Séléné : éclipses, éclat et reflets

Julia Wang

▶ **To cite this version:**

Julia Wang. Séléné : éclipses, éclat et reflets. Littératures. Université de Nanterre - Paris X, 2019. Français. NNT : 2019PA100128 . tel-02892891

HAL Id: tel-02892891
https://theses.hal.science/tel-02892891v1

Submitted on 7 Jul 2020

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.

Université Paris Nanterre

200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

ED395
UMR 7041-ArScAn

Membre de l'université Paris Lumières

Julia Wang

Séléné : éclipses, éclat et reflet

Thèse présentée et soutenue publiquement le 2 décembre 2019
en vue de l'obtention du doctorat de **Langues et Littératures Grecques**
de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de M. Charles Delattre (Université de Lille)

Jury :

Rapporteur :	Mme Vinciane Pirenne-Delforge	Pr., Collège de France
Rapporteur :	M. Michel Briand	Pr., Université de Poitiers
Membre du jury :	M. Charles Delattre	Pr., Université de Lille
Membre du jury :	Mme Nadine Le Meur	Pr., Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Mme Karen Ní Mheallaigh	Pr., University of Exeter

TABLE DES MATIÈRES

1 Introduction **6**

Éclat et éclipse **15**

2 *Sélas* ou la lumière en mouvement **21**

2.1 L'éclat lunaire : usages lexicaux 21

2.2 Un éclat nuancé 31

2.3 Σέλας et manifestation divine 37

3 Une obscure clarté : la part d'ombre de la lune **43**

3.1 *Nuktos agalma*, la lueur dans le noir 45

3.1.1 Hymne homérique, hymne orphique : éclat et obscurité 46

3.1.2 Les nuits sans lune de l'épopée 53

3.2 Soleil et lune : une lumière « bâtarde » 59

3.3 Révélation, occultation, illusion 77

3.3.1 Voir et croire voir 78

3.3.2 Les merles blancs du Cyllène 84

3.3.3 La ruse des hyènes 93

3.3.4 Gypse blanc et clair de lune : le stratagème phocidien 99

4 Décrocher la lune : sortilèges thessaliens et éclipses au son du bronze **109**

4.1 Éclipse solaire, éclipse lunaire 109

4.2 Nicias, ou la superstition à l'épreuve de l'éclipse 112
4.3 Le sortilège thessalien 119
4.4 La lune en détresse et le vacarme du bronze 136
4.5 Éclipse et apparitions 148

La déesse furtive **167**

5 Visibilité et représentabilité **194**
5.1 Formes et conceptions de la piété astrale à l'époque classique 199
5.1.1 Cultes grecs et cultes barbares chez Aristophane 201
5.1.2 Divin et humain chez Hérodote 204
5.1.3 Dieux présents et dieux présentifiés chez Platon 206
5.2 Dieux sensibles, dieux intelligibles 213
5.2.1 Épiphanès, Pasiphaé : Séléné entre évidence et révélation . . . 214
5.2.2 Forme et représentation des astres chez les médio-platoniciens 217
5.2.3 Les astres rêvés : nuances, confusion et mystère 218
5.2.4 La question des effigies 220
5.3 Apparition et disparition : une iconographie de la lune 224
5.3.1 La ronde des astres : à la poursuite de Séléné 227
5.3.2 Séléné-Luna : croissant, torches et visites amoureuses 234

6 Séléné πανδερκής : discrétion et indiscrétion **238**
6.1 L'œil de la nuit 241
6.1.1 Astres, rayons et regard 241
6.1.2 Stupeur et séduction : le regard qui tue 248
6.2 La lune témoin, arbitre, complice 253
6.2.1 Dénonciation et discrétion 253
6.2.2 La colère de la lune, ou les dangers de la sorcellerie 260
6.2.3 Les philosophes dans la lune : indiscrétion, prétention et ridicule 267
6.2.4 Séléné amoureuse, souffrante, jalouse 283

Le sommeil d'Endymion **303**

7 Entre mort et immortalité **307**

7.1 La scholie à Apollonios : un document aux multiples strates 307

7.1.1 Deux Endymion ? 310

7.1.2 Endymion chasseur, astronome, dormeur 320

7.1.3 Endymion sans Séléné 324

7.1.4 Le ταμίης de la mort et de la vieillesse 329

7.1.5 Un parallèle d'Ixion et de Ganymède 333

7.1.6 Le sommeil d'Épiménide 340

7.1.7 Le dieu endormi 345

7.1.8 Un scholiaste structuraliste 348

7.2 Les multiples visages d'Endymion 353

7.2.1 Endymion prince, berger, chasseur 353

7.2.2 L'amant de Séléné et le fils d'Hélios 361

8 Le rêve d'Endymion **367**

8.1 Une épiphanie invisible 367

8.1.1 Hypnos amoureux 369

8.1.2 Platon et le dialogue des yeux 373

8.1.3 Le Bel au bois dormant 376

8.1.4 Quand le sommeil tue l'amour 380

8.1.5 Rêve érotique, rêve épiphanique 382

8.1.6 Cynthie au clair de lune 386

8.1.7 Un mariage rêvé 389

8.1.8 Rêve, réveil et apparitions 392

8.2 Déploration, consolation, commémoration : le dormeur des sarcophages 396

8.2.1 Dormir, c'est mourir un peu 412

8.2.2 Épiphanie, rêve et secret 428

La lune-miroir **457**

9 Au miroir de la lune **458**

9.1 Réfraction, empreinte, apparition 463
9.2 Petit glossaire du reflet 466
9.2.1 Εἴδωλον 467
9.2.2 Ἀνάκλασις 471
9.2.3 Ἔμφασις 473
9.2.4 Τύπος 475
9.2.5 Εἰκών 481

10 Reflets lunaires chez Lucien et Nonnos 485
10.1 Lucien, le puits et le miroir 485
10.2 D'Endymion à Narcisse 497
10.2.1 Peinture, rêve et reflet 500
10.2.2 Miroirs, sommeil et pièges dans les *Dionysiaques* 503
10.3 Conclusion : du miroir au reflet 522

11 Conclusion 525

CHAPITRE 1

INTRODUCTION

Entreprendre l'étude de Séléné ou de la lune dans le monde grec antique[1] pose d'emblée des problèmes d'identification du sujet. C'est par la confrontation à ces problèmes que nous avons commencé ce travail de recherche, car ceux-ci imposent des choix méthodologiques et, du fait de la complexité qu'ils apportent au sujet, obligent en fin de compte à le redéfinir. Le premier de ces problèmes est une confusion ou une indistinction intrinsèque au nom de la lune. Traiter de la lune, astre, corps physique, luminaire céleste, c'est aussi traiter de Séléné, divinité et amante d'Endymion : toutes deux sont désignées indifféremment en grec par le même mot, σελήνη (parfois aussi μήνη[2]). Si la différence entre nom commun et nom propre peut être considérée comme opératoire d'un point de vue sémantique, son application est rarement justifiable dans le contexte d'une étude du corpus littéraire grec. L'usage de la majuscule initiale relève en effet de choix motivés par des critères plus

1. Une autre formulation possible serait celle adoptée par Claire Préaux pour le titre de sa monographie de référence : *La lune dans la pensée grecque* (1973).

2. D'un point de vue strictement étymologique, σελήνη (Séléné) fait référence à la lune comme entité lumineuse, productrice d'éclat (σέλας) : voir partie I. Le nom de μήνη (Méné), lui, désigne la lune comme mesure du temps, particulièrement du mois (μήν). Dans la pratique, nous n'avons pas perçu de distinction sémantique dans les divers contextes d'emploi de ces noms. L'unique différence d'usage entre ces deux termes semble être dans leur fréquence relative : une recherche automatique dans le *Thesaurus Linguae Graecae* en ligne donne entre quatre-vingts et quatre-vingt-dix fois plus de résultats pour σελήνη que pour μήνη (ce dernier mot compte moins de trois cents occurrences dans le corpus).

ou moins arbitraires chez les éditeurs et traducteurs modernes, si bien que la superposition de sens entre nom propre et nom commun est presque toujours possible. On constate même fréquemment, de l'un à l'autre, un phénomène d'enrichissement du sens et de resémantisation réciproque : les connotations associées à l'astre et à la déesse-lune demeurent ainsi indissociables et complémentaires, et il y a peu de sens à les séparer artificiellement[3]. Dans les textes comme dans le langage parlé, les anciens ne semblent pas avoir nécessairement établi une discrimination tranchée entre l'objet physique et la divinité : ce n'est que d'un point de vue moderne que cette bipartition perd toute ambiguïté, dès lors que l'on considère que la lune est du ressort des sciences naturelles, de la cosmologie et de l'astronomie, tandis que Séléné relèverait de l'histoire des religions.

Or, dans le domaine même de l'histoire des religions, Séléné pose un deuxième problème : celui de son fonctionnement en tant que déesse. Elle ne répond en effet que très partiellement aux critères traditionnellement retenus pour définir une divinité grecque : établissement d'un culte, présence dans les récits, attributs ou épithètes spécifiques, rattachement particulier à une ou plusieurs localités. La biographie et la descendance de Séléné ne sont que très peu développées dans les narrations qui nous sont parvenues, de même que les traces de son rôle dans la religion sont extrêmement limitées : il n'existe aucun indice probant qu'elle ait bénéficié d'un culte officiel ou civique, du moins jusqu'à l'époque impériale, et les rares sources textuelles, épigraphiques ou archéologiques suggérant l'existence de cultes locaux sont dispersées et fragmentaires. En somme, tout travail de recherche sur la déesse-lune doit se passer d'un certain nombre d'outils (temples et sanctuaires, fêtes, rites spécifiques, épiclèses…) communément utilisés dans l'étude d'autres dieux grecs.

Une autre caractéristique historique de Séléné qui ajoute autant de complexité que de confusion au dossier est son assimilation, dans une variété de contextes et de formes, avec d'autres divinités, notamment Artémis/Diane, Hécate ou encore Luna.

3. On constatera à la lecture des pages qui suivent les hésitations que nous marquons nous-même entre « lune » et « Lune ». L'absence d'un facteur véritablement discriminant constitue, nous l'espérons, une justification valable pour ces oscillations.

Ces processus de nature et d'ampleur diversifiées, allant du rapprochement de deux noms dans le cadre d'une prière ou d'une dédicace à une apparente fusion de deux ou trois entités divines en une seule dans l'adresse cultuelle, ont pu être regroupés sous le nom de syncrétismes ; mais la réalité recouverte par cet hypéronyme n'en est pas simplifiée pour autant. C'est pourquoi nous préférerons laisser de côté ces phénomènes syncrétiques, de crainte de nous trouver devant l'alternative, soit de devoir aborder dans une même étude plusieurs divinités dont chacune ne recevrait nécessairement qu'un traitement très superficiel, soit de fausser les données en rassemblant ces noms diversement associés à celui de Séléné sous le terme de « déesses lunaires », une dénomination générique qui crée plus de problèmes qu'elle n'en résout, en amalgamant une multitude de déesses dont les rapports entre elles et avec la lune sont complexes et hétérogènes.

Ces difficultés inhérentes au sujet que nous nous sommes fixé tiennent en partie à la tentation de considérer Séléné comme un « personnage », une conception dont il importe d'emblée de se distancer. La notion de personnage est en effet fondamentalement une catégorie narrative plus ou moins confondue avec celle d'actant, et ne permet pas de concevoir les représentations de Séléné en dehors des récits, dans lesquels sa présence est relativement sporadique. Surtout, le personnage correspond à une réduction anthropomorphique du nom propre et suppose une cohérence de type biographique là où il n'en existe pas. Étudier Séléné comme « personnage » revient donc à partir du principe que l'emploi d'un nom propre doit correspondre à une réalité unique et homogène. Les cas d'homonymie, plus ou moins identifiables, limitent considérablement la pertinence d'une telle perspective : en témoigne le « personnage » d'Endymion, amant de la Lune, dont l'unité n'est qu'apparente et résulte d'une élimination systématique (par des auteurs anciens et modernes) des incohérences, catégorisées soit comme des variantes d'un même mythe, soit comme des cas de confusion avec un autre personnage[4]. Séléné, pas plus qu'Endymion, ne corres-

4. On rencontre dans le corpus grec des homonymes ayant des existences différenciées, comme les « deux Ajax », quoique la délimitation ne soit jamais parfaitement claire ; mais certains homonymes ne sont que partiellement identifiables, comme c'est le cas pour Céphale (Delattre 2009). Endymion présente une situation d'homonymie probable entre deux héros relevant de localités et de traditions narratives distinctes : nous verrons dans la partie III diverses solutions mises en œuvre

pond donc à un objet d'étude unifié et délimité : sa singularité se définit davantage par la convergence de plusieurs réseaux sémantiques dont elle participe – l'éclat, la nuit, l'œil, la déesse amoureuse, etc[5].

Dans l'état des sources dont nous disposons, Séléné est caractérisée en premier lieu par une généalogie hésiodique qui en fait la fille des Titans Hypérion et Théia, et la réunit dans une fratrie avec Hélios, le Soleil, et Éos, l'Aurore[6]. Ses relations avec Endymion forment la base la plus large de récits à son sujet, avec des mentions répétées dans les textes grecs et latins, au moins depuis l'époque hellénistique[7]. En dehors de ces rares éléments généalogiques et biographiques, la lune (ou Séléné) fait l'objet d'évocations multiples à travers le corpus, d'où il ressort une série de dossiers relativement clos sur eux-mêmes et indépendants les uns des autres : montagnes sans lune, Arcadiens prélunaires, magiciennes qui font descendre la lune, etc. Cette fragmentation des sources et des représentations liées à la lune a amené les principales monographies existantes à traiter le sujet sous forme de recensement systématique de témoignages avec un classement thématique ou générique[8]. Nous ne chercherons ici ni à compléter les précédentes études, ni à les subsumer sous des

par les auteurs, mais aussi par les gouvernements de certaines cités, pour faire converger les deux ensembles.

5. Ce type d'approche est illustré par l'étude de Govers Hopman 2013 sur Scylla : plutôt que de prendre le nom propre comme point de départ, l'auteur définit son objet comme la jointure de trois notions (l'eau, le chien, la femme) dont elle étudie le mode d'articulation dans divers contextes.

6. *Théogonie*, 371-374 : Θεία δ' Ἠέλιόν τε μέγαν λαμπράν τε Σελήνην / Ἠῶ θ', ἠ πάντεσσιν ἐπιχθονίοισι φαείνει / ἀθανάτοις τε θεοῖσι τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσι, / γείναθ' ὑποδμηθεῖσ' Ὑπερίονος ἐν φιλότητι. « Théia, unie d'amour à Hypérion, donna naissance au grand Hélios, à la brillante Séléné et à Éos, qui brille pour tous les êtres de la terre et pour les dieux immortels qui occupent le vaste ciel. »

7. Sappho (fr. 199 Lobel-Page) aurait déjà évoqué les amours d'Endymion et de Séléné, à en croire le scholiaste d'Apollonios de Rhodes (IV, 57-58), mais la première source textuelle qui nous soit parvenue à leur sujet se trouve chez Théocrite (III, 49-50).

8. Voir Roscher 1890 (ainsi que Roscher 1884-1937 s. v. *Mondgöttin*) ; Préaux 1973 ; Lunais 1979, pour le domaine latin ; Buffière 1999, pour une étude de moindre envergure. ní Mheallaigh 2020 rompt avec cette tradition en proposant un nouvel angle d'approche articulant savoir, vision, fiction et imagination.

catégories universelles. C'est donc délibérément que nous aborderons peu ou pas un certain nombre de dossiers abondamment documentés et traités par ailleurs, comme les connaissances astronomiques des anciens, l'influence de la lune sur la nature et le vivant, ou encore les différents syncrétismes religieux qui rapprochent Séléné d'autres divinités : notre recherche sélectionne certains aspects du sujet qui nous semblent intéressants par les relations structurelles qui s'établissent entre eux, et nous assumons pleinement le caractère non exhaustif d'une telle approche.

Du fait de la nature transversale de notre sujet et de la dispersion des sources, nous ne fixons pas *a priori* d'autres limites à notre corpus que celles du *Thesaurus Linguae Graecae*. Les textes que nous étudions dans les pages qui suivent, composés en grec pour la plupart, mais aussi en latin, se répartissent sur une période très étendue, des épopées archaïques jusqu'à la fin de l'époque impériale (voire au-delà, pour certains commentaires médiévaux). Nous veillons bien entendu à contextualiser les sources afin d'éviter le contresens d'une généralisation excessive qui prendrait en compte tous les énoncés sur le même plan. Cette démarche ne nous interdit pas, chaque fois que cela nous paraît pertinent, d'opérer des regroupements ou rapprochements de documents justifiés non pas nécessairement par une parenté historique ou intertextuelle directe, mais plutôt par des représentations comparables ou qui semblent ressortir à un modèle commun. Certains développements nous amèneront à nous focaliser sur un ouvrage ou un auteur en particulier, d'autres sur plusieurs textes liés par des critères génériques, d'autres encore sur des ensembles plus larges révélant des permanences, ou à l'inverse des contrastes intéressants à travers les époques ou les genres littéraires.

Du point de vue méthodologique, les difficultés propres à notre sujet, évoquées plus haut, nous conduisent à abandonner la définition anthropocentrée de la divinité par ses noms, sa biographie et ses attributs, le cas de Séléné faisant ressortir les limites d'une telle représentation. Dans le domaine de l'histoire des religions, nous adoptons donc la solution à laquelle ont abouti un certain nombre d'études contemporaines, et qui consiste à caractériser les dieux non comme des personnes, mais

plutôt comme des puissances agissantes[9]. Ce concept permet en effet de contourner l'écueil d'une définition artificiellement singularisée : Séléné ne peut se discerner qu'à travers ses articulations avec les autres puissances au sein de ce qu'il est convenu d'appeler le panthéon grec. C'est donc dans une perspective inspirée de l'anthropologie historique que nous tentons ici de donner une forme de structuration au corpus à notre disposition. Loin de donner à notre démarche une vocation totalisante, nous ne chercherons pas à faire entrer l'intégralité des sources dans un cadre universel, ni à gommer leurs contradictions. À défaut de créer artificiellement une cohérence générale, toutefois, nous dégagerons des lignes de force et des réseaux de relations qui devraient nous permettre de mieux situer la lune à l'intersection d'une pluralité d'ensembles contigus.

Parallèlement aux sources écrites, certaines parties de notre travail prennent en considération un corpus iconographique (céramiques attiques, fresques romaines, sarcophages d'époque impériale). L'intégration de ces documents à nos analyses ne répond pas à un besoin d'étendre notre corpus, déjà vaste, pour enrichir notre compréhension du sujet ou pour pallier d'éventuelles insuffisances des textes. À la lumière de principes énoncés par les travaux de F. Lissarrague[10], le corpus iconographique doit en effet être considéré dans sa relative autonomie par rapport aux sources textuelles : il n'obéit pas aux mêmes règles, et ne saurait en aucun cas être commenté comme l'illustration pure et simple d'un discours. La nécessité de prendre en compte certains éléments d'iconographie émane précisément de certaines problématiques, comme celle du rêve épiphanique, dont le traitement diffère entre les textes et les images, et pour lesquelles ces dernières offrent une stratégie de représentation originale.

L'inclusion du corpus iconographique répond à une contrainte plus générale et

9. Pour un rappel de l'historique de cette question, qui commence avec J.-P. Vernant (Vernant 1965), voir la synthèse de Bonnet et al. 2018 : l'article retrace depuis l'Antiquité les théories et les débats qui se sont construits autour des dieux et des noms divins du polythéisme grec.

10. Voir par exemple Lissarrague 1987 et Lissarrague 1990. Plus récemment, voir aussi les recherches de N. Kei sur la céramique attique et sa thèse de doctorat, *L'esthétique des fleurs :* kosmos*,* poikilia *et* charis *dans la céramique attique du VI*^{e} *et V*^{e} *siècle avant J.-C.* (2010).

inhérente à l'aspect de la lune sur lequel notre recherche nous conduit à mettre l'accent, à savoir sa visualité. En tant qu'astres et vecteurs de lumière, soleil et lune sont en effet perçus par la vision qu'ils permettent du monde extérieur et par celles qu'ils offrent d'eux-mêmes : en grec, ils relèvent ainsi doublement du verbe φαίνειν, dans la mesure où ils brillent, mais aussi montrent, révèlent et mettent en lumière. Mais au-delà de leur visibilité, c'est même leur caractère visuel qui les décrit : la lune en particulier, paradoxalement définissable par le visage sans cesse changeant qu'elle présente, est à elle seule un spectacle, et sa lumière ambiguë, toujours conjuguée avec l'obscurité nocturne, donne à voir les choses d'une manière bien différente de l'éclairage du jour, voire suscite des apparitions plus ou moins illusoires. Séléné nous semble donc définie avant tout comme un « phénomène », un φαινόμενον dans tout le spectre des significations que peut développer cette forme verbale polysémique : visible, voyante, brillante, elle est aussi celle qui apparaît, qui se manifeste, alors même qu'elle est un astre à éclipses, à décroissances et à disparitions[11].

Autour de ce fil directeur de la visualité, nous développerons notre recherche le long de quatre axes. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la lumière de la lune, à ce qu'elle révèle et surtout à la manière dont elle le révèle. Il s'agira notamment de déterminer les sémantismes rattachés à l'astre du σέλας, un nom qui renvoie à l'éclat et dont les contextes d'usage nous fourniront un point de départ ; nous nous attacherons aussi à la question de l'éclairage lunaire et de ses spécificités par rapport à la vision diurne. Enfin, nous aborderons l'éclipse lunaire comme événement, expérience et contexte de certains gestes codifiés qui informent sa représentation.

La deuxième partie de notre étude portera sur Séléné, non pas en tant que déesse *de* la lune dont elle serait une personnification ou une incarnation allégorique, mais

11. Dans la mesure où nous traitons ici de la lune comme objet visuel, nous nous inscrivons dans une aire de recherche voisine des travaux de F. Frontisi-Ducroux et de J.-P. Vernant sur l'œil, le masque ou le miroir (voir Vernant 1985 ; Frontisi-Ducroux 1995 ; Frontisi-Ducroux et Vernant 1997). C'est en effet à travers toute la gamme des significations possibles que la visualité de Séléné est opérante : visible, elle est également celle qui fait voir et qui reflète, et elle est dotée d'un regard et d'une vision propres.

en tant que la lune elle-même, déesse visible qui est aussi une divinité de la vision. Nous étudierons la manière dont se constitue une image de Séléné en mouvement, saisie dans les moments-clés de sa manifestation divine, c'est-à-dire non seulement ses apparitions, mais aussi ses disparitions. Nous envisagerons aussi la déesse dans sa fonction d'œil du ciel et d'instance de vision panscopique.

Le troisième volet de notre étude sera consacré à Endymion, amant de la Lune et dormeur éternel. Le berger du Latmos et sa particularité la plus saillante, son sommeil, seront étudiés à travers deux corpus : l'un textuel, articulé autour du texte d'une scholie qui cite plusieurs récits articulant de diverses manières les thématiques de la mort et de l'immortalité ; l'autre iconographique, regroupant des bas-reliefs de sarcophages qui, de motif récurrent, érigent le beau dormeur en type iconographique. La confrontation de ces deux modes d'analyse permettra d'éclairer des complémentarités essentielles dans les différentes stratégies de représentation du sommeil d'Endymion.

Enfin, c'est vers la question du reflet que nous nous tournerons. Partant d'une analogie entre la lune et le miroir, qui se rencontre dans une étonnante variété de contextes, nous chercherons à discerner ce que signifie un reflet lunaire et quelles peuvent être sa fonction et sa valeur. Par le biais d'analyses approfondies d'une sélection de texte, nous verrons comment la lune-miroir produit des images qui oscillent entre tromperie et vérité.

Dans la perspective que nous avons choisie, Séléné permet donc de construire un mythe de la vision : vision nocturne, vision épiphanique, vision panscopique, vision onirique, vision spéculaire… Cet angle d'approche permet de sortir d'un rapport déesse-astre médiatisé par l'allégorie ou l'anthropomorphisme : la Lune est de manière indissociable objet et sujet de vision. Si Séléné n'est pas réductible à ce seul aspect, la visualité est en tout cas un biais qui a pu contribuer à l'émergence d'une puissance divine qui agit sur le mode du rayonnement optique et de la production d'images. Ce même biais est à l'œuvre dans la construction d'Endymion, héros du sommeil, et informe maints autres énoncés qui, chacun à sa manière, donnent un

aperçu d'une vision lunaire.

