son chagrin.

Aussi longtemps que Perséphone aperçoit la terre, le ciel, la mer et les rayons du soleil, aussi longtemps qu'elle appartient encore au monde supérieur, elle espère – et c'est là l'ambiguïté du texte – voir sa mère et les dieux, ou que sa mère et les dieux la voient : le texte peut s'interpréter dans les deux sens<sup>26</sup>. Mais comme le souligne Jenny Strauss Clay, « cela revient au même » en définitive : descendre chez Hadès « l'Invisible » – chez celui dont le nom même exprime l'abolition de toute visibilité – signifie aussi bien devenir invisible pour ceux du monde d'en haut que ne plus voir soi-même ce monde supérieur<sup>27</sup>.

Le narrateur orchestre ainsi une soustraction quasi-universelle à la perception sensible du personnage de Perséphone : on ne la voit plus, on entend à peine l'écho affaibli de ses cris. Or la structure du récit, organisé autour d'un grand vide médian entre le vers 39 et le vers 342, est significative : loin de suivre Perséphone dans sa descente aux Enfers, le narrateur demeure à la surface de la terre (v. 38). Son regard, omniscient au début de l'hymne, semble tout à coup privé de l'accès au monde d'en bas, comme en

<sup>26</sup> Cf. Foley 1994 : 37.

<sup>27</sup> Cf. Clay (1989 : 215) : « But it amounts to the same thing. To go to the house of Hades means to become invisible to those above and to look no longer on the light of the sun. »

sont dépourvus tous les acteurs humains et divins de l'hymne, à l'exception d'Hadès, Perséphone et Hermès<sup>28</sup> – mais on ne renoue avec eux que plus tard dans le récit. Au moment du rapt, la barrière vers le monde souterrain paraît soudain infranchissable, et Perséphone aussi perdue aux yeux du narrateur et de son public qu'elle l'est pour sa mère.

Présence un instant éblouie, puis soudain abolie, absente mais au centre du récit, invisible essentielle au drame, Perséphone figure ainsi, au début de l'hymne, le paradoxe de l'éphémère. Comme l'écrit Karl Kerényi, Perséphone incarne « la notion du fugitif : c'était et ce n'est plus<sup>29</sup> ».

### *L'absence de savoir*

L'invisibilité sensible de Perséphone se double d'une obscurité métaphorique pour la plupart des acteurs du récit – seuls Zeus, Hadès et Hélios savent où se trouve la disparue. Mais Zeus s'est absenté et tout contact avec Hadès relève de l'impossible. Le narrateur, qui partage lui aussi ce savoir avec les destinataires de son chant, esquisse dès lors un contraste abrupt entre les représentants masculins de l'ordre olympien et les déesses féminines, Déméter et Hécate, plongées dans l'ignorance.

C'est là une particularité de la version exposée dans l'hymne : Déméter n'apprend le sort de sa fille qu'après avoir consulté Hélios, le dieu qui voit tout<sup>30</sup>. La quête de l'enfant disparue, dans un mouvement désordonné d'errance sur terre et sur mer (vv. 47-48), se double d'une enquête éperdue, en trois jalons bien marqués dans le récit (vv. 44-50 : neuf jours d'ignorance totale ; vv. 51-59 : tirade d'Hécate ; vv. 60-87 : dialogue avec Hélios). Comme au moment du récit de l'enlèvement, où était orchestrée une surdité générale, le narrateur commence par insister aux vers 44-46 sur un mutisme universel, dans une profusion de négations qui rappellent les vers 21-22 : τῆ δ' οὐ τις ἐτήτυμα μύθησασθαι / ἦθελεν οὔτε θεῶν οὔτε θνητῶν ἀνθρώπων, / οὔτ' οἰωνῶν τις τῆ ἐτήτυμος ἄγγελος ἦλθεν, « Personne ne consentait à lui révéler ce qui s'était réellement passé, personne, ni dieu, ni humain mortel, et aucun oiseau ne se présenta en messager de ce qui s'était réellement passé ». Et comme aux vers 24-26, les exceptions à ce refus de révéler la vérité surgissent peu à peu, avec dans un premier temps la sollicitude d'Hécate, qui assure Déméter de sa franchise, mais ne dispose pas du savoir supérieur

<sup>28</sup> Cf. Clay 1989 : 216.

<sup>29</sup> Kerényi 1968 : 154.

<sup>30</sup> D'autres versions de la légende ignorent ce rôle d'Hélios : cf. Richardson 1974 : 174, et 74-86 ; pour Currie 2016 : 86-89, c'est une innovation propre à l'hymne homérique.

procuré par l'autopsie – elle n'a entendu qu'une voix (v. 57 : φωνῆς γὰρ ἤκουσ', ἀτὰρ οὐκ ἶδον ὀφθαλμοῖσιν « j'ai entendu sa voix, mais je ne l'ai pas vue de mes yeux ») ; puis les révélations d'Hélios, qui lève le voile sur le mystère. Ces trois étapes qui jalonnent l'accès à la vérité instaurent une dichotomie entre l'ouïe réservée aux personnages féminins et la vue, privilège du dieu masculin : elles illustrent avec insistance un parcours difficile, où les entraves au savoir avivent la blessure de la mère endeuillée<sup>31</sup>. Le registre de la lumière, omniprésent aux vers 47-63, scande les étapes du parcours et accentue le contraste, littéral et métaphorique, entre obscurité et lumière, ignorance et savoir<sup>32</sup>. Enveloppée dans son voile sombre, Déméter erre en tous sens avec, en main, des torches qui ne la guident pas vers un savoir clair (v. 48 : στρωφᾶτ' αἰθομένας δαΐδας μετὰ χερσὶν ἔχουσα « elle errait en tous sens, des torches ardentes en ses mains » ; v. 61 : ἤϊξ' αἰθομένας δαΐδας μετὰ χερσὶν ἔχουσα « elle s'élança, des torches ardentes en ses mains »). L'Aurore est « éclatante » (v. 51 : φαινολις Ἡώς) quand Déméter croise Hécate, munie elle aussi d'un flambeau (v. 52 : Ἐκάτη σέλας ἐν χείρεσσιν ἔχουσα « Hécate, un flambeau à la main »), mais cet éclat ne dissipe pas l'opacité du mystère. Seuls les rayons d'Hélios diffusent la lumière absolue qui lève le voile sur la vérité du rapt (vv. 69-70 : le Soleil perçoit le monde entier).

L'agencement du récit, avec cette mise en scène d'une enquête en trois étapes, inscrit la quête de Déméter dans la durée, mime son errance laborieuse, et rend ainsi sensible une douleur, celle d'une disparition vécue comme une énigme abrupte : confrontée à l'invisible et à l'incompréhensible, l'immortelle se heurte à une expérience inconcevable – la disparition chez Hadès, ce lot commun des mortels<sup>33</sup>. Le comportement de la déesse désespérée (vv. 40-41 : ἀμφὶ δὲ χαίταις / ἀμβροσίαις κρήδεμνα δαΐζετο χερσὶ φίλησι, « le voile qui entourait sa divine chevelure, elle l'arrachait de ses mains » ; v. 42 : κυάνεον δὲ κάλυμμα, elle se couvre d'un « châle sombre » ; vv. 49-50 : elle refuse la nourriture et le bain) n'est pas différent de celui des grands endeuillés de l'*Iliade*<sup>34</sup> : Andromaque, Thétis, Achille<sup>35</sup>... Et tout comme Achille, sous l'effet du chagrin, quitte

<sup>31</sup> Cf. Clay 1989 : 221.

<sup>32</sup> Sur ce thème, cf. Motte 2002.

<sup>33</sup> Comme l'écrit Sorel 2000 : 133, ce mythe amène « une immortelle aux confins de l'expérience humaine de la disparition. »

<sup>34</sup> Cf. Foley 1997 : 209-210.

<sup>35</sup> Cf. *Il.* 22, 405-407 (Hécube), 467-472 (Andromaque), pour le motif du voile arraché : cf. Nagler 1974 : 48-54. Pour le motif du voile noir, cf. *Iliade* 24, 94 : voile sombre de Thétis. Les manifestations du deuil d'Achille comprennent l'abstention de nourriture et de bain : *Il.* 19, 205-214, 24, 128-130, etc. On note aussi la correspondance significative entre les vers 438-439 du chant 22 de l'*Iliade* (nul messager n'est

la sphère de l'humanité pour gagner la sphère de l'infra- ou du supra-humain (entre le chant 19 et le début du chant 24, sa violence est comparée à celle d'un animal ou d'un élément naturel, tandis qu'il reçoit grâce à l'intervention de Zeus et d'Athéna nectar et ambrosie), Déméter opère un mouvement parallèle, sous les traits d'une femme âgée, quittant le socle sûr de l'Olympe éternel pour les sables mouvants de la sphère des mortels, où sévissent la vieillesse, la mort, mais aussi l'ignorance et la faiblesse – la « débilite des humains encastrés dans leur mortalité », comme l'écrit Reynal Sorel<sup>36</sup>.

Présence éphémère, absence énigmatique : le poète de l'*Hymne* esquisse d'emblée une figure oxymorique en Perséphone – évanescence, comme un point minuscule sur une ligne de fuite dont la trace s'efface, et pourtant au centre du drame. Mais elle incarne encore un autre paradoxe : en elle se conjuguent une impuissance fondamentale, sensible en ses faits et gestes, et la puissance redoutable d'une déesse en pleine possession de prérogatives désignées au vers 366 comme « les plus grandes » parmi les immortels », avec une hyperbate expressive (τιμὰς δὲ σχήσησθα μετ' ἀθανάτοισι μεγίστας « en fait de privilèges, parmi les immortels tu détiendras les plus grandes »).

## II. IMPUISANCE ET PUISSANCE DE PERSÉPHONE

L'accès de Perséphone à ses prérogatives divines constitue l'un des arcs narratifs essentiels de l'hymne. Loin d'aborder l'histoire en aval – comme dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, où les jeux sont faits : séparée de sa mère qui n'est jamais mentionnée avec elle, Perséphone règne aux Enfers, en souveraine puissante, « noble », « pure » et surtout « terrible » épouse d'Hadès (ἀγανή, ἀγνή, ἐπαινή sont les épithètes qui lui sont associées) –, le poète de l'hymne cueille la figure divine en amont, dans cet *in illo tempore* des origines qui relate comment l'enfant de Déméter s'est vu attribuer les pouvoirs immenses de la déesse terrifiante de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. Ces honneurs lui sont conférés par l'union prestigieuse avec le dieu des Enfers, comme le suggère une litote répétée dans l'hymne (vv. 83-84 [Hélios à Déméter] : οὐ τοι ἀεικὴς / γαμβρός « ce n'est pas un gendre indigne » ; 363 [Hadès à Perséphone] : οὐ τοι ἐν ἀθανάτοισιν ἀεικὴς ἔσσομ' ἀκοίτης « je ne serai pas, parmi les immortels, un époux indigne »). Discrètement évoqués dans l'hymne, ils ne reçoivent leur pleine description que dans les assurances données par Hadès à Perséphone, aux vers 365-369, où l'insistance est mise, avec une

venu porter la nouvelle à Andromaque : οὐ γὰρ οἷ τις ἐτήτυμος ἄγγελος ἐλθὼν / ἤγγελι' (ε)... et le vers 46 de l'hymne (οὐτ'οἰωνῶν τις τῆ ἐτήτυμος ἄγγελος ἦλθεν).

<sup>36</sup> Sorel 2000 : 152.

emphasis empreinte de solennité, sur l'universalité (v. 365 : *δεσπόσσεις πάντων ὅποσα ζῶει τε καὶ ἔρπει* « tu régneras sur tous les êtres qui vivent et se meuvent ») et l'éternité de ses prérogatives (v. 367 : *ἡματα πάντα* « pour toujours »). L'ampleur magnifique des privilèges promis – règne sur tous les êtres vivants, honneurs parmi les Immortels, châtement contre les auteurs d'offense à son égard – occulte quelque peu la condition implicite qui régit l'octroi de ce nouveau pouvoir : que le retour ne soit jamais définitif, que Perséphone poursuive sa vie aux Enfers<sup>37</sup>. Le poète de l'hymne scinde donc la biographie de Perséphone en un *avant* et un *après*, et ces quelques vers esquissent, dans une sorte de prolepse, la figure souveraine et toute-puissante qu'elle est devenue dans l'*Iliade*, et surtout dans l'*Odyssee*.

### *Le nom de Perséphone*

Au début de l'hymne, cependant, la déesse ne possède aucun de ces privilèges, et elle semble même dénuée de son nom propre. Car en rupture avec les conventions génériques propres à l'hymne<sup>38</sup>, le poème s'ouvre sur une absence qui semble anticiper sa disparition de l'univers diégétique – l'absence du nom propre de Perséphone. Au vers 2, la divinité, objet du chant du poète, est désignée par un nom commun : c'est la « fille aux fines chevilles » qui est mentionnée au tout début de l'hymne, à la place du nom propre attendu (v. 2 : *αὐτήν ἡδὲ θύγατρα τανύσφυρον*). De plus, au vers 1, Déméter bénéficie seule de l'épiclèse qui honore son pouvoir « auguste » (*σεμνήν θεάν*), alors que les deux déesses sont indissociablement englobées dans cette appellation à la fin du poème, au vers 486 : *σεμναί τ' αἰδοῖαί τε* « augustes et vénérables »<sup>39</sup>. Celle qui n'est au début que « fille de... » est en revanche explicitement nommée et saluée par le poète à la fin de l'hymne (v. 493 : *αὐτή καὶ κούρη περικαλλῆς Περσεφόνεια*), avec un écho remarquable entre la structure des deux vers d'ouverture et de congé (v. 2 : *αὐτήν ἡδὲ... / 493 : αὐτή καὶ...*) qui rend la différence sensible et impose le sentiment qu'elle n'a acquis véritablement son nom qu'à la fin de l'histoire<sup>40</sup>. Le dernier vers ne comporte cependant qu'une deuxième personne du singulier (v. 495 : *αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σείο καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς*

<sup>37</sup> Sur l'ambiguïté des paroles d'Hadès, cf. Richardson 1974 : 269.