Première partie

Éclat et éclipse

L'*Icaroménippe* de Lucien met en scène l'un des personnages favoris de l'auteur, le cynique Ménippe de Gadara[12], qui tel Icare se munit d'ailes, dans l'ambition de partir à la découverte des réalités célestes. Justifiant sa folle entreprise d'aller vérifier par lui-même ce qui se passe dans le cosmos, le narrateur révèle d'abord sa curiosité notamment pour les astres :

> En voyant les astres épars au hasard dans le ciel, je désirais savoir ce que pouvait bien être le soleil lui-même [τὸν ἥλιον αὐτὸν τί ποτε ἦν ἄρα]. C'étaient surtout les phénomènes liés à la lune qui me semblaient aberrants [ἄτοπα], tout à fait incroyables [παράδοξα] : je supposais que la variété de ses formes [τὸ πολυειδὲς αὐτῆς τῶν σχημάτων] avait une cause mystérieuse [ἀπόρρητόν τινα τὴν αἰτίαν][13]. (Lucien, *Icaroménippe* 4, trad. A.-M. Ozanam[14].)

Les questionnements de Ménippe se concentrent donc principalement sur la Lune, qui sera d'ailleurs la première étape de son voyage à travers cieux. Le caractère mystérieux de l'astre s'exprime à travers des adjectifs relevant d'un vocabulaire paradoxographique : ἄτοπα (« absurdes, aberrants »), παράδοξα (« incroyables »), ἀπόρρητον (« secret, mystérieux »). La Lune elle-même, qui prend la parole plus tard dans le récit, au moment où Ménippe la quitte pour aller visiter Zeus, fait écho à ces interrogations suscitées en grande partie par la variation de ses phases. Elle se plaint en effet en ces termes de la curiosité indiscrète des philosophes à son égard :

> Ils n'ont rien d'autre à faire que de poser des questions indiscrètes me concernant : qui je suis, quelle est ma taille [τίς εἰμι καὶ πηλίκη] et pour

12. Ce philosophe des IV^e^-III^e^ s. av. J.-C., cité par Diogène Laërce (*Vie des philosophes* VI, 8, 99 *sq.*), n'a pas laissé de trace écrite, mais a inspiré les *Satires ménippées* de Varron avant de devenir, chez Lucien, un personnage récurrent à l'attitude caustique, surtout à l'égard des autres philosophes.

13. Τούς τε γὰρ ἀστέρας ἑώρων ὡς ἔτυχε τοῦ οὐρανοῦ διερριμμένους καὶ τὸν ἥλιον αὐτὸν τί ποτε ἦν ἄρα ἐπόθουν εἰδέναι· μάλιστα δὲ τὰ κατὰ τὴν σελήνην ἄτοπά μοι καὶ παντελῶς παράδοξα κατεφαίνετο, καὶ τὸ πολυειδὲς αὐτῆς τῶν σχημάτων ἀπόρρητόν τινα τὴν αἰτίαν ἔχειν ἐδοκίμαζον.

14. Dans cette partie I, nous utilisons des traductions existantes, majoritairement celles des éditions des Belles Lettres (voir bibliographie). Lorsque le nom du traducteur n'est pas mentionné, la traduction est la nôtre, de même que pour tous les textes cités dans les parties II, III et IV.

> quelle raison je me coupe en deux ou je deviens bossue [δι' ἥντινα αἰτίαν διχότομος ἢ ἀμφίκυρτος γίγνομαι][15]. (Lucien, *Icaroménippe* 20, trad. A.-M. Ozanam.)

On trouve ici résumés trois des principaux objets de recherche des astronomes grecs : la nature de la lune, sa taille[16] et la cause de ses phases. D'autres spéculations encore, relevant des débats astronomiques de l'Antiquité, sont passées plus haut au crible des sarcasmes du narrateur, qui a tenté dans un premier temps de s'adresser à des philosophes pour répondre à ses interrogations, et qui a découvert à ses dépens que ces charlatans vendaient des doctrines péremptoires sans pouvoir les vérifier :

> Ils affirment presque sous serment que le soleil est une masse incandescente [μύδρον μὲν εἶναι τὸν ἥλιον], que la lune est habitée [κατοικεῖσθαι δὲ τὴν σελήνην]…. (Lucien, *Icaroménippe* 7, trad. A.-M. Ozanam.)

Ces affirmations sur la nature des astres, considérée davantage sous l'angle de la substance physique que de l'essence divine, sont des allusions à Anaxagore, le philosophe et astronome présocratique qui décrivait le soleil comme un μύδρος (« masse incandescente »). Ce postulat aurait valu à Anaxagore son procès pour impiété[17],

15. […] οἷς οὐδὲν ἕτερόν ἐστιν ἔργον ἢ τἀμὰ πολυπραγμονεῖν, τίς εἰμι καὶ πηλίκη, καὶ δι' ἥντινα αἰτίαν διχότομος ἢ ἀμφίκυρτος γίγνομαι.

16. Voir *Icaroménippe* 6, où il est question des philosophes présomptueux qui pensent mesurer l'univers, les corps célestes et la distance qui les sépare. Sur ce passage et les suivants, au sujet de la lune comme objet de prédilection de l'indiscrétion des philosophes, voir *infra*, p. 271 *sq.*

17. Sur l'opininon d'Anaxagore concernant les astres, notamment le fait que le soleil ait été une masse ignée et que la lune, étant de nature terreuse, ait été habitée, voir Diogène Laërce, *Vie des philosophes* II (8, 1 ; 12, 6 ; 15, 6). Sur l'accusation d'impiété dont Anaxagore aurait été victime, voir Éphore, *FGrHist* 70 F 196 *apud* Diodore XII, 39, 2 ; Diogène Laërce, *Vie des philosophes* II, 3, 12-14, qui cite Satyros (III^e^ s. av. J.-C.) et Sotion (I^er^-II^e^ s. ap. J.-C.) et évoque la condamnation à mort d'Anaxagore ; Plutarque, *Vie de Périclès* 32, 2-5 (qui mentionne l'exil d'Anaxagore pour échapper à un décret de Diopeithès condamnant l'impiété). Si certains ont pu voir chez Aristophane (*Acharniens* 703-712 ; *Guêpes* 946-949) des allusions à l'accusation contre Anaxagore, aucune source contemporaine du philosophe n'évoque directement son procès, ce qui a contribué aux doutes modernes sur la réalité de celui-ci (voir Dover 1975). Il existe donc une abondante littérature sur le « procès » d'Anaxagore : voir notamment Mansfeld 1979 et Mansfeld 1980 ; Sider 1981 (introduction).

et c'est certainement par référence à ce scandale, devenu célèbre dans l'Antiquité (qu'il y ait eu ou non une réelle accusation et condamnation), que Lucien met en scène l'indignation de la Lune :

> Les uns disent que je suis habitée [κατοικεῖσθαί με], d'autres suspendue au-dessus de la mer comme un miroir [κατόπτρου δίκην ἐπικρέμασθαι τῇ θαλάττῃ], d'autres m'attribuent tout ce qui leur passe par la tête. Pour finir, ils disent même que ma lumière est le fruit d'un vol, qu'elle est bâtarde [κλοπιμαῖόν τε καὶ νόθον] et vient d'en haut, du soleil. Non contents de prétendre à propos d'Hélios lui-même qu'il est une pierre et une masse incandescente [μύδρον διάπυρον], ils ne cessent de chercher à m'opposer à lui, qui est mon frère, et à nous brouiller[18]. (Lucien, *Icaroménippe* 20, trad. A.-M. Ozanam.)

Pourquoi la lune change-t-elle de forme ? Est-elle ignée comme le soleil ? Emprunte-t-elle sa lumière ailleurs ? Est-elle un miroir ? Toutes ces questions, soulevées dans un registre comique et satirique par Lucien, avaient intéressé les présocratiques, mais continuaient manifestement d'exercer au II^e^ siècle de notre ère une certaine fascination sur un auteur qui imagine à deux reprises, dans ses *Histoires vraies* et dans son *Icaroménippe*, un périple sur la lune. Si l'on regroupe ces problèmes qui faisaient l'intérêt de l'astre pour les savants comme pour les poètes ou les auteurs de fiction, on se rend compte que tous peuvent être ramenés à un axe général : l'éclat de la lune, ses propriétés particulières et ses variations. C'est ce qui ressort de la description exaltée des enjeux de l'astronomie lunaire que livre Pline l'Ancien :

> Mais l'astre qui remporte l'admiration [*admirationem*] de tous, c'est le dernier, le plus familier aux habitants de la terre, inventé par la nature comme remède aux ténèbres [*tenebrarum remedium*], la lune. Par la variété de ses formes [*multiformis*] et de ses détours elle a torturé l'esprit

18. Καὶ οἱ μὲν κατοικεῖσθαί μέ φασιν, οἱ δὲ κατόπτρου δίκην ἐπικρέμασθαι τῇ θαλάττῃ, οἱ δὲ ὅ τι ἂν ἕκαστος ἐπινοήσῃ τοῦτό μοι προσάπτουσι. Τὰ τελευταῖα δὲ καὶ τὸ φῶς αὐτὸ κλοπιμαῖόν τε καὶ νόθον εἶναί μοί φασιν ἄνωθεν ἦκον παρὰ τοῦ Ἡλίου, καὶ οὐ παύονται καὶ πρὸς τοῦτόν με ἀδελφὸν ὄντα συγκροῦσαι καὶ στασιάσαι προαιρούμενοι· οὐ γὰρ ἱκανὰ ἦν αὐτοῖς ἃ περὶ αὐτοῦ εἰρήκασι τοῦ Ἡλίου, λίθον αὐτὸν εἶναι καὶ μύδρον διάπυρον.

> des observateurs [*contemplantium*], indignés que l'astre le plus proche soit le plus mal connu ; toujours en train de croître ou de décroître, elle est tantôt recourbée en forme de croissant [*curuata in cornua facie*], tantôt diminuée de sa moitié [*aequa portione diuisa*], tantôt arrondie en cercle ; couverte de taches [*maculosa*] et soudain radieuse [*praenitens*], immense dans la plénitude de son disque et brusquement disparue, tantôt elle veille toute la nuit, tantôt elle se lève tard et durant une partie du jour ajoute sa lumière à celle du soleil [*solis lucem adiuuans*] ; éclipsée et pourtant visible dans l'éclipse [*in defectu tamen conspicua*], elle est cachée à la fin de chaque mois, sans toutefois qu'on la croie éclipsée ! […] Nous sommes vraiment ingrats envers ceux qui par leur travail acharné nous ont apporté la lumière [*lucem nobis aperuere*] sur cette source de lumière [*in hac luce*][19]… (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* II, 41-43, trad. J. Beaujeu.)

Outre la parenté avec les termes employés ultérieurement par Lucien dans l'*Icaroménippe*, les expressions que nous avons mises en exergue dans ce passage soulignent la fonction essentielle de la lune comme luminaire céleste, et plus généralement le caractère éminemment visuel de l'étonnement qu'elle suscite. Si la conclusion de Pline s'écarte des opinions exprimées par Lucien par le respect qu'elle témoigne pour le travail des astronomes, la perplexité et même la frustration des observateurs devant les mystères insondables de la lune sont analogues à celles qui transparaissent dans l'*Icaroménippe*. Les paradoxes qui caractérisent la lumière lunaire (inconstante et instable, subissant des altérations parfois progressives, parfois brusques, s'éclipsant tout en restant visible, disparaissant sans qu'il y ait éclipse…) peuvent être subsumés en un seul : la lune est à la fois proche et énigmatique, familière et mystérieuse. Par opposition au soleil et aux étoiles, en effet, la lune se distingue par son aspect

19. *Sed omnium admirationem uincit nouissimum sidus, terris familiarissimum et in tenebrarum remedium ab natura repertum, lunae. Multiformis haec ambigua torsit ingenia contemplantium et proximum ignorare sidus maxime indignantium, crescens semper aut senescens et modo curuata in cornua facie, modo aequa portione diuisa, modo sinuata in orbem, maculosa eademque subito praenitens, inmensa orbe pleno ac repente nulla, alias pernox, alias sera et parte diei solis lucem adiuuans, deficiens et in defectu tamen conspicua, quae mensis exitu latet, tum laborare non creditur […]. Non sumus profecto grati erga eos qui labore curaque lucem nobis aperuere in hac luce…*

changeant, voire parfois fugace : alternant sans cesse entre apparition et disparition, elle peut paraître d'autant plus élusive qu'elle parcourt toute la gamme du visible, de l'évidence à l'occultation. Il s'agira donc, dans cette première partie, de dégager les spécificités de la lune comme porteuse de lumière dans les représentations antiques, notamment à travers sa capacité de fluctuation (phases, éclipses), mais aussi à travers l'éclairage particulier qu'elle jette sur le monde et sur les visions qui en découlent.

CHAPITRE 2

SÉLAS OU LA LUMIÈRE EN MOUVEMENT

Si Séléné, dans l'*Icaroménippe*, s'indigne des suppositions des philosophes qui l'accusent de voler sa lumière à Hélios, c'est notamment parce que tous deux font partie de la même fratrie hésiodique, avec Éos, l'Aurore. Or, si l'on compare ces trois noms sur le plan linguistique et étymologique, une particularité frappe au premier abord : le soleil a sa dénomination propre (la racine proto-indo-européenne du soleil, que l'on peut reconstituer comme **sāwel-/*sūl-*, donne ἥλιος en grec et *sōl* en latin), de même que l'aurore (**āus* -> ἕως et *aurōra*)[20], alors que la lune semble n'être désignée que de manière périphrastique. Le mot le plus courant en grec pour référer à la lune (σελήνη) met en valeur la lumière comme un trait définitoire de celle-ci. Il semble probable en effet, sans qu'on puisse en avoir une certitude arrêtée, que σελήνη dérive de σέλας, l'un des mots qui désignent l'éclat en grec.

2.1 L'éclat lunaire : usages lexicaux

Le nom commun neutre σέλας fait partie du vaste ensemble lexical qui sert à référer à l'éclat en grec. Son étymologie est très incertaine, notamment en raison de l'ambiguïté du sigma initial ; on a tenté de le rapprocher, avec de nombreuses incertitudes, d'une racine avestique *x^varənah-* (« éclat de la gloire ») ou du sanscrit *svàrnara-* (« éclat de la lumière » ?)[21]. La terminaison -ας est archaïque, comme

20. Voir Chantraine 2009.), s. v. ἥλιος et ἕως.

21. Frisk 1954-1972, s. v. σέλας.

dans son antonyme κνέφας (« obscurité, crépuscule »)[22]. Sa productivité lexicale se limite à quelques verbes signifiant « briller, illuminer » (σελαγέω, σελαγίζω, σελάσσομαι, σελάω), ainsi qu'à des synonymes peu usités (σελαγή, σελάγησις, σέλαγος, σέλασμα, σελασμός) et à des composés (σελαηγενέτης, « qui génère la lumière » ; σελαηφόρος / σελασφόρος, « qui porte la lumière »). Le dérivé le plus répandu de σέλας, qui ferait également partie des plus anciens et a lui-même donné lieu à de multiples dérivations, est donc σελήνη[23], la lune. Le parallèle s'impose ici avec le latin, où *lūx* donne *lūna* avec le même suffixe **-nā* d'adjectif féminin[24]. L'astre nocturne est donc appelé au moyen d'une épithète signifiant « la brillante, la lumineuse ».

La raison traditionnellement invoquée pour cette périphrase est celle du tabou linguistique[25] : la lune, associée au monde maléfique de la nuit, serait désignée par ce moyen détourné pour éviter de l'appeler par son vrai nom. On est en droit de questionner la pertinence de cette explication, connue pour avoir été appliquée parfois de manière abusive ; surtout, elle ne permet pas de remonter à l'hypothétique « véritable » nom de la lune ; en outre, si le mot σελήνη a pu être employé à époque très ancienne dans une fonction apotropaïque, il a manifestement perdu cette fonction dans l'usage courant. Nous nous intéresserons donc, dans les lignes qui suivent, au terme de σέλας en tant qu'il a donné à la lune son nom le plus fréquemment employé en grec, nom qui associe directement l'astre et sa lumière.

Une première remarque s'impose ici : si σελήνη et σέλας relèvent d'une racine

22. Chantraine 2009, s. v. σέλας.

23. Sous ce terme, nous entendons aussi les variantes dialectales du nom : σελάνα, σεληναίη, σελαναία, etc.

24. Chantraine 2009, s. v. σελήνη.

25. *Ibid.*, avec un parallèle établi avec le grec moderne φεγγάριον (de φέγγος, un autre terme renvoyant à l'éclat) ; Wilhelm Havers, *Neuerer Literatur zum Sprachtabu*, Vienne, R. M. Rohrer, 1946, p. 79-85 ; Anton Scherer, *Gestirnnamen bei den indogermanischen Völkern*, Heidelberg, 1953, p. 71 *sq.* Pour le latin, Alfred Ernout, Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 3e éd. 1951 (1ère éd. 1932), s. v. *lūc-/lŭc-*, 4° *lūna* : les auteurs s'appuient sur le masculin *mēnsis* (« mois ») pour avancer l'hypothèse que l'ancien nom de la lune était masculin.

commune, quoique obscure, ils n'ont toutefois pas suivi une trajectoire similaire. Σελήνη est en effet devenu, avec μήνη, l'une des deux dénominations courantes de la lune, tandis que σέλας s'est retrouvé confiné au vocabulaire poétique ou technique, ses occurrences étant relativement rares. À partir de la période chrétienne, les locuteurs hellénophones deviennent de moins en moins familiers du mot, au point que certains érudits doivent en rappeler la signification[26]. L'étude de la sémantique du mot σέλας doit commencer par l'usage qu'en ont fait les Grecs (notamment les poètes, puisqu'ils constituent notre source principale pour ce terme) et par les référents auxquels ce nom particulier de l'éclat a pu être associé[27]. Une première remarque intéressante à faire est que les occurrences où σέλας désigne spécifiquement l'éclat lunaire, en dehors des textes qui ne font qu'expliciter le rapport étymologique[28], sont rares. Le mot renvoie à la brillance, à l'étincellement vif d'un feu ou d'une source ignée, parfois à la lueur des yeux ou du métal ; dans les traités d'astronomie, il peut référer à un objet ou phénomène physique caractérisé par son aspect transitoire (fulguration, météore, étoile filante, illumination céleste[29]), mais jamais à la lune elle-même.

Dans les épopées homériques, le mot σέλας apparaît treize fois, et désigne le plus souvent la lueur d'un feu[30]. On ne trouve que deux passages, dans l'*Iliade*, où

26. Orion de Thèbes (V^e^ s. ap. J.-C.), *Orionis Thebani Etymologicum*, entrée 200 (on retrouve la même notice compilée au X^e^ s. dans l'*Etymologicum Gudianum*, s. v. σελήνη) : Σελήνη διὰ τὸ ἐν νυκτὶ φαίνειν· σέλας γὰρ οἱ παλαιοὶ τὸ φῶς ἐκάλεσαν, « *Séléné* est appelée ainsi parce qu'elle brille dans la nuit : en effet, les anciens appelaient la lumière *sélas*. »

27. Pour une approche similaire de la sémantique des adjectifs de couleur, voir Grand-Clément 2011.

28. Photios, *Lexique*, s. v. σέλας = *Souda*, s. v. σέλας : πῦρ· ἢ τὸν κεραυνόν, καὶ τὸ φῶς τῆς σελήνης· ἢ λαμπηδών. « *Sélas* : feu ; la foudre, et aussi la lumière de la lune ; clarté. » Voir aussi la scholie à *Iliade* XIX, 17a, 3 : σέλας δὲ τὸ νυκτερινὸν φῶς, ἀφ' οὗ καὶ σελήνη· ἢ πᾶν πῦρ, παρὰ τὸ σαλεύεσθαι (« le *sélas* est la lumière nocturne, d'où le mot *sélènè* ; ou toute forme de feu, de *saleuesthai*, s'agiter »).

29. Ps.-Aristote, *De mundo*, 4, 9 : Σέλας δέ ἐστι πυρὸς ἀθρόου ἔξαψις ἐν ἀέρι. Τῶν δὲ σελάων ἃ μὲν ἀκοντίζεται, ἃ δὲ στηρίζεται. « Un météore est un amas de feu qui s'allume dans l'air. Parmi les météores, les uns filent comme des flèches, les autres restent fixes. »

30. *Iliade* VIII, 509 et 563 ; XV, 600 ; XVII, 739 ; *Odyssée* XVIII, 354 ; XXI, 246.

le nom est associé à la lune. Le premier est une comparaison qui intervient à la fin du chant VIII, lorsque les Troyens, forts de leurs succès militaires du jour, campent devant la ville sur le territoire reconquis :

> Ὡς δ’ ὅτ’ ἐν οὐρανῷ ἄστρα φαεινὴν ἀμφὶ σελήνην
> φαίνετ’ ἀριπρεπέα, ὅτε τ’ ἔπλετο νήνεμος αἰθήρ·
> ἔκ τ’ ἔφανεν πᾶσαι σκοπιαὶ καὶ πρώονες ἄκροι
> καὶ νάπαι· οὐρανόθεν δ’ ἄρ’ ὑπερράγη ἄσπετος αἰθήρ,
> πάντα δὲ εἴδεται ἄστρα, γέγηθε δέ τε φρένα ποιμήν·
> τόσσα μεσηγὺ νεῶν ἠδὲ Ξάνθοιο ῥοάων
> Τρώων καιόντων πυρὰ φαίνετο Ἰλιόθι πρό.
> Χίλι’ ἄρ’ ἐν πεδίῳ πυρὰ καίετο, πὰρ δὲ ἑκάστῳ
> εἵατο πεντήκοντα σέλᾳ πυρὸς αἰθομένοιο.
>
> Telles, au firmament, autour de la brillante lune, des étoiles luisent, éclatantes, les jours où l’éther est sans vent. Brusquement toutes les cimes se découvrent, les hauts promontoires, les vallées. L’immense éther au ciel s’est déchiré ; toutes les étoiles paraissent ; et le berger se sent le cœur en joie. Tels, entre les nefs et le cours du Xanthe, luisent les feux qu’ont devant Ilion allumés les Troyens. Mille feux brûlent dans la plaine, et cinquante hommes sont groupés autour de chacune de ces lueurs de feu ardent. (*Iliade* VIII, 555-563, trad. P. Mazon.)

Ici, ce sont à proprement parler les étoiles, et non la lune, qui servent de principal comparant ; mais un fil conducteur relie par homophonie et rapport étymologique la lune « brillante » (v. 555 : φαεινήν) d’une part, les étoiles et les feux qui « brillent » (v. 556 et 561 : φαίνετο) d’autre part. Quant au rapport entre σελήνην et σέλᾳ, qui encadrent le passage, il est peut-être moins évident : le terme σέλας est en tout cas intégré à un lexique de la flamme vive[31], qui fait écho à la première annonce de la scène au v. 509 : « Faisons brûler des feux nombreux, et que leur éclat (*sélas*) atteigne le ciel »[32].

---

31. Voir le polyptote sur le verbe « brûler » (v. 561 καιόντων, 562 καίετο), le participe αἰθομένοιο (v. 563 : « ardent ») et la triple répétition du « feu » (πῦρ, v. 561-562-563).

32. … καίωμεν πυρὰ πολλά, σέλας δ’ εἰς οὐρανὸν ἴκῃ.

Le second passage de l'*Iliade* où le σέλας peut être entendu comme celui de la lune est la scène de l'armement d'Achille. Après la mort de Patrocle, le héros achéen s'apprête à revenir enfin au combat et revêt l'armure divine forgée pour lui par Héphaïstos. Plus qu'un épisode de préparation à la bataille, il s'agit ici d'une transfiguration d'Achille :

> Τοῦ καὶ ὀδόντων μὲν καναχὴ πέλε, τὼ δέ οἱ ὄσσε
> λαμπέσθην ὡς εἴ τε πυρὸς σέλας [...]
> ... αὐτὰρ ἔπειτα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε
> εἵλετο, τοῦ δ' ἀπάνευθε σέλας γένετ' ἠΰτε μήνης.
> Ὡς δ' ὅτ' ἂν ἐκ πόντοιο σέλας ναύτῃσι φανήῃ
> καιομένοιο πυρός, τό τε καίεται ὑψόθ' ὄρεσφι
> σταθμῷ ἐν οἰοπόλῳ· τοὺς δ' οὐκ ἐθέλοντας ἄελλαι
> πόντον ἐπ' ἰχθυόεντα φίλων ἀπάνευθε φέρουσιν·
> ὡς ἀπ' Ἀχιλλῆος σάκεος σέλας αἰθέρ' ἵκανε
> καλοῦ δαιδαλέου· περὶ δὲ τρυφάλειαν ἀείρας
> κρατὶ θέτο βριαρήν· ἣ δ' ἀστὴρ ὡς ἀπέλαμπεν
> ἵππουρις τρυφάλεια, περισσείοντο δ' ἔθειραι
> χρύσεαι, ἃς Ἥφαιστος ἵει λόφον ἀμφὶ θαμειάς.
>
> Ses dents se heurtent bruyamment. Ses yeux brillent de l'éclat de la flamme [πυρὸς σέλας]. [...] Il prend ensuite son écu, grand et fort, d'où jaillit un éclat pareil à celui de la lune [τοῦ δ' ἀπάνευθε σέλας γένετ' ἠΰτε μήνης]. Sur la mer parfois apparaît aux marins la lueur d'un feu flamboyant [σέλας... καιομένοιο πυρός], qui brûle [καίεται] sur les montagnes, dans une étable solitaire, tandis que, malgré eux, les rafales du vent les jettent loin des leurs vers la mer poissonneuse : tel jusqu'à l'éther monte l'éclat [σέλας] du bouclier d'Achille, du beau bouclier ouvragé. Il prend ensuite et pose sur sa tête le casque puissant. Il brille comme un astre [ἀστὴρ ὡς ἀπέλαμπεν], le casque à crins de cheval, et autour de lui voltige la crinière d'or qu'Héphaïstos a fait tomber, en masse, autour du cimier. (*Iliade* XIX, 365-383, trad. P. Mazon.)

Tout le passage est traversé par la thématique dominante de l'éclat, qu'il s'agisse des comparants (feu, astres) ou des comparés (regard du guerrier, métal des armes).

Or, un seul mot sert ici à nommer cet éclat, et ce avec une remarquable insistance, puisque l'on trouve dans ces quelques vers pas moins de quatre occurrences de σέλας sur les onze relevées dans l'*Iliade*[33]. Le nom neutre remplit une fonction systématique de passerelle entre deux éléments d'une comparaison, reliant d'abord les yeux d'Achille et le feu (v. 365-366), puis le bouclier et la lune (v. 373-374), puis de nouveau le bouclier et le feu sur la montagne (v. 375-380) ; à cela s'ajoute la dernière comparaison entre le casque et un astre (v. 381-383), qui rappelle les précédentes (notamment l'analogie métal / astre entre le bouclier et la lune) et repose aussi sur une notion d'éclat (v. 381 : ἀπέλαμπεν, « il brillait »). L'effet stylistique est frappant, que ce soit à l'échelle de tout le passage avec l'entrecroisement des comparants (feu / lune / feu / astre) ou dans le chiasme des v. 373-382, encadrés par deux variations sur le bouclier et le casque avec un ordre des mots (comparé / verbe / conjonction / comparant) en miroir : σάκος […] σέλας γένετ' ἠΰτε μήνης (v. 373-4) et ἀστὴρ ὡς ἀπέλαμπεν / ἵππουρις (v. 381-2) – notons qu'au sein de ce chiasme se trouvent encore deux occurrences de σέλας (v. 375 et 379) encadrant elles-mêmes un polyptote καιομένοιο / καίεται (v. 376).

Ces échos étourdissants créent un véritable réseau sémantique autour d'une forme de lumière appelée σέλας, dont on peut déjà remarquer ici quelques aspects frappants : de nouveau lié ici à la flamme et aux astres, il implique une perception de la lune et des étoiles qui relève peut-être de la lumière ignée ; il établit d'ailleurs une forme de communication entre le ciel et la terre[34], et participe d'une manifestation

33. En dehors des quatre emplois du terme présentés ici, les sept autres, dans l'*Iliade*, sont classables en trois catégories : le *sélas* du feu ou de l'incendie (VIII, 509 et 563, voir *supra* ; XV, 600 ; XVII, 739) ; le *sélas* du foudre de Zeus (VIII, 76) ; le *sélas* d'Achille (XVIII, 214 ; XIX, 17).

34. Comparer XIX, 379 (ὣς ἀπ' Ἀχιλλῆος σάκεος σέλας αἰθέρ' ἵκανε, « ainsi l'éclat issu du bouclier d'Achille atteignit l'éther ») avec XVIII, 214 (ὣς ἀπ' Ἀχιλλῆος κεφαλῆς σέλας αἰθέρ' ἵκανε, « ainsi l'éclat issu de la tête d'Achille atteignit l'éther ») et VIII, 509, cité plus haut (σέλας δ' εἰς οὐρανὸν ἵκῃ, « que leur éclat atteigne le ciel »). Dans le sens inverse, l'éclair de Zeus qui signale aux Achéens le revirement du destin en leur défaveur (VIII, 76) est aussi appelé σέλας (ἦκε σέλας μετὰ λαὸν Ἀχαιῶν, « l'éclair arriva aux troupes des Achéens »).

divine[35]. C'est pourquoi les occurrences de ce σέλας sont singulièrement concentrées aux chants XVIII et XIX, après la mort de Patrocle, pour caractériser l'apparence surhumaine d'Achille lors de son retour sur le champ de bataille : comme on l'a vu, les quatre emplois rassemblés ici servent à décrire le héros, directement ou par métonymie à travers ses armes ; mais avant cette scène, on compte encore deux autres mentions de σέλας dans le portrait d'Achille, la première lorsque Athéna jette sur le héros son égide et un nimbe d'or[36], la seconde lorsque Achille voit pour la première fois les armes forgées par Héphaïstos[37].

Dans ce contexte, la lune n'est présente que sous forme d'évocation ponctuelle ; c'est d'ailleurs par son nom de μήνη, et non de σελήνη, qu'elle est désignée[38], contournant ainsi le rapprochement étymologique ou phonétique qui était possible dans le passage cité du chant VIII. Néanmoins, l'analogie établie avec le bouclier reste intéressante dans la mesure où elle repose non seulement sur le miroitement lumineux du métal, mais aussi sur la forme ronde de l'objet[39], sur lequel Héphaïstos

35. Voir la réaction des Achéens face à l'éclair de Zeus : « ils furent pris de stupeur, et tous pâlirent de peur » (VIII, 77 : θάμβησαν, καὶ πάντας ὑπὸ χλωρὸν δέος εἷλεν). Voir analyse *infra*.

36. XVIII, 214, cité *supra* (ὡς ἀπ' Ἀχιλλῆος κεφαλῆς σέλας αἰθέρ' ἵκανε, « ainsi l'éclat issu de la tête d'Achille atteignit l'éther »).

37. XIX, 17 : ὡς εἶδ', ὥς μιν μᾶλλον ἔδυ χόλος, ἐν δέ οἱ ὄσσε / δεινὸν ὑπὸ βλεφάρων ὡς εἰ σέλας ἐξεφάανθεν (« Il les vit, et sa rage n'en fut que plus grande : ses yeux se mirent à briller sous ses paupières d'un éclat terrible, comme s'ils étaient en feu »). Comparer cette expression de la rage guerrière d'Achille avec celle des v. 365-366 : τὼ δέ οἱ ὄσσε / λαμπέσθην ὡς εἴ τε πυρὸς σέλας (« Ses yeux brillèrent comme de l'éclat du feu »). On retrouve dans la tragédie classique ces yeux terribles qui lancent des éclairs, notamment dans un vers saisissant d'Eschyle décrivant Typhon : ἐξ ὀμμάτων δ' ἤστραπτε γοργωπὸν σέλας, « de ses yeux fulminait un regard d'un éclat terrible » (*Prométhée enchaîné* 356), où l'adjectif γοργωπόν fait signe vers un type d'éclat fascinant, mais monstrueux et tétanisant (voir *infra*, chap. 6.1.2).

38. La lune est assez peu représentée dans les épopées homériques. Dans l'*Iliade*, on compte seulement trois occurrences du nom σελήνη (VIII, 555 ; XVII, 367 ; XVIII, 484) et deux de μήνη (toujours en spondée final du vers, précédé du dactyle ἠΰτε : *Iliade* XIX, 374 ; XXIII, 455).

39. Cf. *Iliade* XXIII, 455, où l'expression ἠΰτε μήνη (« comme la lune ») qualifie la « pelote blanche et ronde », λευκὸν σῆμ[α] περίτροχον, sur le front du cheval de Diomède. Pour d'autres effets de correspondance et de mise en abyme entre la lune et des objets ronds, voir *infra*, notamment p. 247 (coupes, médaillons, boucles d'oreille) et p. 485 *sq* (puits, miroir).

n'a pas manqué de représenter la pleine lune (XVIII, 484).

L'étude des épopées homériques, et particulièrement des deux passages de l'*Iliade* relevés ici, permet de formuler deux observations. Concernant la lune, σελήνη ou μήνη, elle n'est caractérisée dans ce corpus épique ni par son σέλας, ni semble-t-il par un type d'éclat particulier autre que celui, superlatif et céleste, qui est propre aux astres en général. De manière révélatrice, dans l'*Odyssée*, une formule qui s'applique à deux reprises à la splendeur d'un palais royal rassemble l'éclat du soleil et celui de la lune sous le nom indifférencié d'αἴγλη : ὥς τε γὰρ ἠελίου αἴγλη πέλεν ἠὲ σελήνης, « c'était comme l'éclat du soleil et de la lune » (*Odyssée* IV, 45, pour le palais de Ménélas, et VII, 84, pour celui d'Alcinoos). En ce qui concerne le terme σέλας, il signifie le plus souvent une lumière ignée et flamboyante, comme dans les deux passages cités, où l'accent est mis sur le « feu brûlant » au moyen d'un participe pléonastique (*Iliade* VIII, 563 σέλᾳ πυρὸς αἰθομένοιο ; XIX, 375-6 σέλας [...] / καιομένοιο πυρός). On retrouve d'ailleurs le même type d'expression dans le corpus hésiodique : ainsi, dans la *Théogonie* (867), sous le corps de Typhée foudroyé par Zeus, « la terre fondit dans l'ardeur du feu brûlant » (ὣς ἄρα τήκετο γαῖα σέλαι πυρὸς αἰθομένοιο), et dans le *Bouclier* (60) sont décrits Arès et son fils Cycnos, « brillant sous leurs armes d'un éclat comme d'un feu brûlant » (τεύχεσι λαμπομένους σέλας ὡς πυρὸς αἰθομένοιο)[40]. Cette lumière flamboyante apparaît notamment dans des comparaisons qui mettent en exergue l'éclat héroïque, celui des armes métalliques, mais aussi celui du regard transformé par l'ardeur guerrière. Le σέλας épique présente une certaine polyvalence : employé pour décrire la flamme, la foudre, les astres, les yeux, le métal, il semble désigner en tout cas une forme d'éclat toujours signifiant, qui sert de signal aux dieux et aux hommes, qui est visible de loin et qui marque parfois, comme pour Achille, la transition d'un être humain vers un état presque divin.

40. Deux autres occurrences semblables sont à relever dans le corpus hésiodique : *Bouclier* 275, où il s'agit de torches portées par des jeunes filles (τῆλε δ' ἀπ' αἰθομένων δαΐδων σέλας εἰλύφαζε, « l'éclat des torches enflammées se déroulait en volutes au loin »), et fr. 30, 10 Merkelbach-West où l'on retrouve l'expression σέ]λ̣ας πυρὸς αἰθ[ο]μένοιο.

Même si l'on sera amené à démontrer ultérieurement le rapport que peut avoir la lune avec les connotations du σέλας qui se dessinent ici (apparition soudaine, manifestation divine, éclat utilisé comme signal), force est de constater que les deux termes de σέλας et σελήνη sont fort peu associés dans les source textuelles, dès l'époque archaïque et dans l'ensemble du corpus grec[41]. La variété du lexique grec de la brillance n'est plus à prouver : le *Greek-English Lexicon* de Liddell-Scott-Jones propose plus de soixante-dix verbes grecs traduisant *to shine*, échantillon déjà restreint par la limitation à une partie du discours et à une définition (l'anglais lui-même regorge en effet de quasi synonymes de *to shine*). Dans une moindre mesure, cette profusion de nuances se retrouve dans les noms communs, parmi lesquels σέλας est loin d'être le plus courant. La lumière lunaire est rarement définie comme σέλας dans le corpus, et puise largement dans le même vocabulaire que le soleil : φάος-φῶς (« lumière »), αὐγή (« lumière du soleil ou du jour », au pluriel « rayons »), αἴγλη (« éclat des astres »), φέγγος (« éclat, splendeur »). Après une recherche par proximité dans le *Thesaurus Linguae Graecae*, il apparaît donc qu'une étude purement lexicale ne permet aucunement de dégager une représentation générale de l'éclat lunaire dans les textes grecs ; le seul mot dont la création témoigne d'une volonté de singulariser cette forme particulière de lumière est σεληνόφως, un *hapax* trouvé au IV^{e} s. av. J.-C. dans la tragédie *Oineus* du poète Chérémon, au milieu d'un tableau élaboré dépeignant un groupe de jeunes filles dans un jeu de clair-obscur érotique :

> ἔκειτο γὰρ ἡ μὲν λευκὸν εἰς σεληνόφως
> φαίνουσα μαστὸν λελυμένης ἐπωμίδος.
> Τῆς δ' αὖ χορεία λαγόνα τὴν ἀριστερὰν
> ἔλυσε· γυμνὴ δ' αἰθέρος θεάμασιν
> ζῶσαν γραφὴν ἔφαινε· χρῶμα δ' ὄμμασι
> λευκὸν μελαίνης ἔργον ἀντηύγει σκιᾶς.
>
> L'une était étendue, sa bretelle détachée révélant son sein blanc à la lumière de la lune ; chez l'autre, la danse avait découvert le flanc gauche :

41. La seule exception notoire serait Nonnos de Panopolis, chez qui on trouve le mot σέλας plus fréquemment qu'ailleurs, et souvent en relation avec la lune.

> dans sa nudité, elle offrait aux regards l'image vivante de l'éther et son teint blanc présentait à l'œil un éclat qui contrecarrait les effets de l'ombre noire. (Chérémon, *Oineus*, fr. 14, 1-6 Snell *apud* Athénée XIII, 87.)

Dans cette scène nocturne, tout se joue sur des effets de contraste entre la noirceur des ténèbres ambiantes (μελαίνης σκιᾶς, « l'ombre noire ») et la blancheur de la peau des jeunes filles, évoquée à deux reprises par l'adjectif λευκός (v. 1 et 6). Cette couleur blanche, trait typique du charme esthétique féminin[42], est également caractéristique de la lune[43], avec laquelle les beautés décrites dans cette scène finissent par se confondre : c'est ainsi que les deux femmes qui sont dépeintes ici « brillent » (le verbe φαίνω est employé aux v. 2 et 5) au point que l'une est comparée à l'éther, élément igné et lumineux du ciel (v. 4), et qu'elle « compense par son éclat » (v. 6 : ἀντηύγει) la nuit comme le fait la lune. La notion de σεληνόφως n'est pas innocente : à la lueur de l'astre nocturne, c'est tout un théâtre d'images qui se déploie et dont les effets visuels sont soulignés par la succession, en fin de vers, de θεάμασιν (« spectacles », v. 4) et ὄμμασι (« yeux », v. 5). Là où l'emploi du verbe ἀνταυγέω (littéralement « briller en retour, en échange ») suggère des reflets, l'expression ζῶσα γραφή (v. 5 : « vivante image »), rappelant l'art du peintre (ζωγράφος), tire le tableau du côté de la représentation et de l'imitation (*mimésis*) ainsi que du double et de l'illusion. De fait, un peu plus loin dans le même fragment, d'autres jeunes filles s'endorment sur l'herbe parmi laquelle poussent la violette « et le crocus, qui imprimait sur l'étoffe de leur péplos un simulacre d'ombre en forme de soleil »[44]. Cette image entretient avec la réalité un rapport d'éloignement à plusieurs degrés : la fleur prend l'aspect du soleil, lequel est lui-même absent, puisque la scène est nocturne ; et l'« impression » laissée sur le tissu est doublement une illusion, puisqu'elle est un « simulacre d'ombre »[45]. Dans ces quelques vers, les seuls où la

42. Voir Grand-Clément 2011, p. 234-245.

43. Voir *Hymne homérique à Séléné*, 17, où la déesse est qualifiée de λευκώλενος (« aux bras blancs »), adjectif qui fait là aussi référence à la fois à sa beauté archétypale et à la couleur de l'astre. Pour une comparaison entre la lune et la pelote blanche du cheval de Diomède, appuyée sur des critères de forme et de couleur, voir *supra*, p. 27, note 39.

44. V. 14-15 : κρόκον θ', ὃς ἡλιῶδες εἰς ὑφάσματα / πέπλων σκιᾶς εἴδωλον ἐξωμόργνυτο.

45. Sur le terme d'εἴδωλον (« simulacre »), voir p. 467 *sq.* ; sur la notion d'impression, voir

notion de « lumière lunaire » soit réellement intégrée au lexique, se profilent déjà les caractéristiques principales de cette lumière (dont le mot σέλας ne recouvre qu'une partie) : contraste, séduction, reflet, illusion, simulacre.

2.2 Un éclat nuancé

Si l'usage lexical fait visiblement abstraction de la parenté entre la lune et le mot dont elle tire son nom, qu'en est-il de l'aspect sémantique ? Il est bien sûr difficile de déterminer dans quelle mesure σέλας était présent à l'esprit des locuteurs grecs quand ils parlaient de σελήνη : tout d'abord, de toute évidence, nous n'avons aucun accès à leur « conscience étymologique », et nous en sommes réduits à interroger un corpus textuel où, comme on l'a vu, les combinaisons des deux termes sont rares ; ensuite, même en nous appuyant sur des témoignages aussi clairsemés, il faudrait introduire d'importantes nuances individuelles en fonction de l'époque et de l'appartenance socio-culturelle de chaque locuteur. Le nom σελήνη ne convoque pas automatiquement la notion de lumière, puisqu'il désigne la lune dans tous ses états possibles, qu'elle soit pleine ou nouvelle, croissante ou décroissante, brillante, voilée, éclipsée, etc. Néanmoins, il importe de rappeler que l'éclat est un trait définitoire de la lune, dans sa fonction d'astre nocturne comme dans sa caractérisation esthétique – notamment en tant que déesse.

Bien que les hymnes dits homériques et orphiques qui nous sont parvenus soient de natures et de datations différentes[46], on constate une certaine cohérence dans

p. 475 ; et sur l'ombre (σκιά), couplée ou non avec l'εἴδωλον, voir partie IV, *passim*. Enfin, sur les crocus et surtout les violettes dans un contexte de séduction, voir p. 514 (rapt de Perséphone dans l'*Hymne homérique à Déméter*) et p. 516, note 973 (scène amoureuse chez Achille Tatius).

46. Les quatre-vingt-six prières rassemblées sous le titre d'*Hymnes orphiques* sont sans doute originaires de l'Asie Mineure des II^{e}-III^{e} s. de notre ère ; le recueil a été qualifié d'orphique parce que les anciens l'attribuaient au poète légendaire Orphée, et que ces hymnes brefs reflètent une certaine théogonie correspondant à celle enseignée dans les cultes orphiques. Quant à la datation des hymnes dits homériques au Soleil et à la Lune, que la plupart des chercheurs situent à l'époque hellénistique (T. W. Allen, W. R. Halliday, E. E. Sikes, *The Homeric Hymns*, Oxford, Clarendon Press, 1936), elle pose encore problème (cf. F. Càssola, *Inni Omerici*, Milan, Mondadori, 1975 ; plus récemment, A. E. W. Hall, « *Dating the Homeric Hymn to Selene : Evidence and Implications* », *Greek,*

la manière dont ceux consacrés à la Lune (*Hymne homérique à Séléné* et *Hymnes orphiques* IX) traitent de l'éclat de celle-ci. Le rayonnement lunaire est défini à l'aide de polyptotes ou dérivés de « l'éclat », αἴγλη[47] ou αὐγή[48], de « la lumière », φάος[49] ou φέγγος[50], mais aussi de ἀκτίς[51] (« rayon ») et du verbe λάμπω[52] (« briller »). En guise d'introduction aux *Hymnes orphiques*, le personnage éponyme propose à son disciple Musée une invocation aux dieux qui commence en ces termes :

> Ζεῦ βασιλεῦ καὶ Γαῖα καὶ οὐράνιαι φλόγες ἀγναὶ
> Ἡελίου, Μήνης θ' ἱερὸν σέλας Ἄστρα τε πάντα…
>
> Zeus Roi, Terre et puissantes flammes célestes
> Du Soleil, lumière sacrée de la Lune et vous tous, Astres !
> (*Hymnes orphiques*, Prologue, 3-4)

Ici, c'est bien σέλας qui désigne la lumière de la lune, en chiasme avec les flammes célestes et pures d'Hélios ; toutefois, comme pour éviter la redondance, la lune est appelée Μήνη (nom aussi fréquent que Σελήνη dans les *Hymnes orphiques*, et qui semble commuter avec celui-ci). La « lumière de Méné » remplace par synecdoque la lune elle-même tandis que le choix lexical de σέλας ne peut qu'évoquer Séléné, l'autre nom de l'astre : ainsi, la métonymie se double d'un fonctionnement allusif

---

Roman, and Byzantine Studies 53 (2013), p. 15-30, s'appuie sur des correspondances intertextuelles pour montrer que l'hymne à Séléné a pu exister avant le V^e^ siècle av. J.-C., voire dès la période archaïque).

47. *Hymne homérique à Séléné* 3 : αἴγλη […] οὐρανόδεικτος ; 5 : αἴγλης λαμπούσης ; 9 : chevaux αἰγλήεντας.

48. *Hymne homérique à Séléné* 8 : vêtements τηλαυγέα ; 12 : αὐγαί. *Hymnes orphiques* IX, 5 : αὐγάστειρα ; 6 : καταυγάστειρα.

49. *Hymnes orphiques* IX, 1 : φαεσφόρε.

50. *Hymnes orphiques* IX, 11 : φέγγεϊ.

51. *Hymne homérique à Séléné* 6 : ἀκτῖνες.

52. *Hymne homérique à Séléné* 5 : αἴγλης λαμπούσης ; 12 : λαμπρόταται αὐγαί. *Hymnes orphiques* IX, 9 : λαμπετίη ; 12 : λαμπομένη. Noter aussi que les premières mentions de la déesse Séléné, chez Hésiode, lui donnent pour épithète λαμπράν, dans une triade où Hélios est qualifié de μέγαν et où Éos reste sans épithète (*Théogonie* 19 : Ἠώ τ' Ἠέλιόν τε μέγαν λαμπράν τε Σελήνην ; 371-372 : Ἠέλιόν τε μέγαν λαμπράν τε Σελήνην / Ἠώ θ').

reposant sur un jeu étymologique. Pour le rapprochement direct entre σελήνη et σέλας, c'est vers les lexicographes et les philosophes qu'il faut se tourner ; or, les étymologies antiques s'avèrent parfois révélatrices de facettes méconnues de la représentation de la lune.

Tous les érudits grecs qui se sont penchés sur l'origine du nom de la lune y ont retrouvé le mot σέλας ; mais la dernière syllabe, ce **-nā* difficile à comprendre en synchronie comme un suffixe adjectival, leur a posé plus de problèmes d'interprétation. Aussi a-t-il donné lieu à des développements qui se sont surajoutés au sens premier de σελήνη. La plus ancienne et la plus célèbre théorie sur la signification originelle et véritable du mot est celle que l'on trouve dans le *Cratyle* de Platon[53], au moment où Socrate entreprend d'expliquer à Hermogène les noms des astres. Il aborde la lune en commençant par une plaisanterie sur Anaxagore, philosophe contemporain de Socrate[54], dont on a vu qu'il avait traité les astres non comme des divinités, mais comme des objets physiques. Si l'accusation d'impiété qu'aurait encourue Anaxagore reste d'une historicité douteuse, la réputation qu'elle a néanmoins acquise reflète sans doute les réticences et les critiques soulevées par ses théories sur le soleil (qualifié de μύδρος ou masse incandescente) et la lune (constituée de matière terreuse sans luminosité propre, mais reflétant les rayons du soleil). Ces idées n'étaient peut-être pas aussi novatrices et inédites que pourrait le laisser penser le parfum de scandale qui a longtemps flotté sur elles ; c'est en tout cas ce que suggère Socrate dans le *Cratyle*, en montrant que la thèse de la lumière lunaire comme reflet du soleil est contenue dans le nom même de la lune :

> ΣΩ. Τὸ μέν που « σέλας » καὶ τὸ « φῶς » ταὐτόν.
>
> ΕΡΜ. Ναί.
>
> ΣΩ. Νέον δέ που καὶ ἕνον ἀεί ἐστι περὶ τὴν σελήνην τοῦτο τὸ φῶς, εἴπερ ἀληθῆ οἱ Ἀναξαγόρειοι λέγουσιν · κύκλῳ γάρ που ἀεὶ αὐτὴν περιὼν

53. Sur la stratégie du *Cratyle* et l'opposition entre étymologie et éponymie, voir G. Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976, chap. 1.

54. On ne peut dire avec certitude si Socrate a rencontré Anaxagore, mais l'*Apologie de Socrate* (26d-e = Anaxagore fr. A 35 Diels-Kranz) montre ce dernier accusé par Mélétos des idées de son prédécesseur : voir *infra*, p. 200, note 364.

νέον ἀεὶ ἐπιβάλλει, ἕνον δὲ ὑπάρχει τὸ τοῦ προτέρου μηνός.