<sup>38</sup> L'hymne 19 à Pan (lui aussi, « fils de... ») constitue une autre exception : le dieu n'est pas immédiatement nommé, mais désigné comme fils d'Hermès au vers 1. Son nom figure cependant dans le titre du poème qui un hymne « à Pan » – et non un hymne à Hermès.

<sup>39</sup> Or l'épithète, comme le note Richardson 1974 : 137, 308, 316, est particulièrement liée au pouvoir des deux déesses, et employée également pour désigner les cérémonies en l'honneur de Déméter et Perséphone.

<sup>40</sup> Richardson 1974 : 325, explique ce singulier par le fait que l'hymne est en réalité un hymne à Déméter.

« Moi, je te célébrerai encore, ainsi qu'un autre chant »), alors que la forme *ὕμέων* est attestée dans d'autres hymnes du corpus : au moment du congé, le poète semble ainsi refermer la boucle ouverte au vers 1, qui égrène avec solennité le nom de Déméter et ses épithètes jusqu'à la coupe bucolique (*Δήμητρ' ἠΰκομον σεμνήν θεάν / ἄρχομ' αἰείδειν*). De fait, le statut de Perséphone dans cet hymne s'avère plus problématique que celui de Déméter.

D'emblée seulement « fille de... », Perséphone est désignée au moment du rapt par le terme de « jeune fille », *κούρη* (v. 8 : *καλυκώπιδι κούρη* « la jeune fille au visage frais comme un bouton de fleur » ; 27 : *κούρης*). La structure en chiasme des vers 1-39, qui égrène les actants d'une conspiration, la place au centre d'un réseau bien identifié<sup>41</sup>, mais elle demeure totalement anonyme en ce centre : *ἡ δ' ἄρα* (v. 15), *τὴν δ'(ε)* (v. 30). Cette absence du nom propre au début du poème est d'autant plus frappante que le poète ne cesse de distribuer, à des endroits stratégiques du vers, les noms des acteurs majeurs du drame initial, Déméter, Hadès, Zeus, Gaia. Ces noms occupent en effet des places remarquables dans l'hexamètre, début ou fin de vers (vv. 3, 4, 9<sup>42</sup>) ; et les épithètes foisonnent pour brosser d'un trait de plus en plus net ces figures divines, notamment celle du ravisseur, dont toutes les épithètes, avec le terme *πολυ-* comme premier élément du composé, insistent sur la multiplicité<sup>43</sup>. Cette multiplicité annonce la foule infinie des êtres sur lesquels Perséphone régnera (v. 365 : *πάντων ὅποσα ζῶει τε καὶ ἔρπει*), mais au début de l'hymne, la « polyvalence » du ravisseur occulte la victime et occupe tout le terrain. Au centre de ce réseau de dieux puissants, le personnage divin semble ainsi privé de cette ossature généalogique conférée par les périphrases et les épithètes, qui l'insérerait pour ainsi dire dans le réseau protecteur de sa filiation à Zeus.

Par un procédé identique qui tend à occulter la figure de Perséphone, au moment où le narrateur renoue le fil narratif consacré à ce personnage et décrit l'arrivée d'Hermès chez Hadès, selon un scénario récurrent dans l'épopée grecque archaïque où le narrateur

<sup>41</sup> Arthur 1977 : 10, sur la structure en chiasme ; Thalmann 1984 : 193 note 59, évoque une structure en spirale.

<sup>42</sup> Cf. v. 3 : *δῶκεν δὲ βαρύκτυπος εὐρύοπα Ζεὺς* « Zeus la lui donna, celui dont le grondement retentit, Zeus au vaste regard » ; v. 4 : *Δήμητρος χρυσαόρου ἀγλαοκάρπου* « Déméter au glaive d'or, aux fruits splendides » ; v. 9, en fin de vers : *πολυδέκτη* « celui qui reçoit tant d'hôtes ».

<sup>43</sup> Cf. vv. 17-18 : *ἄναξ πολυδέγμων / ...Κρόνου πολυώνυμος υἱός* « le seigneur qui accueille tant d'hôtes [...], le fils de Cronos, qu'on invoque sous tant de noms » ; vv. 31-32 : *πατροκασίγνητος πολυσημάντων πολυδέγμων / Κρόνου πολυώνυμος υἱός* « le frère de son père, le maître de tant d'êtres, celui qui accueille tant d'hôtes, le fils de Cronos, qu'on invoque sous tant de noms » ; cf. aussi vv. 84, 376, 404. Comme le note Létoublon 2005 : 5-6, à propos de ces vers : « L'assonance sur *p* [...] fait de cette *poly*-valence une caractéristique essentielle du ravisseur. »

décrit ce que le personnage *trouve* (v. 342 : τέτμε « il trouva ») à son arrivée, c'est le seigneur des lieux qui occupe la fonction d'objet de ce verbe ; l'épouse n'est mentionnée qu'à la fin du vers suivant (v. 343 : σύν αἰδοίῃ παρακοίτι « avec son épouse vénérable »). Ainsi celle qui constitue l'objet véritable de la quête et motive la visite aux Enfers apparaît comme masquée derrière le « seigneur » qui l'a séquestrée.

Par ailleurs, les épithètes qui caractérisent Perséphone au début du texte (v. 2 : τανύσφυρον ; v. 8 : καλυκώπιδι) « aux fines chevilles », « au visage en corolle » ou « frais comme un bouton de fleur », l'assimilent, sans la détacher véritablement, au groupe des jeunes Océanides occupées à cueillir des fleurs, avec la beauté des fleurs sur leur visage. L'épithète τανύσφυρος qualifie précisément les filles d'Océan dans la *Théogonie* (*Theog.* 364 : τρις γὰρ χίλιαί εἰσι τανύσφυροι Ὀκεανῖναι « Elles sont trois mille, les Océanines aux fines chevilles »). Et le statut divin de Perséphone ne s'énonce que peu à peu : elle n'est véritablement désignée comme déesse immortelle qu'aux derniers instants avant sa disparition (v. 34 : λεύσσε θεά ; v. 39 : φωνῆ ὑπ' ἀθανάτῃ).

La disparition de la jeune fille, au niveau diégétique, se double donc, dans la première partie du poème, d'une absence au niveau de l'énonciation poétique, absence de désignation d'autant plus remarquable que la poésie théogonique, dans le corpus épique archaïque, articule indissociablement le savoir sur les dieux à un savoir sur leur nom propre. Ainsi dans la *Théogonie*, nommer les dieux et les êtres n'est pas une activité anodine et arbitraire qui consisterait à remplir une liste au hasard des naissances et des lignées : le processus de nomination a une fonction cognitive. Jean Rudhardt<sup>44</sup>, distinguant le statut des personnages du conte de ceux du mythe, a souligné la valeur définitoire du nom propre dans le récit mythique. Perséphone entre ainsi dans l'hymne comme quelque peu absente à son identité et à son pouvoir de déesse auguste. Elle est seulement, au début de l'hymne, une jeune fille, comme l'écrit Robert Parker : cette Perséphone « n'est qu'une Korè, jeune fille ou fille : toute jeune fille ou fille arrachée à sa mère par le mariage<sup>45</sup> ».

Cependant, si, par le jeu de la nomination et de la distribution des épithètes, les premiers vers de l'hymne entérinent une absence initiale, le poète orchestre, par un

<sup>44</sup> Rudhardt (1978 : 1) : « Les personnages du mythe ont une personnalité ; chaque récit mentionne leurs parents ; la tradition les situe dans une lignée. [...] Il en résulte que les récits mythiques ne sont pas autonomes ; chacun d'eux renvoie à une pluralité d'autres dans lesquels il trouve des antécédents ou des conséquents. Cette pluralité confère leur pleine valeur aux noms propres qui désignent les personnages du mythe et définit l'identité de chacun d'eux. »

<sup>45</sup> Parker (1991 : 6) : « The Persephone of the myth is just Kore, "Maiden" or "Daughter": any maiden or daughter, that is to say, snatched away from her mother in marriage. »

procédé identique de désignation, un mouvement d'émergence de la figure divine, qui trouve son correspondant thématique dans le retour de Perséphone sur terre. La déesse semble accéder à son nom propre au moment où s'amorcent les préparatifs pour son retour. Un déséquilibre flagrant se laisse en effet déceler dans l'économie du poème : on compte une seule occurrence du nom propre de Perséphone au début de l'hymne (c'est au vers 56 qu'elle est nommée pour la première fois), contre huit occurrences à partir du vers 334<sup>46</sup>, dès l'instant où Zeus autorise le retour de Perséphone<sup>47</sup>.

Perséphone est nommée pour la première fois par son nom propre par le filtre du discours d'un personnage, Hécate, qui prononce son nom au moment de la quête éperdue de Déméter (vv. 55-56) : *τίς θεῶν οὐρανίων ἢ ἐ θνητῶν ἀνθρώπων / ἤρπασε Περσεφόνην* ; « Qui parmi les dieux du ciel ou les humains mortels a enlevé Perséphone ? » Or l'emploi du nom propre marque le premier pas vers la connaissance du sort véritable de la déesse : Hécate est la première à affirmer, dans un jeu de mots ou tout au moins un écho sonore remarquable entre *Περσεφόνην* et *φωνῆς*, qu'elle a entendu la voix de Perséphone (v. 57 : *φωνῆς γὰρ ἤκουσ' [α]*) et à reconstituer les bribes de la présence physique de la jeune disparue ; elle est aussi la première à lever le voile sur ce rouage qui provoque l'accès aux prérogatives divines de la jeune déesse : le rapt. Auparavant, la disparition de la jeune fille ne semble pas nettement perçue comme un rapt par Déméter. Ensuite, c'est à partir du moment où Zeus modifie son plan, en réponse à la colère de Déméter, et envoie Hermès auprès d'Hadès pour qu'il ramène « la pure Perséphone » (v. 337 : *ἀγνήν Περσεφόνην*) « auprès des dieux » (v. 338 : *μετὰ δαίμονας*), que la déesse est désignée pour la deuxième fois par son nom propre. Or la dynamique qui sous-tend cette réapparition ne consiste pas en une simple inversion de la disparition initiale : le retour marque à la fois la restauration d'un état antérieur et l'instauration d'un statut nouveau. L'emploi du verbe *δεσπόσσεις* au début du vers 365 élève Perséphone au rang de souveraine d'une multitude infinie d'êtres. Comme dans une sorte de tectonique des plaques, un mouvement s'opère au sein de la famille olympienne, qui modifie l'équilibre des forces : la jeune fille accède à ses prérogatives de déesse, *μέγισται τιμαί*, conférées par son statut d'épouse d'Hadès. Au terme du poème,

<sup>46</sup> Cf. v. 56 : *Περσεφόνην* ; 337 : *ἀγνήν Περσεφόνην* « pure » ; v. 348 : *ἀγαυήν Περσεφόνην* « noble » ; v. 359 : *δαΐφρονι Περσεφονείῃ* « avisée » ; v. 360 : *Περσεφόνη* (vocatif) ; v. 370 : *περίφρων Περσεφόνη* « sage » ; v. 387 : *Περσεφόνη* ; v. 405 : *Περσεφόνην περικαλλῆς* « très belle » ; v. 493 : *περικαλλῆς Περσεφόνη*.

<sup>47</sup> Cette absence a été notée et diversement interprétée par les commentateurs ; cf. Clay 1989 : 252, note 163 ; Foley 1994 : 39 (changement d'identité ou acquisition de nouveaux pouvoirs) ; Lincoln 1979 : 229 (changement de nom au terme d'un rituel d'initiation) ; Zuntz 1971 : 75-83 (deux déesses différentes) ; Hercenberg 2005 : 104 (maturation).

dans la prière finale, Perséphone peut enfin être invoquée par l'aède qui prononce le nom absent des premiers vers du chant (v. 493).

Tout aussi révélatrice que la résurgence du nom propre de la divinité, la distribution des épithètes au fil des vers semble souligner l'accès de Perséphone à ce nouveau statut. Si l'épithète *περικαλλής* (v. 405) qui figure dans le texte au moment des retrouvailles entre Déméter et sa fille, et du congé formulé par l'aède (v. 493), renvoie l'auditeur-lecteur à la figure initiale de l'enfant auréolée de la beauté des fleurs émaillant la prairie du rapt<sup>48</sup>, cependant, au moment de la mission d'Hermès chez Hadès, une gamme nouvelle de désignations escorte Perséphone vers la révélation des honneurs qui lui seront impartis. Comme le note Jenny Strauss Clay<sup>49</sup>, des épithètes singulières, qui exaltent « l'esprit sage » de Perséphone, encadrent précisément le discours par lequel Hadès dévoile à son épouse l'étendue de ses prérogatives de déesse (vv. 365-366) : au vers 359, le dieu s'adresse à « Perséphone l'avisée » (*δαΐφρονι Περσεφονείῃ*) ; et ses paroles provoquent la joie de la « sage Perséphone » (v. 370 : *περίφρων Περσεφόνηα*<sup>50</sup>).

Or avec ces deux épithètes, le poète semble jouer sur un décalage significatif entre le contexte de l'hymne et les contextes d'emplois attendus dans le corpus épique archaïque. Appliquée à un personnage féminin, l'épithète *περίφρων* est réservée chez Homère à celles qui ont le statut d'épouses ou de femmes mûres<sup>51</sup> : à Aigialée, femme de Diomède, pour l'unique occurrence de l'*Iliade* (5, 412), et dans l'*Odyssee* à Eurycleé ou Arété, et surtout à Pénélope. La parenté sonore très nette entre la formule *περίφρων Πηνελόπεια*, récurrente dans l'*Odyssee* après la coupe trochaïque, et cette occurrence unique dans l'hymne du groupe *περίφρων Περσεφόνηα* (v. 370, à la même place dans le vers), semble auréoler le personnage de Perséphone de cette fameuse intelligence rusée, cette *μητις* caractéristique de l'héroïne de l'*Odyssee*. L'unique occurrence du terme *περίφρων* dans la *Theogonie* destine cet adjectif aux futurs enfants de Zeus et Métis, et donc par anticipation à Athéna (*Theog.* 894).

<sup>48</sup> L'adjectif *περικαλλής* est employé par le narrateur dans le vers d'introduction au récit de Perséphone (405), qui s'apprête précisément à retracer sa version du rapt. Dans les deux versions, l'accent est mis sur la beauté des fleurs (par l'emploi de l'adjectif *καλός* : vv. 6, 16) et des jeunes filles.

<sup>49</sup> Clay 1989 : 252.

<sup>50</sup> Selon Clay (1989 : 252, citant Bruchmann 1893), c'est là l'unique emploi de ces épithètes appliquées à Perséphone dans la littérature grecque conservée. Cf. Bruchmann 1893 : 191 (*δαΐφρονι*), 192 (*περίφρων*). Pour une liste des épithètes relatives à Perséphone dans le corpus épique archaïque, cf. Suter 2002 : 238-249.

<sup>51</sup> Foley 1994 : 57, l'interprète comme le signe d'une maturation du personnage.

À une seule exception, l'adjectif *δαΐφρων* est réservé aux héros masculins dans le corpus homérique, et ce sont également des héros masculins que l'épithète caractérise dans l'hymne (v. 96 : Céléé; v. 233 : Démophon). L'unique emploi de l'épithète appliquée à un personnage féminin dans l'épopée homérique (*Od.* 15, 356 : *κουριδίης τ' ἀλόχοιο δαΐφρονος* « son épouse avisée ») offre une analogie notable avec le contexte de l'hymne : Eumée expose à Ulysse déguisé le chagrin de Laërte à la mort de son épouse « avisée » – une disparition provoquée par l'absence du cher fils, Ulysse (15, 358 : *ἦ δ' ἄχει οὗ παιδὸς ἀπέφθιτο κυδαλίμοιο* « elle est morte de chagrin, du regret de son fils illustre »). La mère, « épouse avisée », est emportée par le chagrin avant le retour de son fils. L'hymne renverse la situation, pour autant que la condition divine peut s'avérer l'envers de la condition humaine : c'est au moment où son retour est programmé, un retour qui provoquera la joie de sa mère endeuillée, que la jeune déesse, désormais épouse « avisée », reçoit ce qualificatif.

L'emploi dans l'hymne des épithètes *αἰδοίη*, « vénérable », et *ἀγνή*, « pure », est aussi révélateur. Au vers 343, lorsqu'Hermès arrive chez les époux et trouve Hadès en compagnie de son épouse « vénérable », Perséphone est qualifiée par l'adjectif qui sera précisément attaché à son pouvoir de déesse, en compagnie de Déméter, à la fin de l'hymne, lorsque le poète salue les déesses en majesté : *σεμναί τ' αἰδοῖαι τε* (v. 486 : « augustes et vénérables<sup>52</sup> »). C'est au moment où Zeus prévoit le retour de Perséphone que l'épithète *ἀγνή* qualifie Perséphone, au sein d'un discours narrativisé qui permet mal de décider si l'épithète relève de la parole même de Zeus ou du point de vue du narrateur (v. 337 : *ἀγνήν Περσεφόνειαν*). Cependant, l'adjectif *ἀγνή* est appliqué à deux reprises à Déméter dans l'hymne (203, 439) et cet emploi associe ainsi les deux déesses dans leur pouvoir particulier<sup>53</sup>. Mais Hermès lui substitue le terme *ἀγαυή*, « noble », quand il s'adresse à Hadès pour transmettre le message de Zeus (348 : *ἀγαυήν Περσεφόνειαν*). Or, dans le corpus épique archaïque, cette épithète n'est appliquée à Perséphone qu'au chant 11 de l'*Odyssée*, (*Od.* 11, 213, 226, 635 : *ἀγαυή Περσεφόνεια* au nominatif), dans le contexte de la *nekýia* où la déesse exerce son pouvoir souverain sur les ombres des morts<sup>54</sup>. Chez Hadès, Hermès semble ainsi reconnaître d'emblée, en la jeune épouse minée par le regret de sa mère, la puissante souveraine des Enfers.

<sup>52</sup> Au vers 374, l'adjectif est appliqué à Déméter (*παρ' αἰδοίῃ Δημήτερι*). Les emplois du terme *αἰδώς* dans l'hymne (190, 214) renvoient également au respect provoqué par la présence divine.

<sup>53</sup> Cf. Foley (1994 : 54) : « The word links the two goddesses and emphasizes their awesome divinity. »

<sup>54</sup> Bruchmann 1893 : 190.

Enfin, Déméter même, retirée à Éleusis et figée dans son chagrin, éprouve la douleur de la séparation avec sa fille, qui n'est pas tant perçue comme une enfant que comme une femme – telles sont les implications de l'épithète βαθύζωνος, « à la large ceinture », aux vers 201, 304 (βαθυζώνιοι θυγατρός<sup>55</sup>).

### *La voix de Perséphone*

Parallèlement à cette orchestration d'une émergence de Perséphone, qui se traduit dans le texte par une nouvelle distribution de son nom propre et de ses épithètes, le poète de l'hymne joue sur un contraste entre la perception étouffée du cri initial, et le récit de son expérience par la jeune déesse, dont la voix est rendue présente et sensible par le choix du style direct, au moment des retrouvailles avec Déméter. En réponse à sa mère qui l'interroge (394 : ἐξάυδα « parle »), Perséphone semble accéder enfin à la parole – rapportée au discours direct. Les vers 406, 414-416, et 433 qui charpentent son récit révèlent une insistance particulière sur l'acte même qu'elle est en train d'effectuer : raconter.

Τοιγὰρ ἐγὼ σοι μῆτερ ἐρέω νημερτέα πάντα.[...]  
Ὡς δέ μ' ἀναρπάξας Κρονίδεω πυκινὴν διὰ μῆτιν  
ᾧχετο πατὴρ ἐμοῖο φέρων ὑπὸ κεύθεα γαίης  
ἐξερέω καὶ πάντα διέξομαι ὡς ἐρεεῖνεις.[...]  
Ταῦτά τοι ἀχθυμένη περ ἀληθέα πάντ' ἀγορεύω.

Je vais te dire, mère, véritablement tout ce qui s'est passé. [...]  
Comment il m'a enlevée, par la ruse profonde du Cronide,  
mon père, comment il est parti pour m'emmener sous les profondeurs de la terre,  
je vais te le dire, je vais tout t'exposer en détail, comme tu me le demandes. [...]  
Voilà, je te confie toute la vérité, malgré mon chagrin.

Comme l'écrit Bernard Dov Hercenberg : « Le temps du retour correspond à celui d'un récit<sup>56</sup>. » Et le contraste est donc bien marqué entre ce discours qui ordonne l'expérience vécue en un récit cohérent et les appels aux secours lancés en vain, au début du poème. La narration de Perséphone peut s'interpréter aussi comme l'indice d'une maturation<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Cette épithète est appliquée dans l'hymne aux femmes en général (95 : βαθυζώνων τε γυναικῶν) et à Métanire en particulier (161). Cf. Segal 1981 : 118.

<sup>56</sup> Hercenberg 2005 : 104.

<sup>57</sup> Cf. Foley (1994 : 60) : « This may affirm that she has acquired an adult role and a partial independance from both Hades and her mother. » Cf. aussi Beck 2001 : 72, sur le contraste avec les cris inarticulés du début.

De plus, la parole rapportée au style direct ouvre une perspective, inédite dans l'hymne, sur la perception subjective de la jeune déesse. Les événements rapportés dans ce récit secondaire s'ordonnent selon le point de vue de la narratrice qui les a vécus et le poète fait ainsi jouer, au sein de son hymne, une concurrence entre deux versions des mêmes événements, rapportés dans le récit du narrateur (rapt initial aux vers 1-37, ingestion du pépin de grenade aux vers 371-374), et relatés à la première personne dans ce récit secondaire (selon une structure en chiasme : ingestion du pépin en 406-413, rapt en 414-433).

Cependant, les différences entre les versions révèlent une divergence entre les points de vue. La description du narrateur désigne explicitement le narcisse comme un piège fomenté par Zeus, à l'aide de la déesse Gaia (vv. 8-9 : *νάρκισσόν θ', ὃν φύσε δόλον καλυκώπιδι κούρη / Γαῖα Διὸς βουλήσι χαριζομένη πολυδέκτη* « et le narcisse, piège destiné à la jeune fille au visage frais comme un bouton de fleur, que fit croître Gaia, selon la volonté de Zeus, pour plaire à celui qui accueille tant d'hôtes »), mais la version de Perséphone évoque une fleur parmi d'autres, poussée sur un sol désigné par le terme *χθών* qui occulte le rôle rusé de Gaia (v. 428 : *νάρκισσόν θ' ὃν ἔφυσ' ὡς περ κρόκον εὐρέϊα χθών* « et le narcisse que le vaste sol fit croître, comme le safran »). Malgré la question de Déméter, au vers 404 (*καὶ τίτι σ' ἐξαπάτησε δόλω*; « Et par quel piège t'a-t-il trompée? »), le statut du narcisse comme piège demeure confus pour la jeune fille. Dans son récit, la cueillette du narcisse et la béance soudaine qui se produit sous ses pieds se présentent comme deux événements concomitants, sans lien de cause à effet. Si elle désigne bien la volonté rusée de son père comme cause de son enlèvement (v. 414 : *Κρονίδεω πυκινὴν διὰ μητριν*), cette légère dissonance entre les deux versions révèle, de son côté, une conscience confuse des événements.

Le récit de l'ingestion du pépin de grenade manifeste des divergences plus profondes. Le narrateur évoque cet événement aux vers 371-374 sans mentionner aucune contrainte – seul l'adverbe *λάθρη* qualifie l'intervention d'Hadès comme un acte rusé :

*αὐτὰρ ὃ γ' αὐτὸς  
ροϊῆς κόκκον ἔδωκε φαγεῖν μελιθδεά λάθρη  
ἀμφὶ ἔνωμήσας<sup>58</sup>, ἵνα μὴ μένοι ἤματα πάντα  
αὐθι παρ' αἰδοίῃ Δημήτερι κυανοπέπλω.*

<sup>58</sup> Le sens de ce verbe est obscur : cf. Richardson 1974 : 276-277. Il peut s'agir du regard du conspirateur qui scrute les alentours pour éviter qu'on ne le surprenne – c'est l'interprétation choisie par Humbert 1976 : 53, qui traduit « en jetant des regards autour de lui ». Pour d'autres commentateurs, il s'agirait d'un rituel magique : Hadès ferait tourner le pépin autour de lui.

Mais lui,  
il lui donna à manger un pépin de grenade, doux comme le miel, en cachette,  
tournant les yeux autour de lui (?), afin qu'elle ne demeurât pas pour toujours  
auprès de Déméter la vénérable à la tunique sombre.

Perséphone, quant à elle, insiste sur l'emploi conjoint de la ruse et de la contrainte  
(vv. 411-413) :

αὐτὰρ ὁ λάθρη  
ἔμβαλέ μοι ροιῆς κόκκον, μελιηδέ' ἔδωδὴν,  
ἄκουσαν δὲ βίη με προσηγάγκασσε πάσασθαι.

Mais lui, en cachette,  
m'a mis dans la bouche un pépin de grenade, nourriture douce comme le miel,  
et malgré moi, par la force, il m'a contrainte à l'avaler.

Au vers 413, il ne faut pas moins de trois termes, ἄκουσαν, βίη et προσηγάγκασσε avant l'infinifatif πάσασθαι, résultat de la violence relégué en fin de vers, pour que Perséphone donne toute la mesure de la contrainte ressentie. Cette disparité entre ruse et force dans les deux versions de l'ingestion du pépin est parallèle à la divergence révélée par la comparaison entre les deux versions du rapt : alors même que Perséphone ne désigne pas explicitement le narcisse comme piège, δόλος, mais insiste sur la force du ravisseur (v. 430 : κρατερός « le fort ») et sur la contrainte éprouvée (v. 432 : πόλλ' ἀεκαζομένην « bien malgré moi »), la version du narrateur attribue un rôle primordial à la fleur merveilleuse qui fait office de « Sésame, ouvre-toi », et estompe quelque peu la violence d'Hadès. Sensible à la force, Perséphone ne perçoit pas – ou feint de ne pas percevoir ? – la ruse.

Car cette dissonance entre les versions soulève une question importante : celle de la capacité de Perséphone à maîtriser une parole rusée. Il se peut qu'elle mente<sup>59</sup>, en effet, ou du moins qu'elle altère la vérité – qu'elle adapte sa parole à son interlocutrice, cette mère qu'elle ne veut pas blesser. De fait, l'ingestion du pépin de grenade a des implications symboliques : la grenade est doublement associée à la sexualité et à la mort. Non seulement l'ingestion de nourriture par la jeune épousée, dans la demeure de l'époux, a pour effet de lier la jeune femme à son mari dans la cérémonie du mariage, mais encore l'ingestion de nourriture aux Enfers interdit toute possibilité de retour dans le monde des vivants<sup>60</sup>. Perséphone pourrait altérer les faits précisément sur un point qui

<sup>59</sup> Sur ce « mensonge », cf. Perkins 1996, pour qui le mensonge enrobe et protège ce qui ne serait plus qu'un déguisement de petite fille.

<sup>60</sup> Cf. Richardson 1974 : 276 ; Foley 1994 : 56.

implique l'acceptation du mariage – et la séparation d'avec sa mère. Elle passe également sous silence les paroles que lui a adressées Hadès avant son départ, et les prérogatives éternelles qu'il a promises à la nouvelle souveraine des Enfers.