ΕΡΜ. Πάνυ γε.

ΣΩ. « Σελαναίαν » δέ γε καλοῦσιν αὐτὴν πολλοί.

ΕΡΜ. Πάνυ γε.

ΣΩ. Ὅτι δὲ σέλας νέον καὶ ἕνον ἔχει ἀεί, « σελαενονεοάεια » μὲν δικαιότατ' ἂν τῶν ὀνομάτων καλοῖτο, συγκεκροτημένον δὲ « σελαναία » κέκληται.

ΕΡΜ. Διθυραμβώδές γε τοῦτο τοὔνομα, ὦ Σώκρατες.

Socrate. – Clarté (*sélas*) et lumière sont, n'est-ce pas ? une même chose.

Hermogène. – Oui.

Socrate. – Cette lumière de la lune est toujours « nouvelle et ancienne », si l'école d'Anaxagore dit vrai. Car le soleil, tournant sans cesse autour d'elle, projette sans cesse sur elle une lumière « nouvelle », et celle du mois précédent est « ancienne ».

Hermogène. – Parfaitement.

Socrate. – Or *sélanaïa* est le nom que beaucoup donnent à la lune.

Hermogène. – Parfaitement.

Socrate. – Puisque son éclat (*sélas*) est toujours (*aéï*) nouveau et ancien (*néon te kai hénon*) à la fois, *sélaénonéoaéïa* est le nom qu'il serait le plus légitime de lui donner ; mais, par contraction, on l'a appelée *sélanaïa*.

Hermogène. – Il a une allure dithyrambique, ce nom-là, Socrate ! (Platon, *Cratyle* 409b-c, trad. L. Méridier)

Comme Hermogène le fait remarquer, Socrate atteint une certaine surenchère dans les jeux de mots, élargissant d'abord σελήνη en σελαναία (forme dorienne du nom archaïque, qui ne se trouve guère que chez les bucoliques[55]), puis en une monstrueuse reconstitution σελαενονεοάεια[56]. Tout ce raisonnement vise à montrer que la lune se définit étymologiquement comme un astre à la lumière sans cesse renouvelée, car empruntée au soleil. Les adjectifs décrivant cet éclat « ancien » (ἕνος) et « nouveau » (νέος) à la fois sont ceux employés couramment pour désigner le

55. Théocrite, *Idylles* 2, 165 ; Bion fr. 11, 5.

56. De σέλας ἕνον καὶ νέον ἀεί, « un éclat ancien et toujours nouveau ».

dernier jour du mois, c'est-à-dire la charnière entre la lune précédente et la nouvelle lune (ἕνη καὶ νέα[57]). En insérant ces notions calendaires dans l'étymologie de σελήνη et en les associant à σέλας, Socrate leur donne une inflexion particulière : la cyclicité est intrinsèquement liée à l'éclat de la lune et prouve qu'il lui vient de l'extérieur. Le même argument est repris par de nombreux érudits après Platon, à commencer par le philosophe stoïcien Cléomède (I^er^ s. av. ou ap. J.-C.) qui reprend explicitement l'argument du *Cratyle* :

> Ἴιδεσαν δὲ καὶ οἱ παλαιότατοι τῶν φυσικῶν τε καὶ ἀστρολόγων, ὅτι ἀπὸ τοῦ ἡλίου ἡ σελήνη τὸ φῶς ἔχει· ὡς δῆλόν ἐστι πρῶτον μὲν ἐκ τῆς ἐτυμολογίας τοῦ ὀνόματος αὐτῆς, οὕτως ὠνομασμένης ἐκ τοῦ σέλας αὐτὴν ἀεὶ νέον ἔχειν καὶ ἐκ τοῦ ἐπιδίδοσθαι δᾷδας τοῖς εἰς τὰ Ἀρτεμίσια εἰσιοῦσι· τοῦτο γὰρ σύμβολόν ἐστι τοῦ ἔξωθεν ἔχειν τὴν σελήνην τὸ φῶς.
>
> Même les plus anciens des naturalistes et des astrologues savaient que la lune tient sa lumière du soleil, ce qui est prouvé d'abord par l'étymologie de son nom (elle est appelée ainsi parce qu'elle a toujours un éclat nouveau, *sélas aei néon*), et par le fait qu'on remet des torches à ceux qui vont aux Artémisia : car c'est là le symbole que la lune tient sa lumière d'une source extérieure. (Cléomède, *Théorie circulaire des corps célestes* 200-202.)

L'expression qui interprète le suffixe de σελήνη comme une forme de l'adjectif νέος se retrouve encore chez les astronomes comme chez les lexicographes[58]. La notion de clarté est donc constamment modalisée par le rappel de son éternel renouveau à travers les phases : la lune brille, certes, mais d'un éclat en quelque sorte contingent. Un auteur inconnu, cité au X^e^ siècle dans l'*Etymologicum Gudianum*, pousse cette

57. Cf. Aristophane, *Nuées* 1134.

58. Jean le Lydien, *De mensibus* 3, 2 : σελήνη δὲ ἀπὸ τοῦ σέλας ἀεὶ νέον ἔχειν ; *Etymologicum Gudianum* (Leipzig, Weigel, F. W. Sturz, 1818), s. v. Σελήνη ἡ Ἄρτεμις : σέλας νέον, εἴρηται παρὰ τὸ σέλας ἀένναον ἔχειν ; *Etymologicum Magnum* (Oxford, Oxford University Press, T. Gaisford, 1848), s. v. σελήνη : παρὰ τὸ σέλας νέον ἔχειν· ἢ παρὰ τὸ σέλας ἀεὶ ἓν ἔχειν (ici semble se dessiner une hésitation entre éclat nouveau et, au contraire, éclat toujours « unique »).

logique jusqu'à un degré surprenant dans une notice consacrée au privatif suffixal -νη :

> σελήνη δὲ παρὰ τὸ σέλας, ὃ σημαίνει τὸ φῶς, καὶ τοῦ νη στερητικοῦ, ἡ ἐστερημένη τοῦ σέλαος…
>
> *Sélènè* vient de *sélas*, qui signifie la lumière, et du privatif *nè*, celle qui n'a pas d'éclat. (*Etymologicum Gudianum* s. v. γαληνόμορφον.)

Un glissement non négligeable s'est donc opéré de « la brillante » à « celle dont l'éclat est toujours nouveau », du fait d'un éclairage adventice, et enfin à « celle qui est privée d'éclat », par opposition au soleil qui lui prête le sien. De manière assez paradoxale, le *sélas* de la lune est présenté tout à la fois comme un caractère essentiel, indissociable d'elle, et comme une qualité versatile, qu'elle ne possède pas en propre.

Pour comprendre mieux l'aspect fugace de la lumière lunaire, il convient de revenir encore sur le mot σέλας. Cherchant l'étymologie des épiclèses d'Artémis, déesse assimilée à la lune dès la période classique, le stoïcien Lucius Annaeus Cornutus (I^er^ s. ap. J.-C.) expose :

> Ἡ δ' Ἄρτεμις φωσφόρος μὲν ἐπωνομάσθη διὰ τὸ καὶ αὐτὴ σέλας βάλλειν καὶ φωτίζειν ποσῶς τὸ περιέχον, ὁπόταν μάλιστα πανσέληνος ᾖ, δίκτυννα δ' ἀπὸ τοῦ βάλλειν τὰς ἀκτῖνας – δίκειν γὰρ τὸ βάλλειν – ἢ ἀπὸ τοῦ διικνεῖσθαι τὴν δύναμιν αὐτῆς εἰς πάντα τὰ ἐπὶ γῆς ὡς διικτύννης αὐτῆς οὔσης.
>
> Artémis a été appelée « porteuse de lumière » parce qu'elle-même lance un éclat et illumine d'une certaine manière les alentours, surtout au moment de la pleine lune, et « Dictynna » parce qu'elle lance des rayons (car « lancer » se dit *dikein*), ou alors parce que ses effets pénètrent (*diikneisthai*) toute chose sur terre, comme si elle était « diictynna ». (Lucius Annaeus Cornutus, *Abrégé des traditions de la théologie grecque*.[59])

59. Sur ce passage et sur Dictynna, la « dame au filet », voir Ch. Delattre, *À corps perdu. Stratégies narratives et construction d'un discours mythographique dans l'Antiquité : l'exemple du catapontisme*, à paraître.

On est frappé par l'insistance sur βάλλειν (avec son synonyme δίκειν), qui sert de fil conducteur entre les deux épiclèses étudiées : le *sélas* est une lumière lancée, jetée, projetée. Cette image, si elle était isolée, n'aurait que peu de valeur ; mais elle semble étayée par le discours de certains lexicographes. En effet, si l'on se penche maintenant sur le mot σέλας lui-même et sur ses étymologies recensées à l'époque byzantine, on le trouve rapproché des verbes σαλεύω (« agiter, secouer ») et σεύω (« pousser, chasser, lancer »). L'*Etymologicum Magnum* définit ainsi le terme :

> Ἡ λαμπρότης τοῦ πυρὸς, ἤγουν ἡ λαμπηδών. Παρὰ τὸ σάλος, σέλας (ὡς βάλλω, βέλος) τὸ ἀεικίνητον πῦρ· ἢ παρὰ τὸ σαλεύεσθαι πνοῇ, τὸ καιόμενον καὶ κεραύνιον πῦρ· οἱ δὲ, τὴν ἀστραπήν· οἱ δὲ, τὸ φῶς. Ἢ παρὰ τὸ σεύω, τὸ ὁρμῶ.
>
> La lueur du feu, c'est-à-dire l'éclat. De *salos*, « agitation », vient *sélas*, le feu toujours en mouvement (comme de *ballô*, « jeter », *bélos*, « projectile) ; ou du fait d'être agité (*saleuesthai*) par le vent, au sens du feu brûlant de la foudre ; pour d'autres, il signifie l'éclair ; pour d'autres encore, la lumière. Ou bien encore le mot vient de *seuô*, « pousser ». (*Etymologicum Magnum* s. v. σέλας.)[60]

2.3 Σέλας et manifestation divine

Σέλας se distingue donc parmi les innombrables noms de la lumière par sa représentation dynamique, toujours mouvante, marquée par la soudaineté, voire la fulguration. L'acception de σέλας comme synonyme de κεραυνός (« foudre ») ou ἀστραπή (« éclair ») est confirmée entre autres par le lexique de la *Souda* :

> Σέλας· πῦρ· ἢ τὸν κεραυνόν, καὶ τὸ φῶς τῆς σελήνης· ἢ λαμπηδών.
>
> *Sélas* : feu ; foudre, et aussi la lumière de la lune ; éclat. (*Souda* s. v. σέλας.)

60. On retrouve les mêmes éléments, avec plus de confusion, dans l'*Etymologicum Gudianum*, qui complète l'hypothèse d'une parenté en expliquant que « la chaleur du soleil sort et jaillit » de cet éclat (παρὰ τὸ σεύεσθαι ἐξ αὐτῆς τὴν ἕλην καὶ ὁρμᾷν).

Ce sens concret et particulier est, comme on s'en souvient, attesté dans l'épopée homérique. Lorsque, au chant VIII de l'*Iliade*, Zeus livre à sa balance les destinées des deux camps et que celle-ci penche en défaveur des Achéens, le dieu envoie un présage terrifiant :

> αὐτὸς δ' ἐξ Ἴδης μεγάλ' ἔκτυπε, δαιόμενον δὲ
> ἧκε σέλας μετὰ λαὸν Ἀχαιῶν· οἳ δὲ ἰδόντες
> θάμβησαν, καὶ πάντας ὑπὸ χλωρὸν δέος εἷλεν.
>
> Alors Zeus, du haut de l'Ida, fait entendre un fracas terrible et dépêche une lueur flamboyante vers l'armée des Achéens. Ceux-ci la voient et sont pris de stupeur, et, tous, une terreur livide les saisit. (*Iliade* VIII, 75-77, trad. P. Mazon.)

Ce grand κτύπος (« fracas ») suivi d'une « lueur flamboyante » (δαιόμενον σέλας), venant de Zeus, est bien sûr interprétable comme un coup de tonnerre et un éclair. Porphyre se livre même à un long développement visant à montrer que par σέλας, Homère entendait κεραυνός (la foudre, éclair igné qui vient après le tonnerre), et non ἀστραπή (une forme d'éclair sans feu qui précède le tonnerre)[61]. Dans le passage commenté, toutefois, il ne nous semble pas anodin que le mot choisi soit précisément σέλας, plutôt que l'un des noms de la foudre. Il ne s'agit pas en effet d'un orage ordinaire, mais d'un signe divin envoyé par Zeus aux mortels ; la réaction de ces derniers est d'ailleurs tout à fait caractéristique, puisqu'à la vue de cet éclair tous sont saisis de θάμβος (« stupeur ») et de δέος (« crainte »).

Un tel sentiment de stupeur et d'effroi est typique de personnes assistant à une épiphanie divine[62]. Nous aurons de multiples occasions de revenir à cette notion par la suite, mais précisons dès à présent que nous entendons par « épiphanie » la manifestation d'une présence divine perçue par des hommes, qu'elle soit de nature

61. *Porphyrii quaestionum Homericarum ad Iliadem pertinentium reliquiae*, Leipzig, Teubner, H. Schrader, 1880-1882, commentaire à *Iliade* VIII, 75.

62. Sur la relation entre lumière fulgurante et manifestation divine, voir Constantinidou 2010, qui cite ce passage p. 99.

visuelle, auditive, onirique ou même extrasensorielle[63] ; elle peut avoir lieu dans un cadre rituel (un exemple typique est la pratique d'incubation dans les sanctuaires d'Asclépios), mais elle survient aussi hors du contexte cultuel, parfois de manière totalement inopinée. L'expérience épiphanique prend donc des formes multiples, documentées par les récits de fondations de sanctuaires suite à des apparitions divines, par les témoignages de malades guéris grâce à l'intervention d'Asclépios (comme les *Iamata* rassemblés par les prêtres de l'Asclépiéion d'Épidaure[64]), par les compilations d'épiphanies rédigées à l'époque hellénistique, par les manuels d'onirocritique (le plus célèbre étant celui d'Artémidore au II^e^ s. ap. J.-C.) mais aussi par de nombreuses narrations littéraires. Loin de se résumer à un motif ou à un phénomène récurrent, l'épiphanie a une longue et complexe histoire culturelle qui s'étend de la Grèce archaïque à l'époque impériale ; à travers la diversité de ses facettes, on y retrouve néanmoins certains traits constants, comme le θάμβος (« stupeur ») qui saisit l'assistance lorsqu'elle reconnaît la « grâce » (χάρις) qui est la propriété essentielle des dieux. Or le *sélas*, dont on a vu qu'il était associé à la lune dans la mesure où il s'entendait comme une lumière sans cesse changeante, fulgurante et furtive, ne semble pas étranger à cette *charis* divine et à l'expérience de l'épiphanie.

En effet, outre le moment où Zeus envoie un présage lumineux menaçant aux Achéens, on trouve à nouveau la mention de l'éclat divin au chant XVIII de l'*Iliade*, lorsque Athéna jette l'égide sur les épaules d'Achille pour lui donner l'allure surhumaine propre à repousser sans armes les Troyens loin du corps de Patrocle. La déesse fait jaillir du héros une flamme éclatante (v. 206 φλόγα παμφανόωσαν), couronnant sa tête d'un nuage doré. Comparé à la lueur des signaux de détresse allumés la nuit par une ville assiégée, l'éclat sorti de la tête d'Achille atteint l'éther (v. 214 ὣς ἀπ' Ἀχιλλῆος κεφαλῆς σέλας αἰθέρ' ἵκανε), exactement comme le fera plus tard celui de son bouclier, également œuvre divine (XIX, 379). À voir ce flamboiement

63. Parmi l'abondante bibliographie sur les épiphanies dans l'Antiquité, voir notamment F. Pfister, article « Epiphanie », in Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, suppl. 4 (1924), 277-323 ; Versnel 1987 ; Platt 2011.

64. Sur ce corpus particulier, voir C. Prêtre, « *The Epidaurian Iamata : The first "Court of Miracles"?* », *in* M. Gerolemou (éd.), *Recognizing Miracles in Antiquity and Beyond*, suppl. 53, de Gruyter, 2018.

et à entendre la voix tout aussi éclatante d'Achille, les Troyens sont « frappés » de terreur (v. 225 ἔκπληγεν) et « leur cœur est ébranlé » (v. 223 ὀρίνθη θυμός), une réaction digne d'une situation épiphanique ; l'explication, que le poète ne manque pas de rappeler, est l'intervention d'Athéna, puisqu'elle allume la flamme surnaturelle[65] qui revêt le héros d'une forme de *charis*.

On trouvera des témoignages plus probants encore de la relation entre *sélas* et apparition divine dans deux hymnes homériques. Le premier est l'*Hymne à Déméter (I)*, avec sa célèbre scène d'épiphanie où la déesse, qui est passée pour une vieille nourrice auprès des filles de Céléos, apparaît dans toute sa majesté à l'épouse de celui-ci, Métaneira. Sur le seuil de la maison, elle se révèle en effet par sa stature extraordinaire (sa tête touchant le toit), mais aussi par l'« éclat divin » (v. 189 : σέλαος θείοιο) dont elle emplit l'embrasure de la porte. Le sentiment éprouvé immédiatement par Métaneira mêle humilité, révérence et crainte[66]. Faut-il voir un potentiel jeu de mots entre le σέλας (« éclat ») de la déesse et le σέβας (« révérence pieuse, vénération ») de Métaneira ? En tout cas, les deux concepts sont indissociables, dans la mesure où le second est la réaction attendue face au premier.

L'*Hymne à Apollon (I)* illustre la complexité de la notion d'apparence divine à travers les formes variées adoptées par Apollon, et à travers lesquelles les mortels l'identifient invariablement comme un dieu. Après avoir voyagé sur un navire sous les traits d'un dauphin, Apollon débarque à Crisa :

> Ἔνθ' ἐκ νηὸς ὄρουσεν ἄναξ ἑκάεργος Ἀπόλλων
> ἀστέρι εἰδόμενος μέσῳ ἤματι · τοῦ δ' ἀπὸ πολλαὶ
> σπινθαρίδες πωτῶντο, σέλας δ' εἰς οὐρανὸν ἷκεν ·
> ἐς δ' ἄδυτον κατέδυσε διὰ τριπόδων ἐριτίμων.
> Ἔνθ' ἄρ' ὅ γε φλόγα δαῖε πιφαυσκόμενος τὰ ἃ κῆλα,
> πᾶσαν δὲ Κρίσην κάτεχεν σέλας · αἱ δ' ὀλόλυξαν
> Κρισαίων ἄλοχοι καλλίζωνοί τε θύγατρες

65. V. 227 : τὸ δὲ δαῖε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη, « que la déesse Athéna aux yeux brillants alluma ».

66. V. 190 : τὴν δ' αἰδώς τε σέβας τε ἰδὲ χλωρὸν δέος εἷλεν, « elle fut saisie de respect, de révérence et d'une crainte »

Φοίβου ὑπὸ ῥιπῆς · μέγα γὰρ δέος ἔμβαλ’ ἑκάστῳ.

C’est là que surgit du navire, Apollon, le Seigneur Archer, sous l’apparence d’un astre qui luit en plein jour : il jaillissait de sa personne des feux sans nombre, dont l’éclat allait jusqu’au ciel. Passant à travers les trépieds de grand prix, il pénétra dans son sanctuaire et y alluma la flamme, en faisant luire ses traits fulgurants. Crisa tout entière en fut illuminée : les femmes des Criséens et leurs filles aux belles ceintures poussèrent un long cri, au choc de Phoibos ; une grande terreur s’empara de chacun. (*Hymne homérique à Apollon (I)*, 440-447, trad. J. Humbert.)

C’est au cours de cette manifestation épiphanique à Crisa qu’Apollon, nommé au v. 440, acquiert et justifie son épiclèse de Phoibos (v. 447). Les attributs solaires revêtus par l’archer transforment ses flèches (v. 444 κῆλα) en rayons que le dieu « rend manifestes, brillants » (v. 444 πιφαυσκόμενος). Ce qui nous intéresse ici, c’est la présence d’un σέλας, mot qui apparaît à deux reprises (v. 442 et 445). À nouveau, le sentiment suscité est principalement une « grande crainte » (v. 447 μέγα […] δέος). Σέλας n’est pas employé simplement comme un terme poétique pour désigner l’éclat d’un feu ou d’un corps céleste : il joue un rôle dans la scène d’épiphanie et dans la manière dont le dieu est vu et reconnu par les hommes. La lumière qui « va jusqu’au ciel »[67] (dans une verticalité qui rappelle éventuellement la stature de Déméter s’élevant jusqu’au plafond) ou qui « englobe Crisa tout entière »[68] est d’une puissance surnaturelle, et c’est grâce à cet éclat brûlant qu’Apollon prend pleinement possession de son sanctuaire, en y allumant la flamme avec ses traits ignés, et de son épiclèse cultuelle Phoibos (« le brillant »).

À travers cette brève recherche lexicale et sémantique, notre objectif n’aura pas été de recenser tous les emplois de σέλας, mais de dégager ce que certains usages récurrents du mot pouvaient révéler sur la représentation de la lune. Du fait que σέλας et σελήνη sont bien moins souvent connectés dans le corpus grec que leur

67. V. 442 : σέλας δ’ εἰς οὐρανὸν ἷκεν, « l’éclat allait jusqu’au ciel ». Comparer aux formulations similaires dans *Iliade* VIII, 509 ; XVIII, 514 ; XIX, 379 (voir *supra* p. 26, note 34).

68. V. 445 : πᾶσαν δὲ Κρίσην κάτεχεν σέλας.

étymologie commune ne pourrait le laisser attendre, il faut passer par l'analyse de certains exemples où la relation sémantique apparaît de manière indirecte. Lorsque toutefois les philosophes ou les lexicographes antiques s'efforcent de remonter à l'étymologie de la lune (σελήνη), c'est pour mieux mettre en valeur une caractérisation de son éclat « sans cesse renouvelé » comme emprunté, changeant et en quelque sorte transitoire. Ces atténuations proviennent sans doute de deux sens spécifiques de σέλας. D'une part, comme « lumière ignée », le terme a pu sembler peu adapté à décrire l'éclat lunaire, d'où les hypothèses proposées par certains savants antiques afin de compléter l'étymologie de σελήνη en y atténuant l'idée de feu. D'autre part, σέλας pouvant référer à la foudre, la notion de mouvement est déjà plus ou moins intégrée au sémantisme du mot ; une représentation dynamique se fait jour, du déplacement linéaire et ponctuel de l'éclair à celui, cyclique et régulier, de la lune : le *sélas*, c'est cette lumière fugace qui tantôt apparaît, tantôt disparaît. Ce mouvement plus ou moins imprévisible entre clarté et obscurité, dont l'ordonnancement échappe en partie à la compréhension humaine, est confirmée par un troisième emploi particulier du nom neutre : dans le contexte épiphanique, il désigne l'éclat surnaturel qui caractérise la manifestation divine et provoque crainte et « stupeur » (θάμβος) pour les témoins de la scène.

En tant qu'astre du *sélas*, la lune, Séléné, comporte une part d'insaisissable : son éclat toujours nouveau, jamais stable, échappe à une définition fixe. Ce que le soleil accomplit en l'espace d'une journée, apparaissant progressivement, atteignant une luminosité maximale au zénith, puis sombrant à nouveau dans l'obscurité, la lune le réalise en un mois entier. Qui plus est, elle traduit ce processus continu en termes discrets, offrant à l'œil, dans sa forme même, des séquences observables correspondant à différents stades de son apparition ou de sa disparition. Là où le soleil se couche derrière la ligne d'horizon, la lune présente le paradoxe d'une sorte d'éclipse cyclique et décomposée en moments où l'astre est partiellement visible sans qu'aucun objet physique interposé ne paraisse responsable de cette occultation. Tant par sa versatilité que par le contraste qu'elle offre avec la nuit environnante, la clarté lunaire est source de fascination : en termes grecs, le *sélas* appelle le *sébas*, et en cela participe de la *charis* divine.

CHAPITRE 3

UNE OBSCURE CLARTÉ : LA PART D'OMBRE DE LA LUNE

Le chapitre précédent nous a permis d'examiner les nuances sémantiques attachées au terme σέλας, nom de l'éclat étymologiquement rattachable à celui de la lune. Il est temps à présent d'examiner, dans les représentations véhiculées par notre corpus, les spécificités que revêt l'éclat de la lune : en quoi se distingue-t-elle des autres astres et des autres sources de lumière ? Quel éclairage jette-t-elle sur les objets, et quelle apparence leur donne-t-elle ?