Si l'on admet qu'elle déforme la vérité en fonction du destinataire de son récit, pour inspirer à sa mère la conviction quelque peu illusoire que son retour est un simple retour du même au même, pour imposer l'idée consolatrice que l'*ethos* de l'enfant qu'elle était avant le drame n'a pas été compromis ni entaché, dès lors ce récit lui confère un peu la même capacité de manipulation que Déméter à Éleusis, forgeant un mensonge crétois à destination des filles de Céléé, pour expliquer sa présence incongrue et enrober de vraisemblance son déguisement de vieille femme – tout comme Perséphone habillerait de mots son *ethos* d'enfant. De fait, Perséphone commence et achève son récit par une affirmation de véridicité insistante<sup>61</sup> (v. 406 : τοιγὰρ ἐγὼ σοι μῆτερ ἐρέω νημερτέα πάντα; v. 433 : ταῦτά τοι ἀχρυσμένη περ ἀληθέα πάντ' ἀγορεύω), en des mots qui rappellent ceux que prononce Déméter au moment d'entamer son récit mensonger (120-121 : οὐ τοι ἀεικὲς / ὑμῖν εἰρομένησιν ἀληθέα μυσήσασθαι « Il n'est pas malvenu que je vous révèle la vérité quand vous m'interrogez. »).

Mais l'interprétation des vers 406-433 demeure évasive. Il se peut que le récit de Perséphone lève le voile sur une violence gommée dans la version du narrateur, ou qu'il révèle un point de vue subjectif, celui d'une victime qui a vécu la ruse comme une violence<sup>62</sup>. De fait, sur ce point, le silence même du poète, qui se borne à faire éclater la disparité des points de vue, autorise seulement les conjectures<sup>63</sup>. Quoi qu'il en soit, le « mensonge » de Perséphone – si mensonge il y a... – révélerait une profonde ironie, finement remarquée par Caroline Perkins : quand la déesse acquiert enfin une voix

<sup>61</sup> Nicholas Richardson suggère que Perséphone « proteste un peu trop fort » sur ce point. Cf. Richardson 1974 : 286 à propos du vers 406 : « Does Persephone, like Demeter ad *Dem.* 120 f. protest too much? » et Richardson 1974 : 287, à propos du vers 413 : « Does she perhaps “protest too much” in self-defence? »

<sup>62</sup> Cf. Foley 1994 : 60; Segal 1981 : 131, décèle dans l'insistance sur le motif de la contrainte un trait de caractérisation du personnage de Perséphone, réticente et pudique. Pour une analyse de ces divergences en termes d'opposition entre les points de vue masculin et féminin, cf. Deblouis 1997.

<sup>63</sup> L'interprétation du mouvement de joie de Perséphone après le discours d'Hadès suscite les mêmes interrogations (v. 371) : καρπαλίμως δ' ἀνόρουσ' ὑπὸ χάριματος « Vite, elle bondit de joie. » Dans son récit, Perséphone revient sur cette joie éprouvée (v. 411) : αὐτὰρ ἐγὼν ἀνόρουσ' ὑπὸ χάριματος « Et moi, j'ai bondi de joie », mais dans la première version, le narrateur ne précise pas si la joie est provoquée par la perspective de revoir sa mère ou par l'annonce de ses privilèges d'épouse d'Hadès, qui précèdent immédiatement cette réaction. Cf. Foley 1994 : 57.

audible au sein d'un discours articulé, au moment de l'unique action indépendante qu'elle accomplit dans le poème, c'est pour insister sur sa passivité dans les événements<sup>64</sup>.

### *L'âge de Perséphone*

L'ambiguïté qui voile l'interprétation des paroles de la jeune fille à sa mère révèle un paradoxe profond : quel est l'âge de Perséphone ? est-elle enfant ? ou jeune femme masquant la crudité des événements sous une perception naïve, inconsciente des pièges que recèlent les apparences ? Comme figée dans un entre-deux perpétuel, Perséphone oscille, tout au long du drame, entre deux âges – comme l'a montré le jeu des épithètes qui suggèrent une maturation, sans pour autant abolir en elle les caractères de l'enfance.

Enfant, elle ne peut que subir la violence et la ruse qui constituent les ingrédients de son histoire. La passivité apparaît comme intrinsèque à la figure de Perséphone telle qu'elle est représentée dans l'hymne<sup>65</sup>. Sa place même au sein du schéma narratif emprunté à l'*Illiade* lui assigne un statut de victime passive : dans la même position actancielle que Briséis, Chryseïs ou le cadavre d'Hector, Perséphone se trouve nécessairement en position d'objet – objet de désir, de violence et de ruse conjugués ; objet d'une quête ; objet de transactions.

La jeune fille est, au début de l'hymne, simultanément donnée et ravie – au centre d'une conspiration étrange, dont Clémence Ramnoux a bien souligné le caractère contradictoire<sup>66</sup>. *Donnée* par son père, Perséphone est pourtant *enlevée* par son époux – et *arrachée* à sa mère. La violence constitue le socle brut de son histoire. Le poète insiste sur la contrainte qui s'exerce sur elle – dans la version du narrateur comme dans la version qu'elle donne à sa mère, mais aussi dans l'interprétation que Déméter a des événements : Perséphone *ne veut pas* ce qui se produit (v. 19 [narrateur] : ἀέκουσαν ; v. 30 [narrateur] : ἀεκαζομένην ; v. 344 [narrateur] : πόλλ' ἀεκαζομένη ; v. 432 [Perséphone] : πόλλ' ἀεκαζομένην ; v. 72 [Déméter] : ἀέκουσαν ἀνάγκη). Après ce premier enlèvement,

<sup>64</sup> Cf. Perkins (1996 : 137) : « When she finally finds her voice, her sole independent action in the hymn is a lie that stresses her passivity. » Cf. aussi Kahn, Loraux (1999 : 1369) : « Toujours est-il qu'elle ne prend la parole – pour la première fois dans l'Hymne après les cris du rapt et le silence des Enfers – que pour se masquer elle-même, repoussant sur Celui qu'elle ne nomme pas l'entière responsabilité de son ancrage parmi les morts. »

<sup>65</sup> Sur ce caractère, cf. Ramnoux 1959 : 121 ; Kerényi 1968 : 153 ; Rudhart (1978 : 9) : « Perséphone restera passive dans tout le drame où son destin va se décider. »

<sup>66</sup> Cf. Ramnoux (1959 : 129) : « Qu'on admire une curieuse contradiction du récit : Celui-d'en-haut donne volontiers, et après accord ; il exerce la générosité du don, à la lumière du soleil, au su de toutes les Puissances de l'univers. Celui-d'en-bas, au contraire, sorti des abîmes obscurs, ravit par la violence. »

l'ingestion du pépin de grenade équivaut à un deuxième rapt<sup>67</sup> : Hadès arrache encore Perséphone à sa mère. Les vers 373-374 dévoilent l'intention du conspirateur – éviter que Perséphone ne demeure auprès de Déméter; et l'interprétation de Perséphone transforme, on l'a vu, cet acte de ruse en acte de violence (v. 413).

La violence ne se dissocie pas de la ruse, à chaque étape de son aventure, et ce schéma narratif assigne au personnage un poste qui contraste fortement avec sa puissance divine – celui d'une dupe. Ainsi au moment du rapt, malgré l'étendue du pouvoir dont dispose le « Seigneur de tant d'hôtes », malgré la rigueur inaltérable de l'or du char qui symbolise cette puissance, les conspirateurs ont besoin d'un piège : il faut un δόλος pour déclencher l'engrenage fatal qui précipite Perséphone dans le monde d'en bas. Or le piège ne fonctionne que grâce à un rouage essentiel, l'émerveillement de l'enfant. Parfumé, lumineux, luxuriant, le narcisse aux cent têtes éblouit le monde entier. Subjuguée par la fleur merveilleuse, Perséphone tend irrésistiblement les bras pour saisir le « beau jouet » (vv. 15-16 : ἡ δ' ἄρα θαμβήσασ' ὠρέξατο χερσὶν ἅμ' ἅμφω / καλὸν ἄθυρμα λαβεῖν « Elle, étonnée, tendit les deux mains en même temps pour attraper le beau jouet ») : par le procédé de la focalisation interne, les termes καλὸν ἄθυρμα révèlent sa perception enfantine du piège<sup>68</sup>. Perséphone n'est alors plus qu'une enfant, happée par la fleur comme elle le sera par Hadès. Elle semble pourtant représentée, au début de l'hymne, comme une jeune fille d'âge nubile : telles sont les implications de l'adjectif βαθυκόλποις, « à l'ample poitrine » (v. 5), qui caractérise le groupe des Océanides, ses compagnes au moment du drame<sup>69</sup>. Mais elle tend les mains comme une petite fille vers son jouet. Ainsi le premier geste de cette figure divine dans le texte, malgré ses implications – une participation active à son destin<sup>70</sup> – est un acte sous emprise – sous l'emprise d'un éblouissement enfantin, sous l'emprise de l'attraction irrésistible de la merveille<sup>71</sup>.

<sup>67</sup> Sur cette analogie, cf. Milanezi (1995 : 244) : « Le Dieu aux innombrables noms remplace la fleur à cent têtes par le fruit aux pépins innombrables et ainsi son sourire est une manière de deuxième rapt. Ainsi le sourire d'Hadès est un *dolos* qui fait écho au rire de la terre, lui aussi un *dolos*. »

<sup>68</sup> Le terme ἄθυρμα (qualifié par les adjectifs καλὸν ou ἐρατεινόν) désigne dans l'*Hymne 4 à Hermès* la tortue qui fait la joie du dieu encore bébé, aux vers 32, 40, 52.

<sup>69</sup> Comme le note Richardson 1974 : 140, cette épithète qualifie les femmes dans l'épopée archaïque. Sur les connotations des adjectifs βαθυκόλπος et βαθύζωνος dans l'hymne, cf. Segal 1981 : 118.

<sup>70</sup> Cf. Rudhardt 1978 : 10 et Suter 2002 : 11 sur la signification de ce geste, qui impliquerait une participation, même minime, de Perséphone à son destin.

<sup>71</sup> Le motif de l'emprise exercée par un θαῦμα est récurrent dans les *Hymnes*. Confronté à un spectacle merveilleux qui provoque euphorie et désir, le sujet émerveillé ne peut réprimer un mouvement en direction de la merveille. Les dieux émerveillés par la beauté d'Aphrodite tendent les bras vers elle (*Hymne 6 à*

Par cette conjonction fatale du δόλος et du θαῦμα, une analogie se dessine entre l'épisode de Pandora dans la *Théogonie* et l'épisode du narcisse dans l'*Hymne à Déméter*<sup>72</sup>. Comme dans le récit hésiodique, Zeus est l'instigateur d'un piège qu'il fait fabriquer par des auxiliaires : c'est par sa volonté que Gaia fait croître le narcisse (9). Auxiliaire, elle représente la puissance créatrice qui, comme Héphestos et Athéna dans la *Théogonie*, donne forme au leurre qui provoque un émerveillement universel (*Theog.* 588 ; *Hymn. Dem.* 10-11). Si Zeus, dans la *Théogonie*, est à la fois l'instigateur et le bénéficiaire de la ruse, il met ici son pouvoir au service d'un tiers, bénéficiaire du rapt – mais le rapt répond en définitive au dessein du Cronide qui instaure un nouvel équilibre des forces dans le monde qu'il dirige. Toutefois, le poste assigné aux destinataires de la merveille ne varie pas. Perséphone occupe, dans l'hymne, la place réservée aux humains dans l'épisode de la *Théogonie* : de pauvres dupes, bernés par la beauté du piège qui les fait précisément basculer dans la mortalité de façon irrémédiable (v. 589 : ἀμήχανον) – un peu comme le rapt amène l'immortelle Déméter à subir l'expérience de la disparition (mais une perte réversible, parce que l'histoire se passe chez les dieux). Les humains, dans la version de la *Théogonie*<sup>73</sup>, s'avèrent les victimes collatérales, totalement passives, d'un duel qui se joue bien au-dessus d'eux, entre deux divinités, Prométhée et Zeus. Pour Perséphone aussi, de secrètes transactions se jouent bien au-dessus d'elle. Jamais il n'est question, au début de l'hymne, des privilèges dont elle bénéficie par la suite : Zeus semble agir uniquement dans l'intérêt de son frère.

À la passivité de l'enfant, victime d'une conspiration, se superpose l'inconscience. Comme Épiméthée, Perséphone ne comprend qu'*après*. La disposition du récit insiste, de fait, sur l'ignorance dans laquelle elle est reléguée : la révélation d'Hadès sur ses privilèges futurs, aux vers 365-369, n'intervient qu'*après* l'arrivée d'Hermès, tout comme

---

*Aphrodite*, 16). Apollon veut aussitôt échanger la lyre d'Hermès contre les cinquante vaches de son troupeau (*Hymne 4 à Hermès*, 437). En réponse à l'émerveillement suscité par la beauté de Ganymède, Zeus enlève le mortel pour qu'il vive avec lui (*Hymne 5 à Aphrodite*, 202-203). Tendre les mains, cueillir, dérober : telle est la mécanique irrésistible provoquée par le θαῦμα.

<sup>72</sup> Hésiode, *Theog.* 570-589, notamment 588-589 : θαῦμα δ' ἔχ' ἀθανάτους τε θεοὺς θνητούς τ' ἀνθρώπους, / ὡς εἶδον δόλον αἰπύν, ἀμήχανον ἀνθρώποισιν (« L'émerveillement possédait les dieux immortels et les humains mortels, quand ils virent le piège abrupt, sans issue pour les hommes »).

<sup>73</sup> La version du mythe de Pandore exposée dans la *Théogonie* diffère de celle des *Travaux et des Jours* précisément sur la question de la participation des humains. La *Théogonie* passe directement de la première impression produite par le « beau mal » sur les dieux et les hommes (v. 588) à une définition du malheur humain (590-612), dans une ellipse sur les étapes intermédiaires (l'accueil de Pandore par Prométhée est simplement mentionné aux vers 513-514), tandis que les *Travaux et les Jours* accordent plus de place à l'acte fatidique d'Épiméthée.

les effets de l'ingestion de nourriture lui sont dévoilés, trop tard, par Déméter (vv. 394-400). La version qu'elle donne de son rapt à Déméter révèle aussi, nous l'avons vu, une sorte d'inconscience quant au rôle du narcisse.

Enfin, du statut enfantin au début de l'hymne à celui d'épouse installée à côté d'Hadès (v. 343 : *ἐν λεχέεσσι σὺν αἰδοίῃ παρακοίτι*), le texte n'orchestre pas un mouvement de maturation définitif, mais une oscillation : même mariée, Perséphone demeure sans enfant<sup>74</sup> ; de retour auprès de Déméter, elle demeure l'enfant de sa mère. Ses réflexes d'enfant se prolongent même après le séjour chez Hadès : si au moment du rapt elle appelle naïvement son père (vv. 21, 27) sans soupçonner qu'il est l'instigateur du complot, dans son récit ultérieur, elle persiste à désigner le Cronide par une périphrase, mise en valeur par une hyperbate, qui insiste étrangement sur son lien avec son père (vv. 414-415 : *ὡς δέ μ' ἀναρπάξας Κρονίδεω πυκινὴν διὰ μητρίν / ᾧχετο πατρὸς ἐμοῖο* ; cf. aussi v. 403 : *παρ πατέρος Κρονίδαο*). Comme l'a montré Claude Calame, Perséphone ne quitte jamais un âge pour en atteindre un autre<sup>75</sup>. Elle demeure dans ce statut incertain qui la prive de maturation : jeune fille et jeune épousée, éternelle incarnation d'un âge éphémère. Citons, pour conclure sur cette ultime ambiguïté de Perséphone, la description de Laurence Kahn et Nicole Loraux : « Tel est pour nous le paradoxe de Korè : qu'elle reste la Jeune Fille au plus profond des Enfers. Comme si elle n'accomplissait jamais le passage<sup>76</sup>. »

Cette ambiguïté du personnage se reflète dans un réseau d'analogies qui se tisse entre l'absente et une série de doubles, au centre de l'hymne, dans le vide laissé par sa disparition après le rapt. Car les traits ambivalents de la figure divine se diffractent et se répercutent dans une chaîne de personnages-calques, qui concentrent à différents degrés une même polarité entre puissance et impuissance ou la même oscillation entre deux âges ou deux statuts.

<sup>74</sup> Cf. Calame (2000 : 33) : « Elle n'acquiert jamais le statut de la femme accomplie signifié en Grèce par la naissance du premier enfant. Auprès d'Hadès, Korè est et reste une *númphe*, une jeune mariée, sans devenir une *guné*. »

<sup>75</sup> Claude Calame (1997 : 125) récusé l'interprétation du récit, dans la version qu'en donne l'*Hymne à Déméter*, en termes de rite d'initiation : « Perséphone ne connaît ni le détachement définitif de la demeure de son père et de son statut de vierge, ni l'agrégation entière à la maison et à l'autorité du mari à qui elle doit donner une descendance. » Alderink 1982 : 6, souligne sur ce point le parallèle entre les deux destins de Perséphone et de Démophon, qui demeurent dans un entre-deux.

<sup>76</sup> Loraux, Kahn 1999 : 1366.

## III. LES DOUBLES DE PERSÉPHONE

*Le mensonge crétois de Déméter*

Déguisée en vieille femme à Éleusis, Déméter forge, à l'intention des jeunes filles qui s'approchent d'elle près du « puits aux vierges » (vv. 122-134), une histoire destinée à expliquer sa présence incongrue. Elle se présente comme une Crétoise prénommée Dôs, et cette simple mention de la Crète évoque, pour l'auditeur-lecteur, les fictions d'Ulysse débarqué sur Ithaque, aux chants 13, 14 et 19 de l'*Odyssee*. Or, tout comme les mensonges du héros rusé entrelacent vérité et fiction, l'histoire de Dôs absorbe, puis inverse des fragments de la véritable histoire de Perséphone<sup>77</sup>.

Déméter, la mère spoliée, commence par s'attribuer un nom propre qui désigne précisément ce qu'elle refuse de faire, ce que Zeus a fait à sa place : *donner* (v. 122 : † Δὼς ἐμοί γ' ὄνομ' ἐστί· τὸ γὰρ θέτο πότνια μήτηρ « Je m'appelle Dos : c'est le nom que m'a donné ma mère vénérable »). Plus tard dans son discours aux jeunes filles, elle émet le souhait que ses interlocutrices trouvent un époux « comme le veulent leurs parents » (v. 137 : ὡς ἐθέλουσι τοκῆες) – un vœu qui contredit son refus actuel d'accepter le mariage de Perséphone. Par ailleurs, lorsque la Crétoise décline son identité, l'insistance est mise sur le versant maternel de la filiation – premier point de correspondance avec le récit premier : elle se présente comme fille d'une mère. Un second point de contact apparaît immédiatement, avec la péripétie du rapt par des pirates (vv. 124-125) : ἤλυθον οὐκ ἐθέλουσα, βίη δ' ἀέκουσαν ἀνάγκη / ἄνδρες ληϊστῆρες ἀπήγαγον « Je suis venue, mais je ne le voulais pas ; c'est par force, c'est malgré moi, c'est par la contrainte que des pirates m'ont emmenée ». Contrainte et violence s'expriment dans les mêmes termes que lors du rapt de Perséphone.

Mais les fils narratifs divergent, comme pour ouvrir une fenêtre sur une virtualité de la geste de Perséphone et mesurer l'écart avec le chemin qui n'a pas été suivi. Dans la fiction de Déméter, la captive refuse de participer au repas préparé par les ravisseurs et s'échappe en secret (vv. 127-131). À la contrainte, la captive répond par la ruse et le secret (v. 130 : λάθρη). Le récit secondaire fait dès lors émerger une série d'oppositions avec l'histoire première. À la passivité de la jeune fille s'oppose l'énergie de la vieille femme, qui s'enfuit parce qu'elle refuse d'être l'objet d'une transaction injuste – dont l'enjeu est, comme dans le récit premier, la τιμή, mais le terme est pris en un sens différent et entendu en ce contexte comme gain matériel (vv. 131-132 : ὄφρα κε μὴ με /

<sup>77</sup> Cf. Ramnoux (1959 : 136) : « Déméter raconte une histoire, qui est une trompeuse histoire. Pour celui qui sait, cependant, son histoire garde quelque lointaine ressemblance avec la vérité. L'homme averti y reconnaîtrait les thèmes, embrouillés, de la divine aventure. » Voir aussi Arthur 1977 : 19 ; Clay 1989 : 228.

ἀπριάτην περάσαντες ἐμῆς ἀποναίατο τιμῆς « afin qu'ils ne retirent aucun prix de ma venue, eux qui m'avaient eue pour rien »). Au refus d'ingérer toute nourriture – qui caractérise précisément la « vraie » Déméter depuis la disparition de sa fille – s'oppose l'ingestion du pépin par Perséphone. L'itinéraire de la vieille femme, ancré dans un espace géographique balisé, à échelle humaine (vv. 123, 127 : la Crète, Thorikos) contraste avec l'espace mythique, aux confins du monde (v. 17 : Nysa), où est située la geste de Perséphone. S'il est question dans les deux cas de franchir terres et mers (vv. 33-34 : γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν... καὶ πόντον « la terre, le ciel et le flot marin » ; v. 123 : ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάσσης « sur le large dos de la mer » ; v. 130 : δι' ἠπείροιο μελαίνης « à travers le noir continent »), les termes sont différents : γαῖα, οὐρανός et πόντος désignent des puissances cosmiques primordiales et laissent présager que la déesse est emportée vers le seul terme qui manque à l'énumération<sup>78</sup> – le Tartare souterrain –, alors que la Crétoise franchit des espaces envisagés dans leur simple matérialité.

Ce récit secondaire fait ainsi émerger une virtualité inaccomplie de l'aventure de Perséphone : la victime du rapt s'échappe – mais c'est aussi une virtualité impossible (comment s'échapper des Enfers ?) qui rend sensible le sentiment d'aporie et d'impuissance des deux victimes que sont Perséphone et Déméter. La mère endeuillée ne peut que s'infliger, par procuration, la violence et la contrainte subies par sa fille en forgeant une fiction où elle subit une brutalité comparable. Hadès et Zeus n'ont pas le beau rôle dans cette histoire – ce sont purement et simplement des brigands (v. 125 : ἄνδρες λῆιστῆρες).

#### *Jeunes filles, fleurs et jeunes pousses*

Tout au long de l'hymne, jeunes filles, fleurs et jeunes pousses sont associées dans un réseau métaphorique qui tisse des liens étroits entre Perséphone, les jeunes filles de la scène du rapt (vv. 5, 8, 417-424), les filles de Céléé (vv. 105-110, 174-178), les fleurs qui émaillent la prairie au moment de l'enlèvement (vv. 6-16, 425-428), et les fleurs écloses au printemps lors du retour de Perséphone (vv. 401-402).

Comme l'écrit Clémence Ramnoux : « Perséphone possède et subit la grâce des fleurs<sup>79</sup>. » L'épithète qui la qualifie au vers 8 de l'hymne l'assimile d'emblée à une fleur : elle a le visage « frais comme un bouton de fleur » (v. 8 : καλκῶπιδι κούρη)<sup>80</sup>. Déméter désigne

<sup>78</sup> Cf. *Théogonie* 116-132.

<sup>79</sup> Ramnoux 1959 : 117. Sur l'assimilation de Perséphone à la fleur, cf. aussi Motte 1986 : 75-76 et Motte 2002 : 97.

<sup>80</sup> Au vers 420, l'épithète est appliquée à une compagne de Perséphone, Okyrhoé : Ὀκυρόη καλκῶπις.

#### *Autour des mythes de Thésée et de Perséphone*

son enfant comme une « douce pousse » (v. 66 : γλυκερὸν θάλλος). La jeune fille est donnée par Zeus à Hadès pour être son « épouse florissante », θαλερῆν (v. 79 : ὅς μιν ἔδωκ' Ἀΐδη θαλερῆν κεκλήσθαι ἄκοιτιν). Et c'est au moment où la terre fleurit (θάλλει) que Perséphone suscite par son retour l'émerveillement de tous les êtres de l'univers (vv. 401-403 : ὁππότε δ' ἀνθεσι γαῖ' εὐώδε[σιν] ἡαρινο[ῖσι] / παντοδαποῖς θάλλει, τότε' ἀπὸ ζόφου ἠερόεντος / αὐτίς ἄνει μέγα θαῦμα θεοῖς θνητοῖς τ' ἀνθρώποις « lorsque la terre se couvrira de fleurs parfumées, mille sortes de fleurs du printemps, alors, des ténèbres brumeuses, tu remonteras, grande merveille pour les dieux et les humains mortels »). Par la récurrence du motif de l'émerveillement provoqué par la floraison, une analogie s'esquisse entre ce retour merveilleux de Perséphone à la saison des fleurs et le narcisse merveilleux, apparu dans la prairie pour fasciner tous les regards (v. 10 : θαυμαστὸν γανώοντα, σέβας τότε πᾶσιν ιδέσθαι « la fleur brillait d'un éclat merveilleux, spectacle saisissant, alors, pour tous »), destiné à être cueilli comme Perséphone l'a été dans la prairie émaillée de fleurs et de jeunes filles.

L'analogie entre fleur et jeune fille s'étend à tout le cadre de la prairie du rapt, auréolant le tableau entier de grâce et de désir. La succession des deux catalogues dans le récit de Perséphone, catalogue des compagnes et catalogue des fleurs (vv. 417-427), a pour effet de confondre les deux chaînes, filles et fleurs, comme si le catalogue des Océanides trouvait son prolongement naturel dans l'énumération des fleurs. Parmi les divinités qui entourent Perséphone dans la prairie, certaines portent un nom évocateur (v. 419 : Ῥόδεια ; v. 422 : Ῥοδόπη). Jeunes filles et fleurs provoquent des émotions identiques. Perséphone décrit des fleurs inspirant le désir et l'émerveillement (v. 425 : ἀνθεα δρέπομεν χεῖρεσσ' ἐρόεντα « Nous cueillons de nos mains des fleurs désirables » ; v. 427 : καὶ Ῥοδέας κάλυκας καὶ λείρια, θαῦμα ιδέσθαι « les boutons de rose et les lys, merveille à voir »), bijoux d'une prairie elle-même « désirable » et « douce » (v. 417 : ἀν' ἱμερτὸν λειμῶνα ; v. 7 : λειμῶν' ἄμ μαλακὸν). Le catalogue des Océanides égrène au vers 422 la « désirable Calypso » (ἱμερόεσσα Καλυψώ) et, au vers 423, « Galaxauré l'aimable » (Γαλαξάυρη τ' ἐρατεινή). Le réseau des épithètes tisse ainsi d'étroites équivalences entre jeunes filles et fleurs et renforce les connotations érotiques de ce cadre topique que constitue la prairie émaillée de fleurs, propice à l'enlèvement des jeunes filles, lieu des hiérogamies<sup>81</sup>. Ainsi s'entrelacent les thèmes de la fertilité végétale et de la fécondité des jeunes filles.

<sup>81</sup> Cf. Allen, Halliday, Sikes 1936 : 128-129 ; Richardson 1974 : 140-141 ; Sowa 1984 : 135. Sur les connotations sexuelles de la prairie, couche nuptiale et lieu d'hiérogamie, voir Motte 1973 : 198-232 ; Calame 1996 : 173-178.