Dans nos sources, l'astre auquel la lune est fréquemment, voire quasi systématiquement associée ou opposée, est le soleil. La plupart des auteurs suivent la tradition hésiodique selon laquelle Hélios et Séléné sont frère et sœur[69] ; or – comme on aura l'occasion de le constater à nouveau avec d'autres couples comme Hypnos et Thanatos – les relations recouvertes par une fraternité théogonique sont des ensembles complexes de complémentarités et d'antinomies. Ainsi, lune et soleil sont les luminaires célestes par excellence, tous deux caractérisés par une cyclicité qui rythme l'existence des hommes et de tout ce qui vit sur terre ; mais au-delà de ce rapprochement, les divergences sont abondantes et riches de signification, à commencer par les noms des deux astres, féminin pour l'une, masculin pour l'autre[70].

69. Hésiode, *Théogonie*, 371-372.

70. Nous ne nous hasarderons pas à entreprendre d'expliquer l'origine de cette différence de

Contrairement au soleil, dont l'apparition est synonyme de jour, la lune est parfois visible dans un contexte diurne, mais son éclat n'est perceptible que la nuit, au point qu'elle conserve une appartenance essentielle au monde nocturne. La lumière lunaire est donc essentiellement contrastée : se distinguant d'autant plus nettement que son environnement est sombre, elle est paradoxalement indissociable de l'obscurité. Du reste, son pouvoir éclairant est radicalement moins puissant que celui du soleil, et ce pour une raison que les Grecs n'ignoraient pas : la lune ne fait que refléter partiellement les rayons du soleil, et n'émet pas sa propre lumière. De ce fait découlent plusieurs conséquences, parmi lesquelles le phénomène des phases lunaires (par opposition au soleil qui apparaît toujours sensiblement de la même taille et sous la même forme) et le fait que la lune soit observable à l'œil nu sans éblouissement ou risque de lésion. L'astronome remarque, ce faisant, que la face invariablement tournée vers la Terre est ponctuée de taches sombres, qui constituent le point de départ du dialogue *De facie* de Plutarque.

Par son lien inhérent avec la nuit, par la versatilité de ses phases tantôt croissantes, tantôt décroissantes, par l'éclairage atténué et indirect qu'elle fournit, par son aspect même qui ne se présente pas totalement immaculé, la lune soulève maints questionnements dont nous avons passé en revue quelques exemples en introduction chez Pline l'Ancien et Lucien. L'astre nocturne semble participer presque autant de l'obscurité que de la lumière. Dépourvue de la substance ignée et sans mélange du soleil, la lune apparaît comme un jalon intermédiaire entre terre et ciel, un espace liminal qui sépare l'éther lumineux des ténèbres. Soumise à des éclipses difficiles à prévoir, souvent occultée par les nuages et invisible au moins une fois par mois, elle brille parfois par son absence. Son éclat se fait écho de toutes ces propriétés : rarement univoque, il est capable de dévoiler comme en plein jour, mais aussi de dissimuler, de brouiller la vision, voire d'aveugler et de provoquer des impressions

genres en procédant à une étude de mythologie comparée qui nous ferait remonter à une culture religieuse proto-indo-européenne. Néanmoins, il sera intéressant d'explorer les interprétations que les Grecs ont pu donner à cette dualité, notamment en confrontant les représentations de la lune et du soleil avec celles des corps féminin et masculin dans le corpus médical ; cf. *infra*, p. 71.

mensongères. Comme un miroir, la lune donne accès à l'invisible tout en dissimulant une partie du réel, voire sa totalité : dans le présent chapitre, nous tenterons de caractériser et d'illustrer cette ambivalence.

3.1 *Nuktos agalma*, la lueur dans le noir

Le clair de lune était avant tout pour les Grecs une réalité quotidienne, visible de chacun dans le ciel nocturne dont elle atténuait l'obscurité ; cette expérience s'est faite de moins en moins prégnante dans la vie, la culture et les représentations des époques ultérieures, où elle a été concurrencée, voire progressivement remplacée, par le développement d'autres types d'éclairage[71]. Bien que l'on constate déjà une évolution dans ce sens entre les époques archaïque, classique, hellénistique et impériale, l'Antiquité offre à travers les textes une vision de la nuit où la lune a presque toujours sa place : la lune n'est que fort rarement observée hors du contexte nocturne, et à l'inverse la nuit ne se conçoit guère sans lune. La présence de cette dernière est en effet une constante, son absence est perçue sinon comme une cause d'inquiétude, du moins comme un handicap, et ses phases sont nommées πάθη comme des affections physiques – les philosophes indiscrets de Lucien s'étonnent de voir la lune parfois « coupée en deux » (διχότομος) ou « biconvexe » (ἀμφίκυρτος)[72]. Elle ne s'accomplit dans toute sa perfection que lorsqu'elle est « en son plein » (πλήρης / πληροῦσα), « entière » (πανσέληνος)[73], et c'est sous cette forme que les poètes la célèbrent, mettant en avant l'éclat comme la première de ses qualités.

---

71. Sur l'expérience de la nuit dans l'Antiquité, voir Ducrey 2018, notamment A. Chaniotis, « *Nessun dorma ! Changing nightlife in the Hellenistic and Roman East* » et L. Dossey, « *Shedding light on the Late Antique night* ».

72. Lucien, *Icaroménippe*, 20.

73. Une très rapide recherche dans le TLG montre que πανσέληνος (pleine lune) et ses dérivés compte une fois et demie plus d'occurrences (soit plus de 1 200 en tout) que le deuxième aspect de la lune le plus remarquable pour les Grecs, νουμηνία (nouvelle lune). Ce décompte n'inclut pas les autres noms (comme διχόμηνις) ou épithètes (πλήρης, πληροῦσα, πλήθουσα, etc.) de la pleine lune.

3.1.1 Hymne homérique, hymne orphique : éclat et obscurité

À cet égard, l'un des textes les plus représentatifs est l'*Hymne homérique à Séléné*, formant une paire avec celui dédié à Hélios, dont il partage la forme assez brève[74], la structure et le vocabulaire. Voici la première et principale partie de ce poème, dont la date et la fonction restent largement sujettes à spéculation[75].

> Μήνην αἰδίην τανυσίπτερον ἔσπετε, Μοῦσαι[76],
> ἡδυεπεῖς κοῦραι Κρονίδεω Διός, ἴστορες ὠδῆς·
> ἧς ἄπο αἴγλη γαῖαν ἐλίσσεται οὐρανόδεικτος
> κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο, πολὺς δ' ὑπὸ κόσμος ὄρωρεν
> αἴγλης λαμπούσης, στίλβει δέ <τ'> ἀλάμπετος ἀὴρ
> χρυσέου ἀπὸ στεφάνου, ἀκτῖνες δ' ἐνδιάονται,
> εὖτ' ἂν ἀπ' Ὠκεανοῖο λοεσσαμένη χρόα καλόν,
> εἵματα ἑσσαμένη τηλαυγέα δῖα Σελήνη,
> ζευξαμένη πώλους ἐριαύχενας αἰγλήεντας
> ἐσσυμένως προτέρωσ' ἐλάσῃ καλλίτριχας ἵππους,
> ἑσπερίη, διχόμηνος· ὅ τε πλήθει μέγας ὄγκος,
> λαμπρόταταί τ' αὐγαὶ τότ' ἀεξομένης τελέθουσιν
> οὐρανόθεν· τέκμωρ δὲ βροτοῖς καὶ σῆμα τέτυκται.

> Célébrez la Lune éternelle aux larges ailes, Muses au doux langage, filles de Zeus le Cronide, vous qui êtes expertes au chant ! C'est d'elle, c'est de son chef immortel qu'émane en se déployant sur la terre la splendeur qui apparaît dans le ciel : on voit surgir la vaste parure de sa splendide

74. 19 vers avec une lacune pour *Hélios*, 20 vers pour *Séléné*.

75. L'annonce d'un poème à la gloire des demi-dieux, dans les derniers vers des *Hymnes homériques* à Hélios et à Séléné, laisse supposer qu'ils devaient servir de proèmes à des chants épiques plus longs, mais le contexte prévu pour leur récitation reste débattu (cf. *infra*). Sur la datation des *Hymnes homériques* à Hélios et à Séléné, voir *supra*, p. 31, note 46.

76. Si l'hymne est hellénistique, ou en tout cas ultérieur à la période archaïque, comme cela est très probable, ce premier vers rend en tout cas un hommage patent aux épopées homériques, avec un début (Μήνην αἰδίην) qui évoque par homophonie le Μῆνιν ἄειδε de l'*Iliade*, et une fin (ἔσπετε, Μοῦσαι) qui rappelle le ἔννεπε, Μοῦσα du premier vers de l'*Odyssée*.

> lumière. L'air obscur où brillent ses rayons s'illumine à cette couronne d'or, lorsque la divine Lune, après avoir lavé son beau corps dans l'Océan, couverte de vêtements brillants, attelle ses coursiers lumineux au cou puissant, et pousse vivement ses chevaux aux belles crinières, quand le soir tombe, au milieu du mois. Son grand orbe est alors dans son plein et, du haut du ciel, brillent avec leur plus grand éclat les rayons de la Lune montante[77] : elle est un signe, un indice pour les mortels. (*Hymne homérique à Séléné*, 1-13, trad. J. Humbert.)

Une fois de plus, on tenterait en vain de délimiter un lexique propre à la lumière de la lune, puisque celui-ci se trouve aussi bien dans l'*Hymne homérique à Hélios*, avec des mots dérivés de αἴγλη (« éclat »), λάμπω (« briller »), στίλβω (« luire »), χρυσός (« or »), ἀκτίς (« rayon »), αὐγή (« lumière »)[78]. Une étude du contexte d'utilisation de ce vocabulaire se révèlera plus pertinente. Nous relevons néanmoins deux épithètes non applicables au soleil, et mises en relief tant par la parataxe que par leur position à l'initiale du vers 11 : ἑσπερίη, διχόμηνος (littéralement : « vespérale » et « du milieu du mois »). Ces adjectifs correspondent à une représentation de la lune en majesté : de nuit et à son plein, c'est-à-dire au moment où le contraste entre sa luminosité et le ciel environnant est maximal[79] ; à cela s'ajoute que l'hymne la décrit à son zénith (ἀεξομένης, v. 12). Avec son disque plein, large, brillant de mille feux, haut dans le ciel, la lune embrasse la terre (γαῖαν ἑλίσσεται, v. 3) de sa lumière, un mouvement enveloppant illustré par l'hyperbate (αἴγλη… οὐρανόδεικτος) qui encadre l'expression.

---

77. Ici nous nous écartons quelque peu de l'interprétation de Jean Humbert par « croissante », qui traduirait plutôt αὐξομένης et contredit l'idée de pleine lune énoncée à deux reprises au vers précédent. Ἀέξομαι, dans ce contexte, signifie bien plutôt « s'élever, monter ».

78. *Hymne homérique à Hélios* : αἰγλῆεν (10) ; λαμπραί (10 et 12), λάμπεται (13) ; στίλβουσι (11) ; χρυσῆς (10), χρυσόζυγον (15) ; ἀκτῖνες (10) ; τηλαυγές (13). On relève également la mention du rayonnement émanant « de la tête » de la divinité (v. 12 ἀπὸ κρατός, à comparer avec *Hymne homérique à Séléné* 4, κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο) et des vêtements lumineux (v. 13 λάμπεται ἕσθος, « son vêtement brille », à comparer avec *Hymne homérique à Séléné* 8, εἵματα ἑσσαμένη τηλαυγέα, « vêtue d'habits qui brillent au loin »).

79. Ce contraste et cette manifestation glorieuse sont résumés au v. 3 par le seul adjectif οὐρανόδεικτος (« qui se montre dans le ciel »), un hapax absolu.

Plus saisissante encore, l'image d'un antagonisme entre la lune et la nuit transparaît dans l'oxymore du v. 5 : στίλβει δέ <τ'> ἀλάμπετος ἀὴρ, « et l'air sans lumière brille ». Dans le contexte immédiat, l'adjectif ἀλάμπετος fait écho, comme antonyme quasi parfait, au participe λαμπούσης (v. 4) – le préfixe privatif isole l'air nocturne parmi le florilège de lexique lumineux qui parcourt tout le poème, et résume l'antagonisme entre lune et nuit. Ce dernier se trouve même élevé au degré de dualité cosmique entre lumière céleste et ténèbres infernales par les rares autres usages d'ἀλάμπετος, qui l'associent à la noirceur de l'Hadès[80]. Il convient de noter que cette action de la lune qui dissipe l'ombre est liée ici à un objet, la « couronne d'or » (v. 6 χρυσέου [...] στεφάνου), qui peut être comprise à deux niveaux : d'une part, comme couronne d'aurige dans la représentation anthropomorphique de Méné / Séléné qui s'élance sur son char (le ciel étant vu comme une piste de course, l'Océan comme une borne) ; d'autre part, comme halo ou auréole lumineuse qui entoure le disque de la pleine lune dans une représentation naturaliste.

Cette exaltation de la lune dans toute sa gloire atteint son sommet dans la conclusion de cette première moitié de l'hymne, v. 13 : τέκμωρ δὲ βροτοῖς καὶ σῆμα τέτυκται, « elle constitue un repère et un signe pour les mortels »[81]. Ces deux noms forment une image frappante, en premier lieu par leur polysémie : tous deux peuvent signifier un gage, une garantie ou encore un jalon spatial (borne pour τέκμωρ, tertre ou monument pour σῆμα) ; mais chacun de ces mots a également un sens dans le lexique judiciaire et rhétorique, τέκμωρ désignant une preuve et σῆμα un signe[82]. Faut-il comprendre l'expression au sens concret ou abstrait ? Comme un hendiadyn, ou peut-être comme un hystéron-protéron, le premier terme renforçant

80. Sophocle, *Œdipe à Colone*, 1662 (ἀλάμπετον ou ἀλύπητον) ; *Epigrammata Graeca* (Kaibel) 149, 3 et 241, 5 ainsi que 264, 5 (douteux).

81. Il convient de remarquer le rapprochement établi, à deux reprises à l'intérieur d'un même vers, entre la mention de la terre ou des mortels et celle du ciel (v. 3 γαῖαν... οὐρανόδεικτος, v. 13 οὐρανόθεν... βροτοῖς). La lune relève du monde céleste tout en destinant ses bienfaits principalement aux hommes, sur terre ; elle joue un rôle d'intermédiaire.

82. Dans ce sens, l'expression du v. 13 fait écho à celle du v. 2, où les Muses sont appelées ἴστορες (« expertes » au sens judiciaire, « juges ») de l'art de chanter.

le second ? En tout cas, cette définition de la lune (soit dans sa fonction de repère spatio-temporel, soit comme révélatrice de vérités cachées) la présente comme fondamentalement énigmatique et sujette à interprétation.

Le soleil « brille / éclaire pour les mortels et pour les dieux immortels » (*Hymne homérique à Hélios* 8 : φαίνει θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισι θεοῖσιν) : ce verbe φαίνω, absent de l'hymne à Séléné, joue sur le déploiement simultané de plusieurs nuances de sens : s'il adopte ici le sens intransitif de « briller » (*pour* les mortels et les dieux immortels), il laisse attendre, au moins à première lecture, un complément d'objet direct qui lui donnerait sa signification plus fréquente de « montrer » (*aux* mortels et *aux* dieux). Le soleil est l'astre qui par son éclat révèle le monde, là où la lune donne un signe, un indice. L'hymne dédié à celle-ci emploie un langage plus équivoque ; les deux neutres τέκμωρ et σῆμα, combinés au verbe τεύχω évoquant un travail manufacturé, transforment la divinité en objet se détachant dans le ciel noir, offert à la vue des mortels[83]. Cet objet de tous les regards apparaît de surcroît dans un vers qui – fait digne d'être relevé dans cet hymne – abandonne momentantément tout vocabulaire lié à la lumière[84]. Dans ce chant à la gloire de la lune, celle-ci se manifeste donc de manière éclatante, comme un signal ou une preuve, mais pour autant sa lumière laisse une place à l'ambiguïté : n'est-ce pas le propre de cet astre, en effet, d'exhiber tout autant son contour luisant que sa part d'ombre ?

La nuit fait partie intégrante de toute évocation de la lune, et si le soleil équi-

83. Pour une approche récente des objets et artefacts dans l'Antiquité grecque leur restituant un rôle d'agent, et non uniquement d'instrument, voir le dossier collectif *Place aux objets ! Présentification et vie des artefacts en Grèce ancienne*, coll. Mètis, Éditions de l'EHESS, 2019.

84. L'expression de l'hymne homérique, τέκμωρ δὲ βροτοῖς καὶ σῆμα τέτυκται, est à rapprocher de *Iliade* XXII, 30, où le même terme deσῆμα désigne un autre astre, Sirius : λαμπρότατος μὲν ὅ γ' ἐστί, κακὸν δέ τε σῆμα τέτυκται (« c'est le plus brillant de tous, mais c'est un signal de mauvais augure »). Le mot σῆμα renvoie bien à la fonction de l'étoile comme présage, et non à sa luminosité, comme le montre d'ailleurs l'opposition entre l'éclat de Sirius et son caractère de signe funeste. Ici comme dans l'hymne, il n'y a donc aucun rapport sémantique direct entre σῆμα (ou τέκμωρ) et la lumière. On retrouve une expression similaire hors de tout contexte astral, lorsque Ulysse se fait reconnaître du porcher Eumée et du chevrier Philétios et prépare avec eux le massacre des prétendants (*Odyssée* XXI, 231) : ἀτὰρ τόδε σῆμα τετύχθω, « que ceci soit un signe convenu ».

vaut pratiquement au jour, la lune entretient un rapport plus complexe avec l'ombre nocturne, dont elle participe autant qu'elle la contrarie. Plus tardifs que les *Hymnes homériques*, les 86 *Hymnes orphiques* qui nous sont parvenus sont datables approximativement du II^e^-III^e^ siècle ap. J.-C.. Dédiés chacun à une divinité distincte, ordonnés selon une logique précise, ils se construisent tous sur un même modèle : après un titre constitué du nom de la divinité et de celui du parfum à brûler pour elle, la prière consiste en une énumération d'épithètes suivie d'une invocation. Le système théologique cohérent qui transparaît dans ces hymnes dits orphiques accorde une place extrêmement importante à Nyx, la Nuit, célébrée dès le troisième hymne comme celle qui donne naissance aux dieux, aux hommes et à toute chose[85]. Les hymnes aux Astres (VII), au Soleil (VIII) et à la Lune (IX) n'arrivent que plus tard. L'*Hymne orphique* IX à Séléné, tout en gardant la même insistance sur l'éclat que dans son homologue homérique, est traversé par une variation sur le thème de la nuit.

> Κλῦθι, θεὰ βασίλεια, φαεσφόρε, δῖα Σελήνη,
> ταυρόκερως Μήνη, νυκτιδρόμε, ἠεροφοῖτι,
> ἐννυχία, δαδοῦχε κόρη, εὐάστερε Μήνη,
> αὐξομένη καὶ λειπομένη, θῆλύς τε καὶ ἄρσην,
> αὐγάστειρα, φίλιππε, χρόνου μῆτερ, φερέκαρπε,
> ἠλεκτρίς, βαρύθυμε, καταυγάστειρα, νυχία,
> πανδερκής, φιλάγρυπνε, καλοῖς ἄστροισι βρύουσα,
> ἡσυχίῃ χαίρουσα καὶ Εὐφρόνῃ ὀλβιομοίρῳ,
> λαμπετίη, χαριδῶτι, τελεσφόρε, νυκτὸς ἄγαλμα,
> ἀστράρχη, τανύπεπλ', ἑλικοδρόμε, πάνσοφε κούρη,
> ἐλθέ, μάκαιρ', εὔφρων, εὐάστερε, φέγγεϊ τῷ σῷ
> λαμπομένη, σώζουσα νέους ἱκέτας σέο, κούρη.
>
> Écoute, déesse Reine, porte-lumière, Lune divine, Méné aux cornes de taureau, coureuse des nuits, qui vagues par les airs, Nocturne, jeune

85. *Hymes orphiques* III, 1-2 : Νύκτα θεῶν γενέτειραν ἀείσομαι ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν. / Νὺξ γένεσις πάντων… Plus encore qu'Hésiode avec sa fameuse liste des enfants de Nyx (*Théogonie*, 211-225), la cosmogonie orphique semble faire de la Nuit la génitrice de l'univers. Elle est présentée notamment comme mère des Astres (*Hymnes orphiques* VII (aux Astres), 3).

> fille porte-flambeau, Méné d'astres parée, Croissante et décroissante, féminine et masculine, Éclatante, amie des chevaux, mère du temps, porteuse de fruits, Radieuse, aux lourdes colères, tout éclatante, nocturne, Qui vois tout, aimes les veilles, foisonnes de beaux astres, Qui te réjouis du calme et de la Bienveillante source de félicité, Qui brilles, donnes la joie, mènes les choses à leur terme, parure de la nuit, Régente des astres, en longs voiles, à la course tournoyante, jeune fille toute sagesse ! Viens, Bienheureuse, bienveillante, d'astres parée, qui brilles De ta propre lumière, et sauve les nouveaux mystes qui te supplient, ô jeune fille ! (*Hymnes orphiques*, IX, trad. M.-C. Fayant.)

Comme c'était le cas aussi dans les *Hymnes homériques*, les *Hymnes orphiques* au Soleil et à la Lune forment une paire que rapprochent leur structure et leurs échos lexicaux : de même qu'Hélios, Séléné est avant tout caractérisée par son éclat[86]. Mais celui de la lune se trouve nuancé par sa relation de proximité et de parenté avec la nuit, qui est sans cesse rappelée : v. 2 **νυκτίδρομε** (qui cours dans la nuit), v. 3 **ἐννυχία** (nocturne), v. 6 **νυχία** (*idem*), v. 9 **νυκτὸς ἄγαλμα** (gloire de la nuit). Cette dernière expression, qui emploie encore un nom neutre, assimile la lune à un *agalma*, un objet précieux, honorifique, divin, qui ravit l'œil, un ornement du firmament[87]. Avec une connotation différente, ce choix de termes rappelle le **πολὺς κόσμος** de l'*Hymne homérique* (3), lui aussi évocateur d'une élégance ornementale et luxueuse : la lune est un joyau resplendissant dont se pare la nuit, en lui confé-

86. En plus de commencer par la même formule d'adresse (**κλῦθι**), partagée avec l'hymne à Éos, et d'appeler les deux divinités « bienheureuses » (*Hymnes orphiques* VIII, 1 **μάκαρ** ; IX, 11 **μάκαιρ'**), ce qui est plus qu'attendu dans des poèmes de ce genre, les hymnes orphiques à Hélios et à Séléné, qui se suivent immédiatement dans le recueil, partagent d'autres aspects plus pertinents : Hélios possède un œil **πανδερκές** « qui voit tout » (VIII, 1), adjectif qui qualifie Séléné elle-même (IX, 7) ; il est **κυκλοέλικτε**, « qui tourne en cercle » (VIII, 11), elle est **ἑλικόδρομε**, « qui court en tournant » (IX, 10) ; il est **κάρπιμε**, « fertile, plein de fruits » (VIII, 12), elle est **φερέκαρπε**, « qui porte des fruits » (IX, 5) ; il est appelé **χρόνου πάτερ**, « père du temps » (VIII, 13) de même que Séléné est **χρόνου μῆτερ** (IX, 5).

87. La même expression se trouve aussi dans un papyrus magique du IV^e^ s. ap. J.-C. (*PGM* IV, 2789). Comparer à l'expression latine *noctis decus* (Sénèque, *Phèdre* 410 et Apulée, *Démon de Socrate* 1). Sur le lustre des *agalmata* (statues de culte) et leur fonction religieuse et sociale, voir Grand-Clément 2011, chap. 5.

rant cette beauté indissociable de son éclat. Si l'on explore le contexte immédiat de l'expression νυκτὸς ἄγαλμα, on remarque au vers précédent une autre allusion à la Nuit, quoiqu'en l'occurrence celle-ci soit désignée par l'euphémisme bien connu *Euphronè* : ἡσυχίῃ χαίρουσα καὶ Εὐφρόνῃ ὀλβιομοίρῳ (« te réjouissant du calme et de la Bienveillante à l'heureuse destinée »).

À la manière de ces statues et objets sacrés dont l'éclat devait réjouir la vue des dieux (ἀγάλματα), la Lune est à la fois χαίρουσα (v. 8, « se réjouissant ») et χαριδῶτι (v. 9, « donnant la joie ») : il y a entre elle et la Nuit un échange constant de *charis* (« joie », mais aussi « grâce » et émanation perceptible de la puissance divine), dont nous avons vu qu'elle n'était pas étrangère, à son tour, à la notion de *sélas*. Dans la fin de l'hymne également, un autre écho frappant donne même l'impression d'une fusion entre les deux déesses, car à Εὐφρόνῃ (v. 8, « bienveillante ») répond l'adjectif plus courant εὔφρων (v. 11), de sens et d'étymologie identiques. Même si l'injonction à la bienveillance est récurrente dans les prières et invocations (on la trouve d'ailleurs avec des variantes aussi bien dans l'*Hymne orphique* 3 à Nyx, v. 14 εὐμενέουσα, que dans l'*Hymne homérique à Séléné*, v. 18 πρόφρον), le choix précis de l'épithète εὔφρων n'est pas anodin, mais assimile Séléné à Euphronè, paraphrase euphémistique de Nyx que l'on ne trouve qu'à ce seul endroit dans tout le recueil des *Hymnes orphiques*[88]. À l'inverse, l'hymne à Nyx la qualifie de νυχαυγής (qui brille dans la nuit), épithète qui conviendrait plus logiquement à la lune. Enfin, notons que Nyx et Séléné ont pour signe distinctif et commun de se complaire dans le calme (*Hymnes orphiques* III, 4a = IX, 8a), ce qui achève de rendre perméable la frontière entre les deux entités cosmiques.

La bienveillance de la Lune, évoquée dans ces deux hymnes, a-t-elle valeur d'euphémisme ? Cette notion cache en fait une certaine ambiguïté. Bien que la nuit soit pleine de terreurs[89] et qu'en ce sens on puisse donner une valeur apotropaïque à son nom d'Euphronè, elle est aussi associée au calme, au repos, aux fêtes et veillées nocturnes qui n'ont rien d'effrayant ; de même la lune, de son côté, peut se montrer

88. Dans son propre hymne, Nyx est appelée avec une légère variation εὐφροσύνη (*HO* 3, 5).

89. *Hymnes orphiques* III (à Nyx), 14 : φόβους νυχαυγεῖς, « peurs qui brillent dans la nuit ».

« lourde de colère » (*Hymnes orphiques* IX, 6 : βαρύθυμε), mais pour autant reste chargée principalement de connotations positives dans les deux poèmes étudiés. La comparaison entre les hymnes homériques à Hélios et à Séléné fait apparaître cette dernière peut-être plus dévouée à la cause des hommes ou plus proche d'eux, puisque dans l'un le Soleil brille θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισι θεοῖσιν (*Hymne homérique à Hélios* 8), alors que dans l'hymne lunaire le datif se limite à βροτοῖς (*Hymne homérique à Séléné* 13). La lune perce l'obscurité à la manière d'un phare : τέκμωρ (« signal, jalon »), elle est un repère visible de tous ; ἄγαλμα (« parure, bel objet »), elle réjouit ceux qui la regardent. Toutefois, pour extraordinaires et divins que soient ces pouvoirs chantés par les poètes, le ciel nocturne reste globalement « sans lumière » (ἀλάμπετος) : si la lune « étincelle » (στίλβει), elle ne saurait « illuminer » (λάμπειν) ou « révéler » (φαίνειν) la terre entière à l'image du soleil. Son éclat semble aller à l'encontre des ténèbres ambiantes, mais en fin de compte elle reste intrinsèquement liée à la nuit, dont elle ne fait que renforcer le mystère.

3.1.2 Les nuits sans lune de l'épopée

S'il arrive que la nuit soit rendue effectivement plus bienveillante par l'éclat de la lune, les nuits sans lune sont par opposition marquées comme des anomalies, porteuses de risques ou d'angoisses. Dans l'univers des épopées homériques, les batailles ont lieu exclusivement de jour, et les scènes nocturnes en extérieur sont souvent associées au danger ou à la furtivité[90]. Les apparitions de la lune sont assez clairsemées[91].

La première apparition de la lune dans l'*Iliade* se trouve dans la comparaison

90. On peut penser entre autres à la *nékuia* d'Ulysse, à la Dolonie, à l'expédition d'Ulysse et Diomède contre Rhésos, à l'ambassade de Priam auprès d'Achille... La nuit est généralement ténébreuse chez Homère (κελαινή, ἐρεβεννή, μέλαινα, δνοφερή), voire mauvaise ou funeste (κακή, ὀλοή) ; utilisée comme métaphore récurrente de la mort violente lorsqu'elle tombe sur les yeux d'un guerrier, elle jouit d'un statut divin qui l'oppose aux mortels (ἀμβροσίη, ἄμβροτος, ἀβρότη).

91. Voir *supra*, p. 27, note 38. L'*Iliade* ne contient que trois occurrences de σελήνη et deux de μήνη ; dans l'*Odyssée*, on compte quatre occurrences de σελήνη (les trois vers contenant μήνη sont probablement interpolés, mais l'on trouve en 14, 457 l'hapax σκοτομήνιος).

que nous avons étudiée au chapitre précédent[92], et qui met en parallèle deux scènes nocturnes : l'une, terrestre et inscrite dans le récit, où les Troyens allument des feux de camp, l'autre, céleste et projetée dans un imaginaire gnomique partagé par l'aède et ses auditeurs, où le firmament s'illumine. Ce ciel nocturne éclairé par la lune permettra par la suite de mieux analyser les exemples de nuits sans lune que l'on trouvera dans les épopées grecques. Rappelons ici brièvement le contenu du passage :

> Telles, au firmament, autour de la brillante lune [φαεινὴν ἀμφὶ σελήνην], des étoiles luisent, éclatantes [ἄστρα… φαίνετ' ἀριπρεπέα], les jours où l'éther est sans vent [νήνεμος αἰθήρ]. Brusquement toutes les cimes se découvrent [ἔφανεν], les hauts promontoires, les vallées. L'immense éther au ciel s'est déchiré [ὑπερράγη ἄσπετος αἰθήρ] ; toutes les étoiles paraissent [πάντα δὲ εἴδεται ἄστρα] ; et le berger se sent le cœur en joie [γέγηθε δέ τε φρένα ποιμήν]. Tels, entre les nefs et le cours du Xanthe, luisent [φαίνετο] les feux qu'ont devant Ilion allumés les Troyens. Mille feux brûlent dans la plaine, et cinquante hommes sont groupés autour de chacune de ces lueurs [σέλᾳ] de feu ardent. (*Iliade* VIII, 555-563, trad. Paul Mazon.)

Comme nous l'avons déjà constaté, si les comparants principaux restent les étoiles (ἄστρα, v. 555 et 559), innombrables comme les flammes allumées dans la plaine, la place de la lune reste néanmoins importante, d'une part dans le rapprochement des deux tableaux (avec la mention de σελήνην dans le premier, v. 555, et celle du σέλαι des feux de camp dans le second, v. 563), d'autre part dans le premier tableau en particulier, qui joue le rôle de comparant et est développé dans une longue protase sur cinq vers. C'est en effet l'épithète de la lune, φαεινήν (v. 555 : « éclatante, brillante »), qui entraîne à sa suite une série de polyptotes du verbe φαίνομαι (« briller / apparaître ») : sont concernés d'abord les étoiles autour de la lune (v. 556 φαίνετ'), puis le paysage de montagne (v. 557 ἔφανεν), et enfin les feux des Troyens (v. 561 φαίνετο) pour clôturer la comparaison. Le sens à attribuer à φαίνομαι, dans ces trois occurrences, est tout autant (sinon plus) celui d'« apparaître » que celui de « briller », qui ne peut guère s'appliquer à la montagne et aux vallées. Ce processus

92. Voir p. 24.

de révélation où la lune joue le rôle central est confirmé par l'emploi du verbe εἴδεται (v. 559 : « [les astres] sont vus ») et par l'image frappante de l'éther (mentionné à deux reprises en fin de vers, 556 et 558) qui se déchire à la manière d'un voile : la lune ne se contente pas de briller, elle fait apparaître, elle dévoile, elle rend visible. C'est elle ici, et non le soleil, qui éclaire le firmament et la terre en contrebas ; et la vision qu'elle procure est source de joie (v. 559 : γέγηθε ποιμήν, « le berger se réjouit »).

Ce rôle significatif, quoique discret, de la lune dans l'univers nocturne homérique apparaît avec encore plus de force quand elle en est absente. Ainsi, dans l'*Odyssée*, après le séjour chez les Lotophages, le mouillage sur l'île de Polyphème se fait de nuit, dans l'obscurité la plus totale.

> [142] Ἔνθα κατεπλέομεν, καί τις θεὸς ἡγεμόνευεν·
> [144] ἀὴρ γὰρ περὶ νηυσὶ βαθεῖ' ἦν, οὐδὲ σελήνη
> οὐρανόθεν προὔφαινε, κατείχετο δὲ νεφέεσσιν.
> Ἔνθ' οὔ τις τὴν νῆσον ἐσέδρακεν ὀφθαλμοῖσιν·
> οὔτ' οὖν κύματα μακρὰ κυλινδόμενα προτὶ χέρσον
> εἰσίδομεν, πρὶν νῆας ἐϋσσέλμους ἐπικέλσαι.
> Κελσάσῃσι δὲ νηυσὶ καθείλομεν ἱστία πάντα,
> ἐκ δὲ καὶ αὐτοὶ βῆμεν ἐπὶ ῥηγμῖνι θαλάσσης,
> ἔνθα δ' ἀποβρίξαντες ἐμείναμεν Ἠῶ δῖαν.
>
> C'est là que nous entrons : un dieu nous pilotait. Autour de nos vaisseaux, la brume était épaisse et, dans le ciel chargé de nuages, la lune n'avait pas un rayon. Aussi personne à bord, avant qu'on échouât les solides croiseurs, n'avait aperçu l'île ni vu la grosse mer qui roulait sur ses bords. Les vaisseaux échoués, les voiles amenées, on débarque, on s'étend sur la grève et l'on dort jusqu'à l'aube divine. (*Odyssée* 9, 142-151.)

Si l'explication physique de cette nuit noire (le brouillard, les nuages) est développée dans des expressions affirmatives[93], c'est par des négations que se traduit l'atmo-

93. V. 144-145 : ἀὴρ γὰρ περὶ νηυσὶ βαθεῖ' ἦν… κατείχετο δὲ νεφέεσσιν, « autour des vaisseaux, la brume était épaisse et la lune cachée par les nuages ».

sphère singulière de la scène : οὐδέ vient détruire le tableau de la lune étincelant dans le ciel[94] ; une première mention du sens de la vue (v. 146 : ἐσέδρακεν ὀφθαλμοῖσιν, « il avait vu de ses yeux ») est précédée par οὔ τις (« personne ») et une seconde (v. 148 : εἰσίδομεν, « nous avions vu ») par οὔτε (« et… ne pas »). Quand la lune est trop embrumée pour faire voir (προφαίνειν) le paysage, celui-ci devient tout simplement invisible[95]. Cette noirceur impénétrable, qui ne permet rien d'autre que de s'abandonner au guidage de « quelque dieu » (aux intentions peu claires) et de dormir, préfigure celle de la grotte de Polyphème et est lourde des menaces amenées dans les vers qui précèdent par la présentation des Cyclopes, peuple fruste qui vit sans agriculture, sans navigation et sans lois (*Odyssée* IX, 106-130). Quant à la cécité momentanée de tout l'équipage, elle annonce probablement l'aveuglement spectaculaire du fils de Poséidon et entraîne avec elle une indéniable inquiétude.

Dans un épisode moins dramatique de l'*Odyssée*, au chant XIV (457-458), Ulysse, qui vient de rentrer à Ithaque, s'est présenté chez le gardien de cochons Eumée sous la forme d'un pauvre vieillard, et après avoir mangé à sa table, teste encore la générosité et la loyauté de son hôte au moment de se coucher, en lui demandant des couvertures. La nuit est en effet κακὴ σκοτομήνιος[96], « mauvaise et sans lune » (ou littéralement, « avec une lune sombre, obscurcie »[97]), la juxtaposition asyndétique renforçant la corrélation entre les deux épithètes. À cette lune absente ou voilée

94. En dehors de cette négation, le lexique qui entoure la lune est le même que dans l'extrait précédent de l'*Iliade* : comparer οὐρανόθεν (v. 145 : « depuis le ciel ») à ἐν οὐρανῷ (*Iliade* VIII, 555 : « dans le ciel »), et le composé προ-ἔφαινε (v. 145 : « se manifestait ») aux multiples occurrences du verbe φαίνομαι dans l'extrait cité plus haut.

95. Le vers 143, considéré comme interpolé, développe encore davantage sur ce thème, puisqu'on y trouve déjà la combinaison des verbes προφαίνειν et ἰδεῖν : νύκτα δι' ὀρφναίην, οὐδὲ προϋφαίνετ' ἰδέσθαι, « à travers la nuit obscure, et l'on n'y voyait goutte ». Voir aussi la réécriture de cette arrivée chez Polyphème dans le noir par Virgile, *Énéide* III, 583-587 : l'équipage passe la nuit à entendre gronder l'Etna, *nec quae sonitum det causa uidemus* (« et nous ne voyons pas l'origine de ce bruit », v. 584), *et lunam in nimbo nox intempesta tenebat* (« et la nuit, interdisant toute action, gardait la lune voilée d'un nuage »).

96. *Odyssée* XIV, 457.

97. L'adjectif σκοτομήνιος est un hapax, si l'on excepte un fragment incertain d'Hésiode (fr. 66 Merkelbach-West).

s'ajoutent deux autres facteurs, la pluie (XIV, 457-8 : ὗε δ' ἄρα Ζεὺς / πάννυχος, « Zeus fit pleuvoir toute la nuit ») et le « Zéphyr toujours porteur d'humidité » (v. 458 : ζέφυρος [...] αἰὲν ἔφυδρος). Dans l'épisode de la guerre de Troie que raconte alors le faux mendiant pour donner à Eumée un exemple de la bonté de son ancien maître, cette nuit est mise en parallèle avec une autre (XIV, 475-477), tout aussi mauvaise[98] et également marquée par des précipitations (en l'occurrence, de la neige) et le vent qui leur est associé (Borée). Si la lune n'est pas mentionnée dans ce récit secondaire, en revanche c'est au moment du déclin des astres que le froid devient insupportable au narrateur[99]), comme si l'effacement de ces luminaires célestes contribuait à rendre la nuit plus hostile.

Chacune à sa manière, la nuit sinistrement aveugle de l'arrivée chez les Cyclopes et celle, humide et venteuse, qui rappelle à Ulysse le gel enduré à Troie, sont des antithèses de la nuit étoilée et sans vent qui réjouit le cœur du berger au chant VIII de l'*Iliade*. Entourée de son cortège d'astres, la lune donne accès à une vue panoramique ; occultée, elle est synonyme de privation de la vue et rend la nuit terrible. La même connotation se retrouve chez d'autre auteurs épiques plus tardifs comme Apollonios de Rhodes. Le poète hellénistique décrit ainsi le moment où les Argonautes quittent la Crète, après avoir tué le géant Talos, et sont surpris par une nuit terrifiante.

> Αὐτίκα δὲ Κρηταῖον ὑπὲρ μέγα λαῖτμα θέοντας
> νὺξ ἐφόβει, τήν πέρ τε κατουλάδα κικλήσκουσι·
> νύκτ' ὀλοὴν οὐκ ἄστρα διίσχανεν, οὐκ ἀμαρυγαὶ
> μήνης· οὐρανόθεν δὲ μέλαν χάος ἠέ τις ἄλλη
> ὠρώρει σκοτίη μυχάτων ἀνιοῦσα βερέθρων.
> Αὐτοὶ δ' εἴ τ' Ἀίδῃ εἴ θ' ὕδασιν ἐμφορέοντο

98. L'expression νὺξ δ' ἄρ' ἐπῆλθε κακή, qui forme le début du v. 457, se retrouve à l'identique dans le v. 475.

99. V. 483 : ἀλλ' ὅτε δὴ τρίχα νυκτὸς ἔην, μετὰ δ' ἄστρα βεβήκει... « mais au moment de la troisième veille de la nuit, lorsque les astres eurent dépassé le méridien... » Comparer avec XII, 312 (ἦμος δὲ τρίχα νυκτὸς ἔην, μετὰ δ' ἄστρα βεβήκει), qui précède un vent violent et des nuages envoyés par Zeus.

ἠείδειν οὐδ' ὅσσον· ἐπέτρεψαν δὲ θαλάσσῃ
νόστον, ἀμηχανέοντες ὅπῃ φέροι.

> Mais soudain, pendant qu'ils voguaient au grand large sur la mer de Crète, ils furent terrifiés par une espèce de nuit qu'on qualifie de « sépulcrale » : cette nuit sinistre, ni les étoiles ne la perçaient ni la clarté de la lune ; ce n'était qu'une noire béance émanée du ciel ou bien je ne sais quelles ténèbres surgies du plus profond des abîmes. Naviguaient-ils dans l'Hadès ou sur les flots ? Ils n'en avaient eux-mêmes pas la moindre idée. Ils s'en remirent pour leur route au gré de la mer, incapables qu'ils étaient de savoir où elle les menait. (Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* IV, 1694-1701c, trad. F. Vian.)

L'usage d'un mot recherché comme κατουλάς[100] (« ténébreuse ») sert, comme σκοτομήνιος dans l'*Odyssée*, à renvoyer à un type très spécifique de nuit[101], et comme ἀλάμπετος dans l'*Hymne homérique à Séléné*, à lui donner une nuance infernale. Le verbe κικλήσκουσι (« on appelle »), en plus de produire une allitération avec l'initiale de κατουλάδα, interrompt la narration avec une définition à la fois érudite et anonyme, laissant imaginer un phénomène aussi rare que le nom qui le caractérise. Le polyptote anaphorique de νύξ à l'initiale des v. 1695-1696 permet ensuite une variation sur la peur (v. 1695 : ἐφόβει, « terrifiait ») et la destruction (v. 1696 : ὀλοήν, « funeste ») ; la parataxe entre les deux propositions introduites par la négation οὐκ souligne le caractère inéluctable de cet obscurcissement. Le chiasme « ciel / chaos / ténèbres / abîmes » qui suit au v. 1698 (οὐρανόθεν… χάος / σκοτίη… βερέθρων), avec en facteur commun au milieu le verbe ὠρώρει (« surgir, émerger »), établit une opposition spatiale verticale dont on retrouve un écho atténué au vers suivant (εἴ τ' Ἀΐδῃ εἴ θ' ὕδασιν, « soit dans l'Hadès, soit sur l'eau »), et qui recouvre une alternative particulièrement redoutable entre le chaos

100. Attesté par ailleurs uniquement dans une tragédie perdue de Sophocle, *Nauplios*, fr. 433. L'étymologie est incertaine, le mot ayant été rapproché tantôt de ὀλοός, « funeste », adjectif que l'on trouve d'ailleurs au vers suivant, tantôt de κατειλέω, κατίλλω, « envelopper », comme le ferait le voile de la nuit.

101. C'est dans ce sens que nous interprétons la particule adverbiale dans l'expression τήν πέρ τε κατουλάδα κικλήσκουσι : « ce genre de nuit qu'on appelle *katoulas* ».

céleste primordial et les ténèbres des enfers. De fait, cette nuit soudaine et totale n'a rien de naturel, et ne se terminera que sous l'effet de la flèche lumineuse d'Apollon (dont nous avons constaté, dans l'hymne homérique, le potentiel épiphanique en tant que σέλας). La lune, mise en avant par un rejet en début de vers, brille par son absence, impuissante qu'elle est à arrêter l'avancée de l'ombre et à dissiper l'incertitude effrayante de l'équipage, qui rappelle celle de l'abordage chez Polyphème dans l'*Odyssée*. La nuit sans lune n'est jamais mentionnée sans son lot de crainte ; par contraste, la lune – joyau et repère précieux – met en joie ceux qui la voient et leur sert de guide dans le noir.

3.2 Soleil et lune : une lumière « bâtarde »

Malgré ses apparitions occasionnelles de jour, la lune demeure essentiellement nocturne dans toutes ses représentations : elle alterne avec le soleil, se levant à l'est quand celui-ci se couche à l'ouest, et inversement, si bien que les deux astres se font face dans les rares occasions où ils sont aperçus simultanément. Cette complémentarité se traduit comme une équivalence, une opposition, une différence de degré ou de nature – une interprétation n'excluant pas l'autre – et, en termes théogoniques, par la relation de fraternité qui unit Hélios et Séléné. Il serait impossible de citer de manière exhaustive les occurrences littéraires où ces deux entités cosmiques sont associées ou mises en parallèle : qu'il nous suffise de rappeler les similitudes frappantes entre les deux hymnes homériques, étudiés au chapitre précédent, et dans une moindre mesure, entre les hymnes orphiques dédiés aux mêmes divinités.

Dans les deux cas, pourtant, les disparités sont au moins aussi importantes que les ressemblances : l'hymne orphique à Hélios est nettement plus long que celui dédié à Séléné (20 vers contre 12) et accorde au Soleil un rôle cosmique plus important comme générateur de l'aurore et de la nuit (*Hymnes orphiques* VIII, 4), ordonnateur des saisons (*ibid.*, 5 ; 10), garant de l'harmonie de l'univers (*ibid.*, 9 ; 11 ; 16) et même incarnation de Zeus (*ibid.*, 13). Quant aux hymnes homériques, ils mettent en avant l'aspect sexué de chacune des divinités, Hélios conduisant ses étalons (ἄρσε-

νες ἵπποι, *Hymne homérique à Hélios* 14) tandis que Séléné, dont il est dit qu'elle eut de Zeus une fille (*Hymne homérique à Séléné* 14-16), porte des épithètes qui caractérisent la beauté féminine : « aux bras blancs » (λευκώλενε, *ibid.* 17), « aux belles tresses » (εὐπλόκαμος, *ibid.* 18 et *Hymne homérique à Hélios* 6).

Un autre détail intéressant de ces deux poèmes est le traitement différencié de cette bienveillance divine dont nous venons de traiter. En effet, si Hélios est qualifié de πρόφρων, « bienveillant » (*Hymne homérique à Hélios* 17), comme sa sœur, voici comment le poète décrit son regard au v. 9 : σμερδνὸν δ' ὅ γε δέρκεται ὄσσοις, « terrible est le regard qu'il lance de ses yeux ». Malgré les bienfaits qu'il prodigue aux hommes[102], le Soleil a un éclat plus effrayant et destructeur que celui de la Lune : son « regard », porté par ses rayons, est insoutenable et éblouissant. La mésaventure de Phaéthon[103], au cours de laquelle le char du Soleil brûle la terre et menace le monde d'anéantissement, justifiant la mesure d'urgence prise par Zeus, n'a pas son équivalent du côté de la Lune. Sous ces dehors de simple observation empirique – le soleil brûle, la lune non – se cachent des présupposés théoriques plus complexes que nous tenterons de dégager dans les paragraphes qui suivent.

102. Comme nous le soulignions au chapitre précédent, les *Hymnes homériques* font apparaître le Soleil moins proche de l'humanité que la Lune : là où celle-ci sert de guide spécifiquement aux mortels, lui brille indifféremment pour les hommes et les dieux. Quant à l'adjectif πρόφρων, il n'est pas sans intérêt de remarquer qu'il est au vocatif dans l'*Hymne homérique à Séléné*, parmi d'autres épithètes qui la décrivent dans l'absolu, de façon ontologique, alors que le v. 17 de l'hymne à Hélios utilise le nominatif, en fonction d'apposition : πρόφρων δὲ βίον θυμήρε' ὄπαζε (« dans ta bienveillance, procure une vie agréable »). L'emploi de l'adjectif avec une valeur circonstancielle l'intègre au contenu de la prière : le dévot supplie le Soleil d'être bienveillant, ce qui implique qu'il ne l'est pas nécessairement toujours.

103. En tant que fils d'Hélios qui, soucieux de prouver son ascendance divine, arrache à son père l'autorisation de conduire son char pour une journée et, à l'issue d'une course folle et calamiteuse, est foudroyé par Zeus et tombe dans l'Éridan, Phaéthon ne fait son apparition à notre connaissance qu'à l'époque classique, dans deux tragédies perdues d'Eschyle (*Héliades*) et Euripide (*Phaéthon*), la version la plus célèbre de ce récit (dans les *Métamorphoses* d'Ovide) datant d'une époque bien plus tardive. Bien avant de devenir le nom de ce malheureux jeune homme, φαέθων (« brillant ») est une épithète homérique du soleil, et la première de l'*Hymne homérique à Hélios* (v. 2). La date de ce texte étant incertaine, on ne saurait dire avec assurance si son auteur a pu faire allusion au mythe derrière cette épithète conventionnelle.

L'*Onirocritique* ou *Clé des rêves* d'Artémidore, datant du II^e^ siècle de notre ère, est à ce jour notre source la plus abondante sur le travail des interprètes professionnels de rêves dans l'Antiquité[104]. Le traité fournit des clés pour comprendre les images oniriques et pratiquer la divination par les songes ; il regroupe des enseignements théoriques et des milliers d'exemples tirés de l'expérience de l'auteur ou d'autres spécialistes auprès de leur clientèle. Les explications systématiques visent à rationaliser la science des rêves en décomposant ceux-ci en thèmes et en objets dont chacun est lié à un réseau de significations particulières : il en est ainsi de la lune ou de la déesse Séléné, dont Artémidore définit la symbolique par rapport à celle du soleil.