Or à Éleusis, ce sont comme des bribes de ce splendide décor initial qui se laissent recomposer dans l'évocation des filles de Céléé, qui accueillent Déméter près du puits d'Éleusis. « Comme des déesses<sup>82</sup> », les jeunes filles « possèdent la fleur de la jeunesse » (v. 108 : τέσσαρες ὡς τε θεαὶ κουργίον ἄνθος ἔχουσαι « quatre filles, comme des déesses, dans la fleur de la jeunesse »); au sein du bref catalogue qui égrène leurs noms propres – comme un embryon, en miniature, du catalogue des compagnes de Perséphone –, Dèmô est « désirable » (v. 109 : Δημῶ τ' ἐρόεσσα); quand les quatre sœurs s'élancent pour aller chercher l'inconnue demeurée près du puits, elles bondissent comme « au printemps, des biches ou des jeunes génisses dans la prairie » (vv. 174-175 : αἶ δ' ὡς τ' ἢ ἔλαφοι ἢ πόρτιες ἡαρος ὥρη / ἄλλοντ' ἀν λειμῶνα), retenant les « plis de leurs robes désirables » (v. 176 : ἐανῶν πτύχας ἱμεροέντων), les cheveux « semblables à la fleur du safran » (v. 178 : κροκητῶ ἀνθει ὁμοῖαι). L'évocation du safran insère fugitivement ces jeunes filles humaines dans la ronde des divinités de Nysa : la prairie du rapt est sertie de cette fleur, à laquelle Perséphone compare même le narcisse étrange (vv. 6, 426, 428).

Les jeunes mortelles qui croisent le chemin de Déméter endeuillée, égarée parmi les humains, en rupture avec la communauté divine, semblent ainsi tendre un miroir où se reflète, discret, fragmentaire, l'éclat et la grâce de la jeune fille divine et de ses compagnes. Cette rencontre autour du « Puits des Vierges » (v. 99 : Παρθενίῳ φρέατι) marque un jalon significatif au sein de cette incursion de la déesse parmi les humains, où s'établit peu à peu une proximité inédite entre mortels et immortels. Les filles-fleurs qui émaillent l'hymne représentent un point de jonction crucial entre ces deux sphères si distinctes.

### *Démophon*

À l'association de la jeune fille à la fleur se superpose celle de l'enfant à la jeune pousse. Si Déméter désigne sa chère enfant comme sa « douce pousse », γλυκερὸν θάλος (v. 66), c'est l'enfant Démophon, serré contre le sein de sa mère, qui est qualifié de « jeune pousse » (νέον θάλος) au vers 187, lors de la première apparition de Métanire aux yeux de Déméter – la périphrase νέον θάλος relève de la voix du narrateur, mais le contexte affectif provoque le sentiment d'une focalisation interne (par les yeux de

<sup>82</sup> Cette comparaison initiale inaugure un jeu ironique sur l'éphémère confusion qui s'instaure entre humains et dieux, par la présence de Déméter au milieu des mortels : les humains consolent la déesse déguisée comme une simple mortelle (vv. 147-148, 216-217), mais relèvent et louent les traits divins de son apparence (v. 159).

sa mère, mais aussi par les yeux des sœurs de l'enfant) qui rend sensible l'attachement maternel<sup>83</sup>. Outre cet écho verbal, l'analogie entre Perséphone et Démophon se cristallise autour du motif de la croissance végétale : la « poussée » (v. 241 : προθαλής) miraculeuse de l'enfant mortel provoque l'émerveillement de ses parents (vv. 240-241 : τοῖς δὲ μέγα θαῦμ' ἐτέτυκτο / ὡς προθαλής τελέθεσκε « Pour eux, c'était une grande merveille : comme il croissait et s'épanouissait ! »), tout comme le retour de Perséphone, concomitant de l'éclosion des fleurs au printemps (v. 402 : θάλλει), suscite un émerveillement universel (vv. 401-403). L'analogie entre Perséphone et Démophon s'étend aussi au narcisse, aux cent têtes écloses de sa racine (v. 12 : ἐξεπεφύκει, cent têtes « avaient poussé » de sa racine<sup>84</sup>) – « autant de manifestations d'une même puissance vitale enfouie », comme l'écrit André Motte<sup>85</sup>. Or c'est une précarité identique qui affecte le destin commun de ces pousses. La mort, ou une quasi-mort, dévoile leur fragilité essentielle<sup>86</sup> : le narcisse est cueilli, Perséphone séquestrée chez Hadès, et l'enfant Démophon, déposé sur le sol, est rendu à sa mortalité. La description même des mouvements désordonnés du bébé, avec le verbe ἀσπαίρω du vers 289, évoque les membres palpitants des victimes à l'agonie, bêtes ou hommes, dans les épopées homériques<sup>87</sup>.

De fait, dans le grand vide médian provoqué par la disparition de l'enfant divine, Démophon semble se présenter comme un substitut de Perséphone, auquel Déméter prodigue tous les soins d'une mère. Si ce rôle d'enfant par substitution a souvent été relevé par les commentateurs<sup>88</sup>, les analyses de Nancy Felson Rubin et Harriett Deal<sup>89</sup> ont mis en lumière la relation spéculaire entre l'épisode de Démophon et l'intrigue divine. Au

<sup>83</sup> Ce registre métaphorique, chargé de connotations affectives, est déjà présent dans les épopées homériques, mais l'originalité de l'hymne tient à l'insistance particulière sur le phénomène de croissance. Cf. *Iliade*, 18.56 et 437-438 (Thétis compare son fils à une jeune pousse) ; 22.87 (Hécube s'adresse à son fils Hector), et la fameuse comparaison d'Ulysse lors de sa rencontre avec Nausicaa (*Odyssee*, 6, 157).

<sup>84</sup> Sur cette analogie, Felson Rubin, Deal (Felson Rubin, Deal 1980 : 15) : « These semantic parallels strengthen an already felt connection between the two figurative θάλλει, Demophon and Persephone, and the one literal flower, the narcissus. »

<sup>85</sup> Motte 1986 : 80 ; cf. aussi Motte 2002 : 101.

<sup>86</sup> Cf. Felson Rubin, Deal (1980 : 15) : « All three "flowers" also undergo a change from wondrous life to "death". »

<sup>87</sup> Par exemple *Iliade* 3, 293 (animaux sacrifiés), 10, 521 (guerriers). Cf. Clay 1989 : 243 sur cet usage du verbe ἀσπαίρω.

<sup>88</sup> Sur Démophon comme substitut de Perséphone, cf. Arthur 1977 : 22 ; Rudhardt 1978 : 11 ; Clay 1989 : 240 ; Foley 1994 : 114. Pour une analyse des rapports entre cet épisode et l'hymne tout entier sous l'angle de la réciprocité et de la compensation, cf. Strolonga 2015-2016.

<sup>89</sup> Felson Rubin, Deal 1980.

sein de chaque intrigue, trois rôles analogues sont décelables : la mère (l'une simple mortelle, l'autre immortelle), l'enfant dérobé (Perséphone, jeune fille nubile, partage ainsi, dans cette similarité avec un bébé, la passivité de l'enfant livré aux mains d'un étranger<sup>90</sup>) ; l'étranger au couple formé par la mère et l'enfant – Hadès d'un côté, Déméter de l'autre. L'intrigue narrative peut se résumer schématiquement à une première étape où l'étranger tente de prendre le contrôle de l'enfant, suivie d'une forte réaction affective de la mère, qui en définitive intervient pour séparer son enfant de l'étranger. À l'issue du récit, un compromis s'établit : le lien qui unit l'agresseur et l'enfant n'est pas définitivement coupé, et il se traduit par l'octroi d'honneurs. Parce que Démophon a été bercé dans ses bras, Déméter lui conférera des prérogatives extraordinaires (vv. 263-264, notamment 263 : *τιμὴ δ' ἄφθιτος* « un honneur impérissable »).

Au croisement des deux histoires, Déméter occupe un poste différent d'une intrigue à l'autre. Mère spoliée, endeuillée par la disparition de son enfant sur la scène divine, scrutant le monde torches à la main, elle se glisse dans le rôle du ravisseur nocturne, conspirant dans l'ombre et le secret, parmi les humains ; le feu lui sert à manipuler le destin de l'enfant et elle l'y enfouit comme un tison (v. 240). De victime, elle devient active<sup>91</sup>. Car il ne s'agit pas seulement, dans cet épisode, d'une compensation affective offerte par un simple substitut de Perséphone. Déméter agit contre Hadès : « Pour une enfant volée, un enfant volé en retour<sup>92</sup> », comme le note Clémence Ramnoux. Les soins apportés par Déméter à Démophon s'inscrivent dans la logique de la vengeance contre Hadès : s'il devient immortel, l'enfant échappe au dieu des Enfers.

De fait, les deux enfants participent à la fois de la mortalité et de l'immortalité, de la lumière et de l'obscurité, mais selon un arc narratif inverse<sup>93</sup>. Quand Perséphone est absorbée au sein des brumes obscures du monde souterrain, l'enfant mortel est placé dans le feu, et élevé, au sens propre et figuré, dans les bras de l'immortelle qui tente de l'immortaliser. Au terme de l'aventure, Perséphone émerge à la lumière du monde d'en haut quand Démophon chute, abandonné sur le sol. De ces deux figures en clair-obscur, l'un, Démophon, ne se détache que brièvement d'un fonds de mortalité qui le laisse

<sup>90</sup> La passivité de la jeune fille, mentionnée *supra*, trouve son équivalent dans le statut de Démophon, un nourrisson, lui aussi nourri « en cachette » (v. 240 : *λάβρα φίλων γονέων* « à l'insu de ses parents » ; vv. 372, 411 : *λάβρη*). Dans les deux cas, l'aliment ingéré implique un changement de condition.

<sup>91</sup> Arthur (1977 : 16) : « Demeter attempts to cope with the threat to her identity as a mother and power as a goddess which the rape of Persephone has posed, by translating the battle onto the human plane, where her natural superiority as a goddess protects her. »

<sup>92</sup> Ramnoux 1959 : 131, suivie par Clay 1989 : 225-226.

<sup>93</sup> Felson Rubin, Deal 1980 : 16.

cloué au sol, tandis que Perséphone poursuit son éternel retour, à la lumière de chaque printemps. L'émerveillement associé dans l'hymne à ces deux figures, ainsi qu'au narcisse des débuts, possède cette spécificité, pour Perséphone, d'être le seul à dépasser l'occurrence unique d'une croissance ou d'une floraison – d'échapper à l'éphémère.

Perséphone se détache donc, au sein des puissances olympiennes qui peuplent le corpus des *Hymnes Homériques*, par sa singularité paradoxale. Le récit de l'hymne à Déméter aboutit à des prérogatives immenses que Perséphone n'a acquises que par le seul fait d'être donnée par Zeus, enlevée et épousée par Hadès, puis réclamée par sa mère. Le poème orchestre sa disparition brutale et dramatique, inscrit son absence au cœur de l'intrigue et cristallise autour de sa figure énigmatique une chaîne de substituts, mais ces calques où se reflètent des fragments épars de son histoire échouent, en définitive, à restituer pleinement sa présence. De retour sur la scène narrative, malgré son aventure, Perséphone – enfant et épouse – a et n'a pas changé. Elle demeure à jamais, pour laisser le mot de la fin à Karl Kerényi, « l'éternelle éphémère<sup>94</sup>. »

### Bibliographie

- Alderink L.J., « Mythical and Cosmological Structure in the Homeric *Hymn to Demeter* », *Numen* 29, 1982, pp. 1-16.
- Allen T.W., Halliday W.R., Sikes E.E., *The Homeric Hymns*, Oxford, Oxford University Press, 1936.
- Arthur M., « Politics and Pomegranates : An Interpretation of the *Homeric Hymn to Demeter* », *Arethusa* 10, 1977, pp. 7-47.
- Beck D., « Direct and Indirect Speech in the Homeric *Hymn to Demeter* », *TAPhA* 131, 2001, pp. 53-74.
- Bruchmann C.F.H., *Epitheta Deorum*, Leipzig, Teubner, 1893.
- Calame C., *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, Belin, 1996.

---

<sup>94</sup> Kerényi 1968 : 173.

- Calame C., « L'Hymne homérique à Déméter comme offrande : regard rétrospectif sur quelques catégories de l'anthropologie de la religion grecque », *Kernos* 10, 1997, pp. 111-133.
- Calame C., *Poétique des mythes dans la Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 2000.
- Calame C., « Relations avec les dieux et fonctions poétiques dans les *Hymnes Homériques* », *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, pp. 43-71.
- Càssola F., *Inni Omerici*, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori editore, 1981<sup>2</sup> [1975<sup>1</sup>].
- Cheyns A., « La structure du récit dans l'*Illiade* et l'*Hymne homérique à Déméter* », *RBPh* 66, 1988, pp. 32-67.
- Clay J.S., *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- Currie B., *Homer's Allusive Art*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- Debloois N., « Rape, Marriage, or Death? Gender Perspectives in the *Homeric Hymn to Demeter* », *Philological Quarterly* 76, 1997, pp. 245-262.
- Felson Rubin N., Deal H.M., « Some Functions of the Demophon Episode in the *Homeric Hymn to Demeter* », *QUCC* 5, 1980, pp. 7-21.
- Foley H.P., *The Homeric Hymn to Demeter. Translation, Commentary and Interpretative Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
- Foley J.M., « Oral Tradition and The *Homeric Hymn to Demeter* », in F. Létoublon (éd.), *Hommage à Milman Parry. Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique*, Amsterdam, Gieben, 1997, pp. 201-213.
- Hercenberg B.D., « Le mythe de Déméter et la tension entre la séparation tentée et la séparation impossible », *Archives de Philosophie* 68, 2005, pp. 95-105.
- Humbert J., *Homère. Hymnes*, CUF, Paris, Belles Lettres, 1976<sup>2</sup> [1936<sup>1</sup>].
- Janko R., « The Structure of the Homeric Hymns. A Study in Genre », *Hermes* 109, 1981, pp. 9-24.
- Janko R., *Homer, Hesiod and the Hymns. Diachronic Development in Epic Diction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

*Autour des mythes de Thésée et de Perséphone*

- Kahn L., « Ulysse, ou la ruse et la mort », *Critique* 393, 1980, pp. 116-134.
- Kahn L., Loraux N., « Mort », in Y. Bonnefoy (éd.), *Dictionnaire des Mythologies et Religions des Sociétés Traditionnelles et du Monde Antique*, Paris, Flammarion, 1999<sup>2</sup> [1981<sup>1</sup>].
- Kerényi K., Jung C.G., *Introduction à l'essence de la mythologie. L'enfant divin. La jeune fille divine*, traduction française, Paris, Payot, 1968 [1941<sup>1</sup>].
- Leclerc M.-C. « Un traitement contre la mort. Notes sur l'Hymne Homérique à Déméter, 227-230 », *Pallas* 72, 2006, pp. 299-313.
- Létoublon F., « Splendeur et misère des déesses. Hymnes homériques à Déméter et Aphrodite », *L'Information Littéraire* 57, 2005, pp. 3-10.
- Lincoln B., « The Rape of Persephone. A Greek Scenario of Women's Initiation », *Harvard Theological Review* 72, 1979, pp. 223-235.
- Lord M.L., « Withdrawal and Return. An Epic Story Pattern in the *Homeric Hymn to Demeter* and in the Homeric Poems », *CJ* 62, 1966/1967, pp. 241-248.
- Milanezi S., « Le rire d'Hadès », *DHA* 21, 1995, pp. 231-245.
- Motte A., *Prairies et jardins de la Grèce antique. De la religion à la philosophie*, Bruxelles, Palais des Académies, 1973.
- Motte A., « Mort et renaissance dans les Mystères d'Éleusis », in F. Jouan (éd.), *Mort et fécondité dans les mythologies*, Paris, Les Belles Lettres, 1986, pp. 71-82.
- Motte A., « Nuit et lumière dans les Mystères d'Éleusis », in J. Ries, Ch.-M. Ternes (éds), *Symbolisme et expérience de la lumière dans les grandes religions*, Turnhout, Brepols, 2002, pp. 91-104.
- Nagler M.N., *Spontaneity and Tradition. A Study of the Oral Art of Homer*, Berkeley, University of California Press, 1974.
- Nickel R., « The Wrath of Demeter. Story Pattern in the *Hymn to Demeter* », *QUCC* 73, 2003, pp. 59-82.
- Nünlist R., « Chapter Three. The Homeric Hymns », in I.J.F. De Jong, R. Nünlist, A. Bowie (éds), *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden, Brill, 2004, pp. 35-42.
- Parker R., « The *Hymn to Demeter* and the *Homeric Hymns* », *G&R* 38, 1991, pp. 1-17.

- Perkins C.A., « Persephone's Lie in the *Homeric Hymn to Demeter* », *Helios* 23, 1996, pp. 135-142.
- Ramnoux C., *Mythologie ou la famille olympienne*, Paris, Armand Colin, 1959.
- Richardson N.J., *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, Clarendon Press, 1974.
- Rudhardt J., « À propos de l'*Hymne homérique à Déméter* », *MH* 35, 1978, pp. 1-17.
- Samoyault T., « La banlieue du roman : l'espace du personnage secondaire », *Agenda de la pensée contemporaine* 10, 2008 (consulté en ligne : [https://www.fabula.org/atelier.php?Espace\\_du\\_personnage\\_secondaire](https://www.fabula.org/atelier.php?Espace_du_personnage_secondaire)).
- Scarpi P., *Letture sulla religione classica. L'Inno omerico a Demeter (Elementi per una tipologia del mito)*, Firenze, Leo S. Olschki, 1976.
- Segal C., « Orality, Repetition and Formulaic Artistry in the "Homeric Hymn to Demeter" », in C. Brillante, M. Cantilena, C.O. Pavese (éds), *I Poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale*, Padova, Editrice Antenore, 1981, pp. 107-162.
- Sorel R., *Critique de la raison mythologique. Fragments de discoursivité mythique. Hésiode, Orphée, Eleusis*, Paris, PUF, 2000.
- Sowa C.A., *Traditional Themes and the Homeric Hymns*, Chicago, Bolchazy-Carducci Publishers, 1984.
- Strolonga P., « Structural symmetry and parallelism in the "Homeric hymn to Demeter" », *Αριάδνη* 22, 2015-2016, pp. 15-44.
- Suter A., *The Narcissus and the Pomegranate. An Archaeology of the Homeric Hymn to Demeter*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002.
- Thalmann W.G., *Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984.
- West M.L., *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer*, Loeb Classical Library, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2003.
- Zuntz G., *Persephone. Three Essays on Religion and Thought in Magna Grecia*, Oxford, Clarendon Press, 1971.

## RÉSUMÉS

**Christine HUNZINGER, « Une figure divine en clair-obscur : Perséphone dans l'Hymne Homérique à Déméter »**

Cette étude porte sur le personnage de Perséphone dans l'*Hymne homérique à Déméter*. La déesse peut être caractérisée comme une figure en clair-obscur dans cet hymne – non pas au sens de demi-teinte, mais d'oxymore : une figure qui concentre en elle des contrastes abrupts. C'est ce que montre l'examen, dans le texte, des signes de sa présence sensible et des traces de sa perception par les autres acteurs du récit, du jeu de ses désignations dans les vers – nom propre, épithètes et périphrases –, du rôle qui lui est dévolu dans le fil narratif, ainsi que des figures de substituts qui émaillent le récit.

**ABSTRACT :** *This study deals with the character of Persephone in the Homeric Hymn to Demeter. The goddess can be characterized as a chiaroscuro figure in this hymn – not in the sense of a half-tone character, but as an oxymoronic one, a figure coalescing sharp contrasts. This is done through a careful textual examination of the signs of her sensitive presence as well as through an analysis of how other actors perceive her. This is done by mapping the repartition of her designations in the verse – proper name, epithets and periphrases –, by a study of the role assigned to her character in the narrative, as well as by the use of substitute figures which punctuate the storyline.*

**Pierre PONTIER, « Thésée en prose. Remarques sur la transmission du mythe à l'époque classique, d'Hérodote à Isocrate »**

L'étude est consacrée aux utilisations du personnage de Thésée dans la prose de l'époque classique, d'Hérodote à Théophraste. Le rapt d'Hélène et l'action politique de Thésée (le synoecisme) sont les deux épisodes marquants les plus mis en valeur, dans une réflexion sous-jacente sur la politique athénienne. Ainsi, chez Hérodote et Thucydide, le héros issu d'une époque reculée apparaît de façon marginale mais révélatrice, associé à

*Autour des mythes de Thésée et de Perséphone*

la Guerre du Péloponnèse ; au siècle suivant, Isocrate lui accorde une place centrale dans l'*Eloge d'Hélène*, associant son union avec Hélène à l'union politique de la cité, grâce au concept d'*oikeiotes*. La résurgence de Thésée dans ces textes s'inscrit dans un débat politique sur la démocratie athénienne que l'on retrouve dans les autres témoignages en prose.

**ABSTRACT :** *This study focuses on the uses of Theseus as a character in sources in prose from the Classical period, from Herodotus to Theophrastus. Theseus' abduction of Helen and his political action (also referred to as synoecism) are the two most recurring episodes, as they belong to an ongoing reflection on Athenian politics. Thus, in Herodotus and Thucydides, the hero who comes from an earlier time appears in a marginal but revealing manner when associated with the present of the Peloponnesian War; in the following century, Isocrates gives him a preeminent position in his Encomium of Helen, identifying his union with Helen with the political union of the city, thanks to the concept of oikeiotes. The resurgence of Theseus in these texts is part and parcel of a political debate on Athenian democracy which can also be found in the other prose accounts.*

**Pierre SAUZEAU, « La Vie de Thésée de Plutarque : déconstruction et reconstruction d'un mythe »**

C'est dans une perspective de mythologie que nous nous intéresserons ici à la *Vie de Thésée* de Plutarque, qui constitue un exemple remarquablement complexe de la pratique du mythe au sein d'une culture désormais dominée par l'écriture depuis de nombreux siècles. Nous nous proposons de montrer que cette *Vie* s'organise sur le modèle des autres *Vies* fondées sur des données historiques ; mais en vue de présenter, en ouverture d'une œuvre d'ensemble, une *Vie* « fondatrice », Plutarque travaille les différentes versions du mythe ancien pour en faire à son tour une version nouvelle, une (re)composition cohérente d'une histoire possible.

**ABSTRACT :** *This article focuses on Plutarch's Life of Theseus from a mythologist's perspective. This text constitutes a remarkably complex example of the practice of myth within a culture that has been dominated by writing for many centuries. This article shows that this Life is structured on the model of other Lives based on historical data ; but in order to present it as a "founding" Life at the opening of the whole work, Plutarch reworks the different versions of the myth to make a new version of it, a coherent (re)composition of a possible history.*

*Autour des mythes de Thésée et de Perséphone*

**Laurent GOURMELEN, « Déméter et Perséphone en Arcadie (Pausanias, 8, 25, 4-7 et 8, 42, 1-13) »**

Pausanias (*Périégèse*, 8), rapporte des traditions arcadiennes relatives à deux sanctuaires consacrés à Déméter, à Thelpousa et à Phigalie, qui ont en commun de comporter des récits mythiques étiologiques évoquant l'errance de Déméter à la recherche de Perséphone. Ces récits, manifestement apparentés, font apparaître différentes originalités remarquables par rapport à la *vulgate* du mythe fixée par l'*Hymne homérique à Déméter*. En particulier, la déesse ne retrouve pas sa fille et pourtant, en l'absence de tout accord avec les autres dieux, elle met fin à sa colère. L'analyse de ces récits et traditions religieuses, par le biais d'une comparaison avec les données de l'*Hymne homérique*, vise à expliquer leurs particularités intrigantes et à montrer qu'à leur façon, ils révèlent d'autres vérités du mythe de Perséphone.

*ABSTRACT : Pausanias (Periegesis, 8) mentions Arcadian traditions concerning two sanctuaries dedicated to Demeter in Thelpousa and in Phigalia, that both include etiological mythical narratives about Demeter's wandering in search of Persephone. These narratives, obviously linked, clearly show various original characteristics different from the vulgate of the myth fixed by the Homeric Hymn to Demeter. Notably the goddess cannot find her daughter and yet, even though there is no agreement with the other gods, she abandons her wrath. This paper, by comparing these myths and religious traditions with the data of the Homeric Hymn, aims at explaining their intriguing peculiarities and at showing that, in their own way, they reveal different truths about the myth of Persephone.*

**Élisabeth BUCHET, « Représentation du mythe de Perséphone en Étrurie »**

Si la figure d'Aïta, Hadès, a pu être lié à des éléments étrusques préexistants, comme Calu, Phersipnei, qui apparaît dans quelques représentations figurées, a longtemps été considérée comme un simple calque de Perséphone. On se propose de présenter de manière synthétique le dossier, en s'interrogeant sur l'évolution proprement étrusque de la déesse et sur le débat qui entoure l'interprétation d'une inscription de Pyrgi qui a conduit certains chercheurs à proposer une identification entre Catha, qui y est mentionnée, et Perséphone.

*ABSTRACT : Whereas Etruscan Aita, Hades, has often been linked to other Etruscan figures like that of Calu, Phersipnei, a rather scarce figure in Etruscan iconography, has long been thought of as a mere transcription of Persephone. This article aims at*

*Autour des mythes de Thésée et de Perséphone*

*presenting the material available in order to trace possible Etruscan elements of the goddess in her iconography, as well as the debates which surround the interpretation of an inscription found in Pyrgi which has led some to identify Catha with Persephone.*

**Yves PEYRÉ, « Thésée aux enfers : un processus de concaténation mythologique ? »**

Si l'écriture mythologique tend à morceler le mythe de Thésée en quelques épisodes exemplaires, elle montre aussi une propension à bâtir de nouveaux systèmes littéraires en articulant certains mythes entre eux, formant alors des « concaténations » inédites. L'article montre que, à l'époque médiévale et lors de la première modernité (Italie, France, Angleterre), la concaténation entre les catabases d'Orphée, de Thésée et d'Hercule, qui tire son origine d'une lecture « erronée » des mythes classiques (faisant de Proserpine l'épouse légitime d'Orphée) témoigne en réalité d'un phénomène de structuration du matériau mythologique récurrent et fructueux. Le rapprochement entre les histoires d'Orphée, d'Hercule et de Thésée s'opère dans le *Recoeil des hystoires de Troyes* de Raoul Le Fèvre (c. 1464) qui enchaîne l'enlèvement de Proserpine par Pluton, la tentative d'Orphée de ramener Eurydice, personnage qui fusionne ici avec Proserpine, la tentative de Thésée et Pirithous d'enlever Proserpine, puis la libération de Thésée et la capture de Cerbère par Hercule. Ce passage de Le Fèvre, traduit fidèlement en anglais par William Caxton, dans *The Recuyell of the historyes of Troye* (1473), est à la source du poème de William Warner, *Albions England* (1597) puis se retrouve dans l'écriture mythologique de la *Troia Britanica* de Thomas Heywood (1609) : cet exemple illustre un trait particulier de ces continuités de la circulation des textes et des transferts culturels européens.

**ABSTRACT :** *If mythological writing tends to break down the myth of Theseus into a few exemplary stories, it also shows a propensity to build new literary systems by articulating some myths together, thus forming new "concatenations". The article shows that, in the medieval and in the early modern periods (Italy, France, England), the concatenation between the catabases of Orpheus, Theseus and Hercules, which originates from an "erroneous" reading of the classical myths (making Proserpina the legitimate wife of Orpheus) is in fact a restructuring process of the mythological material, which is recurrent and fruitful. The connection between the stories of Orpheus, Hercules and Theseus is made in Raoul Le Fèvre's *Recoeil des hystoires de Troyes* (c. 1464), which links the abduction of Proserpina by Pluto, Orpheus' attempt to bring back Eurydice, who is merged with Proserpina here, Theseus' and Pirithous' attempt to abduct Proserpina, and then Theseus' liberation and Cerberus' capture*

*Autour des mythes de Thésée et de Perséphone*

by Hercules. This passage by Le Fèvre, faithfully translated into English by William Caxton in *The Recuyell of the histories of Troye* (1473), is the source of William Warner's poem *Albions England* (1597), and is again taken up in the mythological writing of Thomas Heywood's *Troia Britanica* (1609): this example illustrates a particular feature of these continuities in the circulation of texts and European cultural transfers.