C'est en effet par ce dernier qu'il commence son chapitre consacré aux astres, en le présentant dans toute l'ambivalence que nous venons d'évoquer, à la fois bienveillant et terrible, porteur d'une lumière qui peut facilement tourner à l'incendie et qui éclaire tout en aveuglant par éblouissement. « Il est toujours meilleur de voir entrer dans la maison la lumière du Soleil que le Soleil (Hélios) lui-même : […] car on ne peut regarder le Soleil en face[105]. » Artémidore n'a de cesse de rappeler cette force incontrôlable du soleil, introduisant ensuite une notion de différence qualitative avec la lune (plus humide, elle peut annoncer l'hydropisie), mais également en quelque sorte quantitative :

> Ὅσα δ' ἂν ἀγαθὰ ὁ Ἥλιος σημαίνῃ, ταῦτα καὶ ἡ Σελήνη. Ὁμοίως καὶ ὅσα ἂν κακά, ἀεὶ δὲ ἥττονα· καὶ γὰρ αὕτη ἧττόν ἐστι τοῦ Ἡλίου θερμή. Σημαίνει δὲ τὰ ἀποτελέσματα μὴ ἄνευ θηλυκοῦ προσώπου τελεσθῆναι.
>
> Tout ce qu'indique de bon le Soleil, la Lune aussi l'indique. De même aussi tout ce que le Soleil indique de mauvais, mais la Lune toujours à un moindre degré : et de fait elle est moins chaude que le Soleil. D'autre part

104. Sur l'*Onirocritique*, voir notamment les travaux récents du groupe Artémidore (depuis 2007) et ses publications collectives : Chandezon et Du Bouchet 2012 ; Chandezon et Du Bouchet 2014.

105. Ἀεὶ δὲ ἄμεινον Ἡλίου αὐγὴν εἰς οἶκον εἰσιοῦσαν ἤπερ αὐτὸν τὸν Ἥλιον ἰδεῖν· […] οὐδὲ γὰρ ἀντιβλέψαι αὐτῷ ἔστιν. (Artémidore, *Onirocritique* 2, 36, trad. A. J. Festugière)

> elle signifie que les accomplissements n'ont pas lieu sans l'intervention d'un personnage féminin. (Artémidore, *Onirocritique* II, 36, trad. A. J. Festugière.)

Ces phrases qui concluent le développement sur la vision en rêve de la lune sont révélatrices de postulats qui sous-tendent la dichotomie soleil-lune : tout comme le soleil, la lune présente un aspect positif, fertile et bienveillant, et un autre plus destructeur et néfaste, notamment en phase décroissante[106] ; mais dans les deux cas, elle a moins de force que son homologue, elle est également plus humide et froide et reste intrinsèquement liée au sexe féminin. Comme le montre ce court extrait, la différenciation peut être exprimée en termes physiques, physiologiques, genrés ou encore moraux et symboliques. L'objectif de ce chapitre sera de présenter certains aspects de la lumière lunaire (empruntée, mélangée, féminine) dans son rapport avec celle du soleil. La question des connaissances astronomiques des Grecs comme celle des diverses influences et sympathies naturelles qu'ils attribuaient à la lune et à ses rayons ayant été amplement explorées avant nous, leur traitement ici sera volontairement abrégé et incomplet : pour un examen plus détaillé, on se référera à la bibliographie mentionnée dans le chapitre, et en particulier à la synthèse de Claire Préaux[107].

Comme on se souvient, la Lune de Lucien[108] s'offusque que sa lumière soit réputée κλοπιμαῖόν τε καὶ νόθον, « volée et bâtarde », et à bon droit : ces deux qualificatifs sont clairement péjoratifs, et propres à « provoquer des heurts et des conflits » (συγκροῦσαι καὶ στασιάσαι) entre Séléné et son frère Hélios, à qui, d'après les philosophes, elle volerait ses rayons. Le premier de ces adjectifs est un dérivé rare

106. La disparition de chacun des deux astres est généralement interprétée comme un mauvais présage ; mais comme on l'a vu, le soleil peut causer des dommages par sa présence même. Cf. aussi II, 36 : Ἥλιος εἰς γῆν κατιὼν ἐμπρησμοῦ καὶ πυρκαϊᾶς ἐστι σημεῖον. Τὸ δ' αὐτὸ σημαίνει κἂν εἴς τι τῶν οἰκουμένων εἰσίῃ. Ἥλιος ἐπὶ κοίτην τινὸς κατακείμενος καὶ ἀπειλῶν νόσον μεγάλην καὶ φλεγμονὰς προαγορεύει. « Si Hélios descend sur la Terre, il est signe d'incendie et de conflagration. Même signification s'il entre en quelqu'un des lieux habités. Si Hélios est couché sur le lit de quelqu'un et qu'il menace, il prédit grande maladie et inflammations. »

107. Préaux 1973. Préaux s'appuie elle-même abondamment sur les ouvrages antérieurs de W. Roscher (Roscher 1890 et Roscher 1884-1937).

108. *Icaroménippe* 20.

et tardif de la racine du verbe κλέπτω, que Lucien est seul à employer à propos de la lumière lunaire, à titre de glose malicieuse, et comme pour souligner l'indignation de Séléné d'être jugée coupable d'un vulgaire larcin. Le second adjectif, en revanche, est répandu dès l'époque archaïque pour désigner un enfant bâtard, de naissance illégitime ou douteuse, privé de droits : ainsi, le discours des philosophes indiscrets rend la lune doublement usurpatrice de sa lumière, qu'elle dérobe à autrui et sur laquelle elle n'a aucun droit par sa naissance. Opposé à γνήσιος (littéralement « inné »), νόθος en vient à signifier par extension « non authentique, faux, d'imitation » et enfin à désigner la lumière empruntée de la lune.

Bien que son emploi dans ce dernier sens ne se soit répandu qu'à une époque relativement tardive[109], ce mot est révélateur d'une conception de la lune comme subordonnée au soleil, selon des critères juridico-éthiques mêlant légitimité, authenticité et distinction de nature. Comme nous allons le voir, cette notion de lumière bâtarde, volée ou fausse en vient à dépasser largement l'observation astronomique pour investir par analogie et extrapolation d'autres domaines. Nous ferons d'abord un tour d'horizon délibérément très succinct des questions épistémologiques, qui ne relèvent pas de notre expertise et ont été amplement traitées par ailleurs[110]. Nous nous intéresserons ensuite davantage à la façon dont est formulé le rapport asymétrique entre la lune et le soleil dans des ouvrages non spécialisés dans les phénomènes célestes (*météora*).

La réalité physique – la lune brille parce qu'elle est éclairée par le soleil – est en fait connue en Grèce depuis les philosophes présocratiques, même si la question du premier découvreur était, comme l'on s'y attendrait, sujette à débat, et le reste d'ailleurs toujours [111]. Il existait bien entendu des théories divergentes sur la nature

109. Il semble que la première occurrence de νόθος dans ce sens spécifique se trouve au début du I^er^ siècle de notre ère, chez Philon d'Alexandrie (*De Somniis*). Il est intéressant de noter que l'adjectif *nothus*, calqué du grec, se retrouve chez les poètes latins dans un emploi similaire avec l'expression *nothum lumen* : Lucrèce V, 575 (cité de manière inexacte par Apulée, *Le dieu de Socrate* 1 qui parle de *notha lux*) ; Catulle 34, 15-16.

110. Cf. notamment Préaux 1973, p. 156-201.

111. Au II^e^ siècle de notre ère se confrontent des épistémologies plus ou moins opposées. Plutarque

de la lune et l'explication de son éclat changeant [112], mais si elles ont pu garder une influence jusqu'à l'époque classique, c'est ensuite le modèle de la sphère opaque, miroir du soleil, qui l'emporte, notamment grâce à l'étude des éclipses ; si bien qu'à l'époque impériale, il ne reste plus à Plutarque qu'à tourner en dérision les stoïciens

(*De facie quae in orbe lunae apparet* 929B-E) indique que pour Parménide et Anaxagore, la lune emprunte sa lumière au soleil, Empédocle précisant qu'elle réfléchit l'éclat solaire. Les *Placita philosophorum* attribués à Plutarque ou à Ætius le doxographe confirment l'opinion de Parménide (2, 26, 891C Παρμενίδης ἴσην τῷ ἡλίῳ, καὶ ἀπ' αὐτοῦ φωτίζεσθαι), mais indiquent que Thalès et ses disciples déclaraient déjà la lune éclairée par le soleil (2, 28, 891D Θαλῆς καὶ οἱ ἀπ' αὐτοῦ ὑπὸ τοῦ ἡλίου φωτίζεσθαι τὴν σελήνην). À la même époque, le platonicien Théon de Smyrne (*De utilitate mathematicae* 199, 1-2) affirme qu'Eudème, élève d'Aristote, aurait désigné Anaximène (VI^e^ siècle av. J.-C.) comme premier découvreur de la cause de l'éclat et des éclipses de la lune (Ἀναξιμένης δὲ ὅτι ἡ σελήνη ἐκ τοῦ ἡλίου ἔχει τὸ φῶς καὶ τίνα ἐκλείπει τρόπον) – Thalès ayant, lui, expliqué les éclipses solaires. Diogène Laërce ne nomme pas explicitement un *primus qui*, mais fait remonter la connaissance de la lumière empruntée de la lune au disciple de Thalès, Anaximandre (II, 1 : τήν τε σελήνην ψευδοφαῆ, καὶ ἀπὸ ἡλίου φωτίζεσθαι), contredisant en cela la tradition doxographique (*Placita philosophorum* 2, 28, 891d : Ἀναξίμανδρος ἴδιον αὐτὴν ἔχειν φῶς…) ; son disciple Pythagore, à son tour, aurait repris cette théorie (8, 27 τήν τε σελήνην λάμπεσθαι ὑφ' ἡλίου) – là encore, les *Placita philosophorum* (891c) donnent une autre version où Pythagore considère la lune comme ignée –, et le stoïcien Zénon également (7, 145 τὴν δὲ σελήνην οὐκ ἴδιον ἔχειν φῶς, ἀλλὰ παρ' ἡλίου λαμβάνειν ἐπιλαμπομένην). La question de la lumière de la lune, comme le montrent les *Placita philosophorum* ou le *De facie* de Plutarque, est directement liée à tout un réseau d'autres problèmes astronomiques (sa substance, sa forme, sa taille, le fonctionnement de ses éclipses et de ses phases, la nature de ses taches), ce qui rend le dossier riche et complexe (cf. Préaux 1973, p. 156-201). Parmi les études récentes sur la découverte de l'origine de la lumière lunaire en Grèce, voir G. Wöhrle, « *Wer entdeckte die Quelle des Mondlichts ?*, *Hermes* », vol. 123, n^o^ H. 2, p. 244-247 (1995) ; D. W. Graham « La lumière de la lune dans la pensée grecque archaïque », in *Qu'est-ce que la philosophie présocratique ?* (2002, A. Laks, C. Louguet éd.), p. 351-380 (qui développe la thèse que Parménide est l'auteur de la découverte) ; D. Panchenko, « *Eudemus Fr. 145 Wehrli and the Ancient Theories of Lunar Light* », in *Eudemus of Rhodes* (2002, I. M. Bódnar, W. W. Fortenbaugh éd.), vol. 11, p. 323-336 ; A. P. Mourelatos, « *Xenophanes' Contribution to the Explanation of the Moon's Light* », in *Philosophia* 32, 47-58 (2002).

112. Outre la thèse du mélange d'air et de feu soutenue par les stoïciens et évoquée ci-dessus, on trouve la fameuse représentation d'Héraclite rapportée notamment par Diogène Laërce (IX, 10), selon laquelle le soleil et la lune ont la forme de σκάφαι, de sphères creusées éclairées de l'intérieur, qui présentent à la terre tantôt leur côté sombre et opaque, tantôt leur ouverture lumineuse. Les

qui croient la lune faite de matière ignée[113], et même à se servir de la connaissance du fonctionnement des phases et éclipses lunaires comme facteur discriminant pour distinguer les superstitieux des personnages instruits[114]. *A fortiori*, pour Lucien comme pour les philosophes qu'il se plaît à éreinter de sa verve satirique, la source de l'éclat lunaire apparaît évidente[115], et la seule question légitime reste celle du premier à l'avoir découverte – pour Lucien lui-même, il s'agit des Éthiopiens (*De l'astrologie* 3).

Mais les Grecs n'ont pas attendu d'être généralement convaincus du caractère adventice de la lumière lunaire pour la caractériser comme une pâle copie ou une forme dégradée de celle du soleil. Ainsi, le chapitre des *Placita philosophorum* consacré à la lumière de la lune (2, 28, 891d-e) montre les tenants d'une lune ignée eux-mêmes chercher des explications à son intensité lumineuse nettement plus faible que celle du soleil : Anaximandre et Antiphon pensent tous deux que la lune luit d'un éclat propre, le premier affirmant qu'il est en quelque sorte moins dense (ἀραιότερον δέ πως) que celui du soleil, le second supposant en outre qu'il est éclipsé par son voisin[116]. Pour Héraclite, les deux sphères concaves se différencient par la qualité

Placita philosophorum confirment l'attribution de cette thèse à Héraclite, et y ajoutent la thèse d'Anaximandre (890f, 891b, 891e), pour qui les astres laissent échapper leur feu par un orifice. Ce petit panorama épistémologique est complété par Xénophane (891a) qui aurait cru à une pluralité des lunes et des soleils, un astre pouvant remplacer le précédent lorsque celui-ci s'éteint. Il n'est pas anodin que Diogène Laërce (VIII, 83 = *FHG* 3, 581), citant Favorinos, précise qu'Alcméon fut le premier à déclarer que la lune gardait « une nature éternelle » (ἀίδιον φύσιν) : nombreux étaient les *phusikoi* préclassiques qui attribuaient les changements observables de la lune à une instabilité ontologique.

113. Le *De facie* de Plutarque présente une discussion animée entre les platoniciens, représentés par Lamprias (frère de l'auteur) et Leukios, convaincus que la lune est de substance terreuse (γεώδης) et réfléchit la lumière du soleil, et les stoïciens défendus par Pharnakès, qui pensent que la lune est composée d'air et de feu (cf. aussi *Placita philosophorum* 891b) et que c'est sa partie aérienne qui est responsable de ses divers obscurcissements.

114. Voir notamment *Nicias* 23 et *Paul-Émile* 17, 7-10, ainsi que la ruse d'Aglaonicé dans *Coniugalia praecepta* 145c-d et *De defectu oraculorum* 417a, passages commentés *infra*.

115. Voir l'épisode de blocus relaté dans *Histoires vraies A* 19, où les troupes de Phaéton, roi du Soleil, construisent un mur de nuages pour obstruer les rayons de l'astre et plonger ainsi la Lune dans l'obscurité.

116. 891d τὸ δ' ἀποκρυπτόμενον περὶ αὐτὴν ὑπὸ τῆς προσβολῆς τοῦ ἡλίου ἀμαυροῦσθαι, πε-

de l'air qui les entoure[117] ; ce dernier rapporte également l'opinion de Leucippe, philosophe de l'époque classique d'après qui « tous les astres s'embrasent à cause de la vitesse de leur déplacement, et le soleil est enflammé par l'effet des astres ; mais la lune ne reçoit qu'une petite part de ce feu »[118]. Mais l'idée la plus révélatrice est prêtée à Anaxagore (ou à Parménide, selon les traditions manuscrites), qui aurait dit que « l'irrégularité de la composition [de la lune] vient du fait qu'elle a une composante froide et qu'elle est terreuse – car l'opaque y est mêlé au flamboyant – : c'est pourquoi l'on dit que cet astre émet une fausse lumière[119]. »

L'adjectif ψευδοφαής (parfois lu ψευδοφανής), invariablement employé pour qualifier la lune, n'apparaît que deux fois dans le corpus des textes grecs ; chez Diogène Laërce (II, 1), il accompagne le postulat d'Anaximandre selon lequel la lune emprunte sa lumière au soleil[120], et semble donc un équivalent de νόθος. La lumière « bâtarde » ou « mensongère » de la lune n'est pas seulement telle parce que dérivée du soleil : même dans un contexte où elle semble émaner en propre de l'astre, elle demeure empreinte sinon d'un soupçon d'illégitimité, du moins d'une infériorité fondamentale par rapport à son homologue diurne. L'une des raisons principales en est ce mélange de chaud et de froid, d'astral et de terrestre, de feu et de ténèbres qui caractérise la lune.

De cette essence composite, de cette impureté intrinsèque découle le statut inter-

φυκότος τοῦ ἰσχυροτέρου πυρὸς τὸ ἀσθενέστερον ἀμαυροῦν : « Mais [l'éclat de la lune], voilé tout autour d'elle par son contact avec le soleil, est assombri, un feu plus faible étant assombri en présence d'un feu plus fort ».

117. 891e λαμπρότερον μὲν τὸν ἥλιον, ἐν καθαρωτέρῳ γὰρ ἀέρι φέρεσθαι, τὴν δὲ σελήνην ἐν θολωτέρῳ, διὰ τοῦτο καὶ ἀμαυροτέραν φαίνεσθαι : « Le soleil est plus brillant, car il évolue dans un air plus pur, et la lune dans un air plus trouble, d'où son apparence plus sombre. » L'attribution à Héraclite de ce postulat est confirmée par Diogène Laërce (IX, 10).

118. Diogène Laërce IX, 33 : καὶ πάντα μὲν τὰ ἄστρα πυροῦσθαι διὰ τὸ τάχος τῆς φορᾶς, τὸν δ' ἥλιον καὶ ὑπὸ τῶν ἀστέρων ἐκπυροῦσθαι· τὴν δὲ σελήνην τοῦ πυρὸς ὀλίγον μεταλαμβάνειν.

119. 892a Ἀναξαγόρας ἀνωμαλότητα τοῦ συγκρίματος διὰ τὸ ψυχρομιγὲς ἅμα καὶ γεῶδες· παραμεμῖχθαι γὰρ τῷ πυροειδεῖ τὸ ζοφῶδες· ὅθεν ψευδοφαῆ λέγεσθαι τὸν ἀστέρα.

120. Voir note 111 p. 63.

médiaire de la lune, qui constitue un élément de conclusion au propos de Plutarque dans son dialogue *De facie*. En effet, quoique fermement opposés à l'idée, soutenue par les stoïciens comme par Empédocle, que la lune est un mélange de feu et d'air, Lamprias et Leukios sont néanmoins dans l'obligation de reconnaître que la Lune n'est pas un élément pur et uniforme, mais une combinaison de lourd et de léger, à mi-chemin entre la Terre et le Soleil[121]. Cette nature mixte, qui oppose la lune aux autres astres, purs et incorruptibles, est résumée par Leukios dans une antithèse frappante.

> Ὅλως γάρ, ὦ φίλε Ἀριστότελες, γῆ μὲν οὖσα πάγκαλόν τι χρῆμα καὶ σεμνὸν ἀναφαίνεται καὶ κεκοσμημένον, ὡς δ' ἄστρον ἢ φῶς ἤ τι σῶμα θεῖον καὶ οὐράνιον δέδια μὴ ἄμορφος ᾖ καὶ ἀπρεπὴς καὶ καταισχύνουσα τὴν καλὴν ἐπωνυμίαν· εἴ γε τῶν ἐν οὐρανῷ τοσούτων τὸ πλῆθος ὄντων μόνη φωτὸς ἀλλοτρίου δεομένη περίεισι, κατὰ Παρμενίδην « ἀεὶ παπταίνουσα πρὸς αὐγὰς ἠελίοιο ».
>
> En un mot, en effet, cher Aristote, en tant que Terre, elle apparaît un objet d'une totale noblesse, vénérable et bien ordonné ; mais comme astre ou lumière, ou corps divin et céleste, je crains qu'elle ne déshonore la noble formule qui la qualifie, si du moins seule parmi le grand nombre de corps célestes, elle accomplit son tour en ayant besoin d'une lumière étrangère, selon Parménide
> *Toujours cherchant du regard les rayons du Soleil*[122]. (Plutarque, *De facie*, 929A-B[123].)

Cette définition assez audacieuse de la lune, seul corps céleste dépendant du soleil pour briller et d'un comportement peu séant à une entité divine, prépare la

121. 943E, dans le récit raconté par Sylla : Ἐφορῶσι δὲ πρῶτον μὲν αὐτῆς σελήνης τὸ μέγεθος καὶ τὸ κάλλος καὶ τὴν φύσιν οὐχ ἁπλῆν οὐδ' ἄμικτον, ἀλλ' οἷον ἄστρου σύγκραμα καὶ γῆς οὖσαν. « Ils observent d'abord que la taille, la beauté, la nature de la lune elle-même ne sont ni simples ni sans mélange, mais qu'elle est comme une mixture d'astre et de terre. »

122. Fr. B 15 Diels-Kranz, également cité dans *Quaestiones Romanae* 282B.

123. Traduction collective : *Le visage qui apparaît dans le disque de la lune*, dir. Alain Lernould, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013.

tripartition très platonicienne du monde et des êtres à la fin du dialogue, où la lune occupe la place médiane qui lui revient tout naturellement : entre la Terre, demeure des mortels et nourricière du corps, et le Soleil, voisin des dieux et générateur de l'esprit, la Lune est le séjour des âmes (δαίμονες des morts) et de l'âme (ψυχή, la tierce partie d'un être qui lie le σῶμα au νοῦς). Le rôle médiateur de l'astre nocturne, chez Plutarque du moins, dépasse donc la simple idée d'un hybride indéfinissable et atteint un degré symbolique[124]. Or, si la lune mêle intimement des éléments célestes et terrestres, il n'est pas surprenant qu'elle soit marquée par ce singulier clair-obscur que tous les *phusikoi* ont cherché à expliquer.

Pour examiner les implications symboliques du νόθον σέλας de la lune, l'épopée monumentale des *Dionysiaques*, composée au V^e^ siècle de notre ère par Nonnos de Panopolis est un point de départ édifiant, mêlant une érudition encyclopédique à une esthétique de la métaphore partiellement empruntée à Homère et développée jusqu'à un certain niveau de complexité[125]. Le motif de la lune empruntant sa lueur au soleil y est décliné dans des termes qui lui donnent l'allure tantôt d'une féconda-

124. Pour la lune comme symbole visible des *daimones*, êtres intermédiaires entre le mortel et le divin, voir aussi Plutarque, *De defectu oraculorum* 416E : μικτὸν δὲ σῶμα καὶ μίμημα δαιμόνιον ὄντως τὴν σελήνην, τῷ τῇ τούτου τοῦ γένους συνᾴδειν περιφορᾷ φθίσεις φαινομένας δεχομένην καὶ αὐξήσεις καὶ μεταβολὰς ὁρῶντες οἱ μὲν ἄστρον γεώδες, οἱ δ' ὀλυμπίαν γῆν, οἱ δὲ χθονίας ὁμοῦ καὶ οὐρανίας κλῆρον Ἑκάτης προσεῖπον. Quant à la ressemblance de l'être mixte des démons, elle nous est fournie en fait par la lune, dont le comportement s'accorde avec le leur, puisqu'elle offre aux yeux des déclins, des accroissements et des changements qui la font appeler par les uns « l'astre terrestre », par d'autres « la terre olympienne », par d'autres enfin « le domaine de la déesse à la fois souterraine et céleste, Hécate ». (Trad. R. Flacelière, Paris, Les Belles Lettres, 1974.)

125. Sur Nonnos de Panopolis, se référer aux nombreuses études de Pierre Chuvin (notamment Chuvin et Will 1991) et à l'édition du texte en dix-neuf volumes qu'il a dirigée aux Belles Lettres. Voir aussi les travaux d'Hélène Frangoulis, notamment Frangoulis 2014. Sur la poétique de Nonnos, voir Shorrock 2001 et Shorrock 2011, et pour une étude d'ensemble, Miguélez-Cavero 2008. De nombreux *companions* ont également vu le jour dans les récentes années : K. Spanoudakis (éd.), *Nonnus of Panopolis in Context. Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity*, coll. *Trends in classics*, Suppl. n° 24, Berlin, Boston, de Gruyter, 2014 ; D. Accorinti (éd.), *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*, 2016 ; H. Bannert, N. Kröll (éds.), *Nonnus of Panopolis in Context, II. Poetry, Religion, and Society. Proceedings of the International Conference on Nonnus of Panopolis, 26th - 29th September 2013, University of Vienna, Austria*, coll. *Mnemosyne Supplements*, n° 408, Leyde, Brill, 2018.

tion, tantôt d'un accouchement, tantôt même d'un allaitement : la lumière solaire est initialement un feu né de lui-même (αὐτόγονον πῦρ[126], avec un sens proche de γνήσιος), que la lune « tète » (le verbe employé est ἀμέλγεσθαι[127], traire pour soi, boire à la mamelle) en le subtilisant (ὑποκλέπτουσα[128], où l'on retrouve la même base étymologique que dans l'adjectif κλοπιμαῖον). À ce moment, cet αὐτόγονον πῦρ devient un νόθον σέλας[129], avec un double sens intéressant : l'éclat lunaire est bâtard non seulement parce que la lune n'a pas de feu inné comme le soleil, mais aussi parce que sa lumière, issue d'un « flambeau mâle » (ἄρσενι πυρσῷ[130]), est engendrée « sans mère » (l'adjectif est ἀμήτωρ[131]) par « le soleil son géniteur » (Ἡελίου γενετῆρος[132]).