**Pierre SAUZEAU, « Thésée en Avignon, ou les labyrinthes de l'amour. Commentaire des "Cassoni" Campana du Musée du Petit Palais »**

Les quatre panneaux de la collection Campana conservés au Petit Palais en Avignon, connus sous le nom de « *cassoni Campana* », sont en réalité des *spalliere* (têtes de lit ou dossierets); un cinquième panneau, apparu récemment sur le marché de l'art, va bientôt les rejoindre. Ils sont désormais attribués à Gallo Fiorentino, un peintre français installé à Florence au début du XVI<sup>e</sup> s. Ils illustrent de façon originale les mythes de Pasiphaé, du Minotaure, de Thésée et Ariane, de Phèdre et Hippolyte. Entre tradition et réinterprétation créative, ils constituent un témoignage riche et vivant sur la réception du mythe antique dans la culture humaniste de la Renaissance florentine.

**ABSTRACT :** *The four panels from the Campana collection in the Petit Palais in Avignon, currently known as the "Campana cassoni", are in fact spalliere (decorated wood backboards mounted on a wall as a headboard to a bed, for instance); a fifth panel, which recently appeared on the art market, will soon join them. They are now attributed to Gallo Fiorentino, a French painter who settled in Florence in the early 16th century. They illustrate in an original way the myths of Pasiphae, the Minotaur, Theseus and Ariadne, Phaedra and Hippolytus. Between tradition and creative reinterpretation, they constitute a rich and lively testimony to the reception of ancient myth in the humanist culture of the Florentine Renaissance.*

**Marie-Pierre NOËL, « Thésée l'étranger dans l'*Héraclès furieux* d'Euripide et l'*Cédipe à Colone* de Sophocle »**

Les études consacrées à Thésée dans la tragédie attique s'intéressent surtout à la figure du roi démocrate, qui incarne les idéaux de la cité d'Athènes. Toutefois, cette figure patriotique conserve aussi des traits plus anciens, parfois contradictoires, que les poètes réinterprètent par une re-sémantisation du mythe. Tel est le cas du Thésée « étranger » (*xenos*), que l'on trouve notamment dans l'*Héraclès furieux* d'Euripide et

*Autour des mythes de Thésée et de Perséphone*

dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle, où il est associé chaque fois à un héros déraciné, respectivement Héraclès et Œdipe, avec lequel il partage une expérience commune de la descente aux Enfers. Nous verrons dans cet article comment les deux poètes tragiques en mettant en rapport ces différents éléments soulignent l'humanité profonde du personnage et celle du héros auquel il est associé, dans une perspective à chaque fois différente. Car si, chez Euripide, c'est le couple complémentaire Thésée-Héraclès qui incarne les aléas de la vie humaine, soumise au renversement permanent et à la finitude, chez Sophocle, Thésée l'Athénien et Œdipe l'apatride incarnent tous deux, malgré leurs différences, le caractère fondamental de l'humanité, la mort, qui fait d'eux des étrangers de passage sur terre, destinés à devenir les hôtes éternels d'Hadès.

**ABSTRACT :** *The studies devoted to Theseus in the Attic tragedy are mainly interested in the figure of the democrat king, who embodies the ideals of the city of Athens. However, this patriotic figure also retains older, sometimes contradictory features, which the poets reinterpret by re-semanticising the myth. This is the case of Theseus the "foreigner" (xenos) in Euripides' Heracles and Sophocles' Œdipus at Colonus : respectively associated with a wandering hero, Heracles and Oedipus, Theseus shares with them an experience of the descent into the Underworld. This essay analyses how both tragic poets relate these various elements to emphasize Theseus' profound humanity as well as that of the hero with whom he is associated, yet doing so according to different perspectives. While in Euripides' Heracles, the complementary couple Theseus-Heracles embodies the hazards of human life, ever subjected to permanent reversal and finitude, in Sophocles' Œdipus at Colonus, in spite of their differences, both the Athenian Theseus and the stateless Œdipus personify the fundamental character of humanity, namely death, which makes them outsiders on earth, meant to become Hades' eternal guests.*

### **Anne LEBEAU, « Sophocle, *Œdipe à Colone* : Thésée et Œdipe »**

Dans la pièce, Thésée n'est pas seulement un roi idéal d'une cité idéale. Il est un héros singulier : Sophocle lui confère une grandeur humaine en effaçant de sa généalogie ce qui en fait d'ordinaire un demi-dieu ; il en fait un roi doté d'un pouvoir absolu, à la différence des « rois démocrates » d'autres tragédies de la supplication, et sa piété est plus libérale, éloignée du ritualisme scrupuleux des Coloniates. Enfin, de façon apparemment inédite, il établit une proximité étroite entre Thésée et Œdipe jusque dans les relations entre leurs familles.

*Autour des mythes de Thésée et de Perséphone*

Abstract : *In Sophocles' Œdipus at Colonus, Theseus is not just an ideal king in an ideal city, he is also a unique hero : Sophocles endows him with human prestige by erasing all mention of his godly genealogy. He turns him into a king with absolute power, as opposed to the "democratic kings" to be found in other tragedies of the supplication, et his piety is more liberal, far from the scrupulous ritualism of the people in Colonus. Finally, and this seems an unheard connection, he establishes a close link between Theseus and Œdipus in their family relationships.*

**Pascale PARÉ-REY, « "Qui va à la chasse perd sa place." Le personnage de Thésée dans *Hercule Furieux* et *Phèdre* de Sénèque »**

La présence de Thésée dans les tragédies de Sénèque est sporadique : simplement mentionné dans l'*Hercule sur l'Œta*, il ne figure comme personnage à part entière que dans *Hercule Furieux* et dans *Phèdre*. C'est donc sur ces deux pièces, où le personnage apparaît respectivement de façon irrégulière ou continue, que porte notre enquête. Il y revêt bien sûr plusieurs rôles et plusieurs masques : il est avant tout celui qui revient des Enfers, et il narre son expérience dans des tirades qui l'apparentent à un narrateur épique. C'est, corrélativement, l'incarnation de la valeur d'amitié : c'est pour Pirithoos qu'il a effectué son séjour au royaume des morts ; c'est à Hercule qu'il offre l'hospitalité. Ces rôles dramatiques dessinent un personnage connoté positivement au sein de relations sociales de qualité, alors que, au sein de ses relations familiales, il se trouve systématiquement mis en échec. Que ce soit en tant que père ou en tant qu'époux, son rôle dramaturgique de personnage absent, d'époux bafoué et accusé, de père indigné, abusé, et enfin endeuillé l'oppose aux quêtes des personnages principaux que sont Phèdre et Hippolyte. Mais, *in fine*, les absences et les échecs de Thésée permettent à la tragédie de se dérouler : ce sont les moteurs du mythe et de l'action tragique.

ABSTRACT : *The presence of Theseus in the tragedies of Seneca is neither frequent nor continuous : with merely a cameo appearance in Hercules Œtaeus, he appears as a fully-fledged character only in Hercules Furens and in Phaedra. Our investigation thus centers on these two plays, in which he appears respectively in an irregular or continuous manner. He takes on several roles : he is first and foremost the one who returns from the Underworld, and he reports his experience in tirades, much like an epic narrator. Correlatively, he embodies the value of friendship as he visited the realm of the dead for the sake of Pirithoos and he offers hospitality to Hercules. These roles sketch a character with positive connotations, within peaceful social relationships, while, in his family, he*

*Autour des mythes de Thésée et de Perséphone*

*is systematically set up to fail. Whether as a father or as a husband, his dramatic roles as an absent character, a scorned and accused husband, an indignant, abused, and finally mourning father contrast with the quests of the main characters, Phaedra and Hippolytus. But, in the end, Theseus' absences and failures allow the tragedy to unfold, as the driving forces of myth and tragic action.*

**Agnès LAFONT, « Thésée au carrefour des influences mythologiques dans l'œuvre de Shakespeare »**

Ce chapitre interroge la création mythologique du personnage de Thésée dans l'œuvre de Shakespeare. Des *Deux Gentilshommes de Vérone*, au diptyque *Le Songe d'une nuit d'été* et *Les Deux nobles cousins*, Thésée occupe une place charnière, tour à tour, et tout à la fois, personnage politique qui règne sur le duché d'Athènes et comble des amants infidèles, commentateur de l'intrigue, voire régisseur de théâtre. Il est le fruit d'une réécriture des classiques (Plutarque, Stace, Ovide) et de leur adaptateurs médiévaux anglais (Chaucer, Lydgate) et témoigne ainsi de la plasticité de création littéraire shakespearienne, qui sait ouvrir des « fenêtres mythologiques » inédites pour y placer son personnage dans l'imaginaire de son auditoire, riche de ses lectures classiques et médiévales.

**ABSTRACT :** *This chapter questions Shakespeare's creative rewriting of the character of Theseus. From The Two Gentlemen of Verona, to the diptych A Midsummer Night's Dream and The Two Noble Kinsmen, Theseus' character is at the same time a politician in charge of the dukedom of Athens, the paragon of unfaithfulness, an astute commentator of the plot, and even a theatre manager. Shakespeare's character results from the reworking of the Classical tradition (Plutarch, Statius, Ovid) and of the post-Classical one (Chaucer and Lydgate), thereby illustrating Shakespeare's labile use of mythology as he opens, as I suggest, original "mythological windows" and engages with his audience's imaginary powers, recalling and rewriting a new Theseus, from Classical and Medieval perspectives.*

**Céline FOURNIAL, « Thésée revu et corrigé par Robert Garnier »**

Lorsqu'il compose *Hippolyte* (1573), Robert Garnier innove en promouvant Thésée au rang de personnage principal. Point focal de l'action tragique, Thésée devient à la fois l'origine et la finalité de la tragédie. Ce nouveau coupable à châtier reconfigure le système des personnages, dans un jeu de correspondances et de contrastes. Garnier

*Autour des mythes de Thésée et de Perséphone*

construit Thésée à partir de données qu'il trouve dans ses sources euripidéenne et sénèqueenne mais qu'il déplace et transforme. Le sens du personnage et de la tragédie en est profondément modifié. L'étude de la réécriture de Thésée permet de mesurer l'importance de la source euripidéenne, souvent minorée, et l'orientation propre de la dramaturgie tragique de Garnier.

**ABSTRACT :** *When writing Hippolyte (1573), Robert Garnier innovated by elevating Theseus to the status of main character. Now the focal point of the tragic plot, Theseus becomes at one and the same time the origin and the purpose of the tragedy. With this new guilty character to be punished, the relations between the characters are reconfigured, establishing interplaying connections and contrasts. Garnier models his Theseus with elements taken from his Euripidean and Senecan sources, but shifts and transforms them so that the meaning of both the character and the tragedy is deeply modified. Studying the way Theseus is reworked shows the importance of Garnier's often underrated Euripidean source and the specific orientation of his tragic playwriting.*

### **Bénédicte LOUVAT, « Le “moment Thésée” dans le théâtre parisien des années 1670 »**

La présence du personnage de Thésée est particulièrement remarquable dans le théâtre parisien des années 1670, où on le trouve dans cinq œuvres, trois tragédies consacrées au sujet de Phèdre et Hippolyte (les *Phèdre et Hippolyte* de Racine et Pradon) et à l'abandon d'Ariane (*Ariane* de Thomas Corneille), une pièce à machines de Donneau de Visé (*Le Mariage de Bacchus et d'Ariane*) et une tragédie en musique de Quinault et Lully (*Thésée*). Sans être jamais le personnage principal de ces pièces, Thésée y est le support d'une figuration mondaine de l'inconstance ainsi que d'une réflexion sur l'héroïsme.

**ABSTRACT :** *Theseus is particularly notable in the Parisian drama of 1670s, as he appears in five plays – three tragedies devoted to the subject of Phaedra and Hippolytus (Racine's Phèdre et Hippolyte and Pradon's eponymous tragedy) and Theseus' desertion of Ariane (Thomas Corneille's Ariane), a “pièce à machines” (a play using some kind of special effects) by Donneau de Visé (Le Mariage de Bacchus et d'Ariane) and a tragedy in music by Quinault and Lully (Thésée). Theseus is never the main character in these plays, but stands for the mundane embodiment of inconstancy and the source of a reflection on heroism.*

*Autour des mythes de Thésée et de Perséphone*

**Pascal DENÉCHEAU, « Proserpine à l'Opéra : le mythe de Perséphone dans la tragédie en musique de Lully et Quinault »**

Proserpine n'apparaît que très rarement sur la scène de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime. L'histoire de la jeune femme enlevée par Pluton et contrainte d'épouser le maître des Enfers n'était pas la plus propice à fournir un bon sujet d'opéra. Si l'on retrouve ponctuellement le personnage de Proserpine dans le ballet de cour, puis dans quelques rares ouvrages du répertoire de l'Opéra de Paris, seul un ouvrage est consacré à cette déesse : la tragédie en musique *Proserpine* de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault (1680). Étrangement, ce serait Louis XIV qui aurait choisi le sujet de cet opéra, spécialement pour le mariage de son fils, le Grand Dauphin, avec Marie-Anne de Bavière. La présente étude s'attarde sur les conditions de la création de cette œuvre particulière, l'une des plus belles du répertoire lyrique français.

*ABSTRACT : Proserpine was seldom staged at the Opéra de Paris in the early modern period. The story of the young woman kidnapped by Pluto and forced to marry the master of the Underworld was not thought a proper and fitting subject for an opera. While Proserpina appears as a character in a ballet de cour and in a few rare works in the repertoire of the Opéra, only one work is dedicated to her: Jean-Baptiste Lully and Philippe Quinault's musical tragedy Proserpine (1680). Surprisingly, it was Louis XIV who chose the subject for this opera, which was devised for the wedding of his son, the Grand Dauphin, with Marie-Anne of Bavaria. This study focuses on the context in which this particular work, one of the finest in the French lyric repertoire, came into being.*