L'explication particulièrement sophistiquée déployée chez Nonnos illustre la complexité de cette relation : quand la tradition hésiodique est suivie, l'éclat de la lune est le fruit d'un larcin fraternel (XXXVIII, 378-379), mais parfois Hélios est le père de Séléné (IV, 283-284 ; XLIV, 191), qui naît métaphoriquement des rayons qu'il lui envoie[133] ; il peut aussi être entendu comme son époux (X, 214 ; XLIV, 169c-171), ce qui n'exclut pas nécessairement la filiation (en IV, 282, la Lune est décrite comme συναπτομένη καὶ ἀπόρρυτος ἄρσενι πυρσῷ, s'unissant au flambeau mâle et débordant de lui) ; enfin, il est souvent présenté comme une nourrice pour la lune croissante (V, 165-166 ; XL, 377-378), voire comme une accoucheuse[134]. Dans

126. Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques* IV, 284d = 5, 166d.

127. *Ibid.* V, 166 ; 38, 379 ; 40, 377.

128. *Ibid.* IV, 284 ; 38, 378.

129. *Ibid.* XXXVIII, 378.

130. *Ibid.* IV, 282d = XXXVIII, 378d.

131. *Ibid.* IV, 283 ἀμήτορι […] αἴγλῃ ; XL, 375 ἀμήτορος […] Μήνης.

132. *Ibid.* IV, 283a = V, 166a.

133. *Ibid.* IV, 283 : Ἡελίου γενετῆρος ἀμήτορι τίκτεται αἴγλῃ.

134. L'hymne à l'Héraclès de Tyr, assimilable à Melqart mais aussi à Hélios, invoque celui-ci comme μαῖα σοφῆς ὠδῖνος (sage-femme d'un enfantement savant) et dépeint la Lune tétant le feu σῆς λοχίης ἀκτῖνος (« de ton rayon accoucheur »). Les termes μαῖα, ὠδίς et λόχιος relèvent clairement du lexique de la parturition et font du dieu un mélange de mère, de sage-femme et de nourrice. Cette association est particulièrement surprenante lorsque l'on sait que la facilitation des accouchements fait partie des prérogatives de la lune, parfois même appelée Locheia ou Eileithyia :

toutes ces situations, dont l'une n'exclut pas l'autre, la lune semble ne jouer qu'un rôle secondaire et majoritairement passif : elle récupère le feu produit par la puissance féconde du soleil, elle le régénère (IV, 284 παλιμφυές) et le reflète (XL, 377 ἀντίτυπον, le τύπος désignant le coup, l'empreinte reçue, qui permet ensuite une reproduction à l'identique[135]).

Ce rapport de dépendance est parfaitement exprimé dans le récit du mythe de Phaéthon, lorsque le char solaire provoque un bouleversement cosmique atteignant la lune elle-même.

> Καὶ σέλας ἡμιτέλεστον ἀποπτύουσα προσώπου
> ἀκροκελαινιόωσα μεσημβριὰς ἄνθορε Μήνη·
> οὐ γὰρ ὑποκλέπτουσα νόθον σέλας ἄρσενι πυρσῷ
> ἀντιπόρου Φαέθοντος ἀμέλγετο σύγγονον αἴγλην.
>
> Et la Lune, dont la face n'envoyait qu'un éclat imparfait, surgit à midi, obscurcie : en effet elle ne dérobait plus une lumière d'emprunt à la torche mâle de Phaéthon placé en face d'elle et n'aspirait plus son éclat fraternel. (Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques* XXXVIII, 376-379)

La scène entière est placée sous le signe du *paradoxon* cher à Nonnos. L'apparition de la lune en plein jour se justifie par la volonté de brosser un tableau complet de monde à l'envers : à l'image archétypale de la pleine lune de minuit, brillant haut dans le ciel nocturne, comme on la voit dans l'*Hymne homérique à Séléné*, le poète oppose une lune « de midi » (v. 377 : μεσημβριάς), « noircissant en surface »[136]. Mais l'autre fonction, moins évidente, de la lune est celle de contrepoint, voire de faire-valoir qui met en exergue la puissance indomptée du soleil dans ce récit de

cf. *infra*.

135. Sur le τύπος (« empreinte, impression, moule, copie ») comme forme du reflet, voir partie IV, p. 475.

136. Ἀκροκελαινιόωσα (v. 377) est un pur homérisme, qui ne se trouve qu'au participe et n'est guère employé en littérature que dans l'*Iliade* (XXI, 249), où il dépeint le Scamandre dans son duel contre Achille, et chez Nonnos, où l'intertexte lui donne bien sûr une coloration menaçante (la seule autre occurrence dans les *Dionysiaques* intervient pour qualifier la nuit qui tombe, et s'accompagne de toute une isotopie de la noirceur).

conflagration. Méné est réduite au rôle d'enfant par l'emploi du verbe ἀμέλγεσθαι, qui fait écho à ἀποπτύουσα : faute de pouvoir téter les rayons d'un astre placé en face d'elle, elle « recrache » le peu de lumière qu'elle a pu garder. La même Méné est caractérisée de manière uniformément négative : on remarque la répétition, à deux vers d'intervalle, de σέλας[137], accompagné dans chaque occurrence d'une épithète dépréciative – d'abord ἡμιτέλεστον (à moitié achevé), puis le fameux νόθον qui s'accompagne, comme chez Lucien, d'un mot dénonçant le vol quotidien de la lumière solaire (ὑποκλέπτουσα).

Dans cette étrange relation fraternelle (évoquée par l'adjectif σύγγονον), Nonnos prend soin de qualifier le soleil d'ἄρσενι πυρσῷ, « mâle flamboyant » – devant cette expression étrange, le traducteur a d'ailleurs préféré inverser le nom et l'épithète. Quelle que soit la nature exacte de la relation Soleil-Lune (de frère à sœur, de père à fille, d'époux à épouse...), quelles que soient même les fonctions insolites dévolues à Hélios (nourrice, sage-femme), le rapport s'exprime d'abord en termes de genres, et la supériorité naturelle du soleil s'explique par sa masculinité – on se souvient de la corrélation, chez Artémidore, entre le caractère sexué de la lune vue en rêve, signe de l'intervention d'un personnage féminin, et sa symbolique atténuée par rapport au soleil.

Comme nous l'avons déjà annoncé, il ne s'agit pas d'entreprendre ici un long et périlleux retour aux sources afin de déterminer pourquoi la culture gréco-latine avait un soleil mâle et une lune femelle. Nous nous contenterons de rappeler que cette distribution est loin d'aller de soi[138], et qu'elle se fait l'écho de conceptions

137. Dans tout notre corpus, seul Nonnos utilise avec une certaine régularité ce nom pour la lumière de la lune, bien que le rapport étymologique soit rarement mis en valeur puisque la lune elle-même est parfois désignée, comme dans le cas présent, par μήνη.

138. La comparaison de différents systèmes mythologiques révèle que toutes les combinaisons de genres et tous les types de relation entre lune et soleil sont possibles – nous n'avons pas trouvé toutefois dans nos recherches une civilisation où soleil et lune correspondraient à deux déesses liées par un lien de parenté, mais le sujet exige sans nul doute une recherche plus approfondie. Dans l'Antiquité, le bassin méditerranéen ne manquait pas de dieux lunaires, que ce fût en Égypte (Khonsou, Thot parfois), en Mésopotamie (Sîn / Nanna) ou en Phrygie pour le dieu Mên dont

touchant non pas seulement aux astres et aux divinités[139], mais encore à la différenciation physiologique des sexes. La lune est étroitement associée au corps féminin tel qu'il est défini par le corpus médical hippocratique : froid et humide, l'organisme de la femme est opposé au corps de l'homme, chaud, sec, en somme plus solaire[140]. Si la chaleur du soleil exerce un pouvoir desséchant, celle beaucoup plus douce de la lune agit sur tout ce qui est humide : rosée, marées, menstruations, accouchements, putréfaction, fermentation[141]… La lumière de la lune n'est pas seulement quantitativement moindre que celle du soleil ; elle est aussi ontologiquement différente, témoin ces effets spécifiques (émollients, lénifiants, relaxants) et ce domaine d'influence qu'on lui attribue. Ainsi Plutarque, dans ses *Quaestiones conuiuales* (III, 10), met-il en scène une conversation visant à déterminer pourquoi la viande pourrit plus au clair de lune qu'à la lumière du soleil. Au médecin Moschion qui rapporte les effets comparés (respectivement liquéfiant et desséchant) de la lune et du soleil sur les objets humides à leur température (chaleur modérée pour l'une, violente pour l'autre), Plutarque répond que l'on ne peut ramener le problème à une différence de chaleur, puisque les cadavres pourrissent par ailleurs plus vite en été qu'en hiver.

> Οὐκοῦν οὐδ' ἡ σελήνη δι' ἔνδειαν ἀλέας καὶ ἀσθένειαν εἰς σῆψιν ἄγει τὰ νεκρὰ τῶν σωμάτων, ἀλλ' ἰδιότητα μᾶλλον αἰτιατέον τοῦ φερομένου ῥεύματος ἀπ' αὐτῆς. Ὅτι γὰρ οὐ μίαν ἔχει ποιότητα πᾶν τὸ θερμόν, αὐτῷ μόνῳ τῷ μᾶλλον καὶ ἧττον διαφέρουσαν, ἀλλ' εἰσὶ πάμπολλαι

Strabon évoque le culte à plusieurs reprises (12, 3, 31 ; 12, 8, 14 ; 12, 8, 21).

139. La féminité de Séléné ne joue certainement pas un rôle anodin dans les attributions lunaires prêtées à d'autres déesses, notamment Artémis (sœur jumelle d'Apollon et protectrice des femmes en couches) et Hécate (déesse nocturne présidant aux rites magiques), mais aussi Perséphone (ou Koré, la « jeune fille ») et Aphrodite. Cf. *infra*.

140. Pour les systèmes de polarité féminin-masculin, chaud-froid, humide-sec, voir G. E. R. Lloyd, « The Hot and the Cold, the Dry and the Wet in Greek philosophy », in *The Journal of Hellenic Studies* 84 (1964), p. 92-106, et Lloyd 1966. Sur la lune humide (douce, émolliente, fécondante...), voir Préaux 1973, p. 128-135. Pour les théories médicales sur le corps de la femme plus spongieux et donc naturellement plus humide que celui de l'homme (Hippocrate, *Des maladies des femmes* 1, 1), voir Dean-Jones 1994 ; King 1998, et King et Dasen 2008, p.62-63.

141. Pour les diverses influences de la lune sur la nature et les hommes – surtout les femmes –, et leur mention chez des auteurs comme Aristote, Pline l'Ancien, Plutarque etc., voir Préaux 1973, p. 7-155.

> τοῦ πυρὸς δυνάμεις οὐθὲν ἀλλήλαις ἐοικυῖαι, δῆλον ἀπὸ τῶν προχειροτάτων. […] Οὐδὲν οὖν θαυμαστόν ἐστιν καὶ τὴν σελήνην τοῦ ἡλίου διαφέρειν, τοῦ μὲν ξηραντικὰ τῆς δὲ χαλαστικὰ καὶ κινητικὰ τῶν ἐν τοῖς σώμασιν ὑγρῶν ἀφιείσης ῥεύματα.
>
> Ce n'est donc pas non plus par un manque de chaleur et à cause de la faiblesse de ses rayons que la lune provoque la décomposition des cadavres ; nous devons plutôt attribuer cette action au caractère particulier du fluide qu'elle émet. Les observations les plus courantes montrent en effet que la chaleur n'est pas un phénomène uniforme, doté d'une seule qualité qui ne présenterait que des différences de degré, mais que le feu a au contraire un grand nombre de propriétés sans rien de commun entre elles. […] Il n'est donc pas étonnant que l'action de la lune diffère de celle du soleil, celui-ci émettant des rayonnements qui détruisent, celle-là en émettant qui libèrent et qui mettent en mouvement l'humidité contenue dans les corps. (Plutarque, *Quaestiones conuiuales* III, 10, 3, 658C-E)

Cette opposition d'influences, de *dunameis*, attestée de manière récurrente chez les auteurs grecs et latins, entre la lune et le soleil, l'action fluidifiante et desséchante, le pourri et le brûlé[142], n'est pas sans rappeler la dichotomie structurelle entre le cru et le cuit chez Lévi-Strauss[143]. Elle nous permet en tout cas d'établir que si la lune emprunte bien son éclat au soleil, ce n'est pas selon une modalité entièrement passive : cette lumière « bâtarde » l'est aussi parce qu'elle se retrouve altérée, dénaturée au sens le plus littéral, en somme transformée par un effet de miroir en un type de feu ou de rayonnement inverse et complémentaire de celui du soleil. À défaut de briller d'un éclat γνήσιος, inné et exempt de tout soupçon d'illégitimité, la lune n'est pas pour autant dépourvue d'une certaine « particularité » (ἰδιότης). C'est en ce sens surtout, et non uniquement en termes de supériorité et d'infériorité, qu'il faut considérer le couple de genres opposés formé par Hélios et Séléné.

142. Pour la seule question du pouvoir putréfiant de la lune sur la viande, voir également Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* II, 223 (les similitudes avec son contemporain Plutarque sont frappantes) et Ptolémée, *Tétrabiblos* I, 4, 17.

143. Cl. Lévi-Strauss, *Mythologiques*, I : *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

De même que la médecine hippocratique tend à considérer l'homme et la femme comme constitués de deux substances diverses, de même le soleil, masse ignée, uniforme et pure, éblouissante, susceptible de brûler et d'incendier, est ontologiquement distinct de sa consœur qui n'a pas de flamme propre, est un mélange intermédiaire entre le céleste et le terrestre, procure une lumière et une chaleur atténuées et détruit par l'eau plutôt que par le feu, par putréfaction plutôt que par combustion. Pour résumer ce contraste en un jeu de mots, si le soleil se définit, selon Anaxagore, comme un μύδρος incandescent, la lune, elle, s'accommode mieux du qualificatif ἀμυδρός (indistinct, obscur)[144] : à la manière d'un miroir, objet féminin par excellence pour les Grecs, elle renvoie la lumière, mais de façon imparfaite, assombrie et même parfois mensongère[145]. Par l'emploi d'autres épithètes comme νόθος et ψευδοφαής, les Grecs ne se contentent pas de caractériser négativement la lueur de la lune comme empruntée ou volée : cet éclat illégitime, inauthentique, impur doit susciter le doute et la méfiance sur tous les plans. La lune émet un éclairage trompeur, il importe de ne pas tenir pour vrai tout ce qu'elle fait paraître. Cette représentation de la lune dans sa complicité avec diverses formes de mensonges et de supercheries trouvera mainte illustration dans les sections qui suivent ; qu'il nous suffise pour le moment de revenir à la polysémie de l'adjectif νόθος à travers un extrait de fiction qui est peut-être moins éloigné de nos problématiques qu'il n'y paraît au premier abord.

Dans l'une des scènes finales du plus long roman grec qui nous soit parvenu intégralement, l'héroïne Chariclée, sur le point d'être sacrifiée à la Lune, déesse tutélaire des Éthiopiens, révèle qu'elle n'est pas Grecque d'origine comme tous le

144. Si séduisant qu'il puisse paraître, le rapprochement n'a aucun fondement linguistique. Les étymologies de ces deux mots sont incertaines. Μύδρος relève du vocabulaire technique et désigne en premier lieu un bloc de métal chauffé à la forge ; ἀμυδρός a été rapproché d'un mot quasi homonyme et de sens identique, ἀμαυρός, sans que ce dernier contribuât à en trouver la racine.

145. Voir Frontisi-Ducroux et Vernant 1997. Pour la lune miroir, cf. *infra*. Dans le *De facie* de Plutarque, l'adjectif ἀμυδρός accompagne la lune dès lors qu'on admet son éclairage indirect : la théorie d'Empédocle, qui montre que la lumière du soleil se répercute sur la surface de la lune, explique sa faiblesse et son éclat terni lorsqu'elle parvient à nous (929E) ; et dans le modèle optique couramment répandu dans l'Antiquité grecque, où un rayon parti de l'œil vient frapper l'objet du regard, cet éclat assombri se justifie en outre par la distance que doit parcourir ledit rayon visuel, de la terre à la lune puis de la lune au soleil (937A).

croyaient, mais qu'elle est la fille d'Hydaspe et de Persinna, roi et reine d'Éthiopie. Pour prouver son identité, elle montre la *tainia* (bande servant de soutien-gorge) exposée jadis avec elle comme signe de reconnaissance. Mais Hydaspe a encore du mal à croire qu'il a sa propre fille devant les yeux.

> Ἢ πόθεν ὅλως ὅτι αὕτη ἐκείνη, καὶ μὴ διέφθαρται μὲν τὸ ἐκτεθὲν τοῖς δὲ γνωρίσμασιν ἐπιτυχών τις ἀποκέχρηται τοῖς ἐκ τῆς τύχης ; Μή τις δαίμων ἡμῖν ἐπιπαίζει καὶ ὥσπερ προσωπεῖον τῇ κόρῃ ταῦτα περιθεὶς ἐντρυφᾷ τῇ ἡμετέρᾳ περὶ τεκνοποιΐαν ἐπιθυμίᾳ καὶ νόθον ἡμῖν καὶ ὑποβολιμαῖον εἰσποιεῖ διαδοχήν, καθάπερ νέφει τῇ ταινίᾳ τὴν ἀλήθειαν ἐπισκιάζων.
>
> Enfin, comment prouver que cette jeune fille est bien la même et que l'enfant exposé n'a pas péri ? Quelqu'un n'aurait-il pas pu trouver ces marques de reconnaissance et abuser de sa trouvaille ? Ou bien un dieu se moque-t-il de nous : sous le masque de cette jeune fille, munie par lui de ces signes, il s'amuse à tromper notre désir d'une postérité, et nous donne un successeur bâtard et supposé, grâce à cette bande qui lui sert à obscurcir la vérité comme sous un nuage[146]. (Héliodore, *Éthiopiques*, X, 13, 5, trad. J. Maillon.)

La notion d'héritière « bâtarde et supposée (νόθον καὶ ὑποβολιμαῖον) » est une fois de plus, quoique indirectement, associée à la lune, puisque le doute porte sur la victime d'un sacrifice à Séléné, dont le culte chez les Éthiopiens, tel qu'imaginé par Héliodore, à côté de celui d'Hélios et de Dionysos, est décrit avec une certaine minutie en divers endroits de ce dernier livre. L'épisode a donc lieu dans un pays où Séléné est à l'honneur entre toutes les déesses, dans le contexte d'un rite particulier d'actions de grâce impliquant un sacrifice humain aux divinités du Soleil et de la Lune, où la victime, une jeune vierge, a été choisie avec le plus grand soin pour convenir à la déesse ; or, ladite victime s'avère être la fille de Persinna, reine et prêtresse de Séléné selon les lois du pays[147] : ce qui se joue également ici, bien que

146. Nous modifions ici la traduction de Maillon (« à obscurcir et à voiler la vérité »), qui s'éloigne du texte et fait l'économie de l'analogie météorologique : voir remarque *infra*.

147. Cf. Héliodore X, 4, 5.

de manière secondaire, c'est la succession héréditaire dans cette fonction religieuse que Chariclée assumera effectivement d'ailleurs à la fin de l'histoire.

En somme, même s'il n'est pas fait mention explicite de la lune dans ce passage, celle-ci est présente en filigrane et pourrait bien être impliquée dans cette ruse de falsification qu'Hydaspe attribue du reste à un *daimôn*. Des traits lunaires se retrouvent aussi par des biais métaphoriques dans la caractérisation de cette duperie. Il importe ici de mettre en exergue deux comparaisons que la traduction de Jean Maillon a plus ou moins effacées. La première assimile les objets de reconnaissance exhibés par Chariclée (ταῦτα) à un déguisement de théâtre : la divinité soupçonnée de se jouer de la crédulité du couple royal aurait ceint la jeune fille de la fameuse bande « comme d'un masque » (ὥσπερ προσωπεῖον), la faisant ainsi paraître sous un faux visage, comme un personnage dans une comédie d'identités ; or la lune, avec le dessin que forment notoirement les taches sur sa face arrondie, n'est-elle pas elle-même l'illusion d'un visage, un masque qui fait écran à la réalité ? La seconde comparaison, encore plus intéressante dans notre perspective, réfère à un phénomène météorologique, le dieu malicieux obscurcissant la vérité sous cette bande « comme sous un nuage » (καθάπερ νέφει) : la vérité, lumineuse comme peut l'être la lune, est plongée dans « l'ombre » (σκιά) par une « nuée » (νέφος) qui la voile.

Mais vérité et mensonge, ombre et lumière ne sont pas toujours là où l'on croit les voir, puisque l'incrédulité d'Hydaspe va bientôt être invalidée par la scène de reconnaissance, et que les mêmes objets qu'il prenait pour des leurres deviendront de vraies preuves, montrant rétrospectivement qu'il était effectivement aveuglé, non pas par les faux semblants dont il se méfiait, mais par sa propre obstination dans le doute… Les deux paradigmes du discours d'Hydaspe – celui de l'artifice, de l'identité d'emprunt, de l'illusion d'une part, celui de l'occultation, du brouillage et de l'assombrissement d'autre part – appartiennent pleinement à la sphère de représentation de la lune et de son νόθον σέλας. À travers sa panoplie de connotations, cet « éclat bâtard » peut se résumer comme une lumière non neutre. Si le soleil, lumière par excellence, éclaire toute chose sans ambiguïté, la lune est porteuse d'une vérité autre : elle crée l'illusion, la déformation, voire le mensonge, mais elle peut aussi,

à l'inverse, révéler des vérités secrètes en dissipant les apparences. Dans les pages suivantes, nous nous efforcerons d'explorer ce réseau de significations qui se tisse naturellement autour de l'astre nocturne, toujours partagé, avec des proportions variables, entre ombre et lumière.

3.3 Révélation, occultation, illusion

> *Le merle blanc existe, mais il est si blanc qu'on ne le voit pas, et le merle noir n'est que son ombre.* (Jules Renard, *Journal*, 11 août 1900.)

Éclat bâtard, lumière indirecte, reflet altéré : comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, l'écart entre lune et soleil est de nature, non de degré. Ce que les Grecs percevaient au clair de lune n'était donc pas seulement plus obscur que ce qui leur apparaissait à la lumière du jour, mais fondamentalement différent : ni les objets qu'ils voyaient, ni la vision qu'ils en avaient n'étaient les mêmes. On pourrait ajouter à ce postulat que, étrangement mais incontestablement, la nuit constitue pour les êtres humains un type d'expérience non universalisable, tant sont particuliers les symboles, rites et tactiques d'apprivoisement que chaque culture lui associe. Il est certain qu'avec un éclairage électrique désormais omniprésent, notre perception du firmament est fort éloignée de ce qu'elle a pu être à l'époque des lampes à huile : nous avons perdu l'habitude de nous servir de l'éclairage de la lune pour y voir dans la nuit, et même, du moins dans les villes, celle de regarder la lune et les étoiles, bien souvent masquées par les bâtiments ou éclipsées par les lumières artificielles. Pour les Grecs, en revanche, la nuit représentait une contrainte quotidienne bien plus difficile à surmonter, et la lumière apportée par la lune, si faible qu'elle fût, revêtait une importance plus grande, voire parfois un caractère salutaire.

Les auteurs du corpus grec constituent certes un biais qui informe notre reconstruction de ce que l'on pourrait appeler le vécu nocturne des anciens, et les situations réelles décrites dans les textes s'y mêlent inextricablement avec les conventions littéraires et culturelles, comme celles qui font d'une nuit sans lune le signe d'événements

terribles[148]. Mais ces lieux communs ne font que révéler des connotations que les lecteurs de l'Antiquité s'étaient pleinement appropriées, et nous pouvons donc dans une certaine mesure nous appuyer sur les témoignages écrits pour savoir ce que les Grecs voyaient au clair de lune, vision qui du reste a certainement connu quelques variations selon les époques[149].

3.3.1 Voir et croire voir

Au V^e^ siècle av. J.-C., dans la comédie d'Aristophane, le chœur éponyme des Nuées rappelle aux Athéniens ingrats les bons et loyaux services que leur rend mensuellement la Lune.

> Πρῶτα μὲν τοῦ μηνὸς εἰς δᾷδ' οὐκ ἔλαττον ἢ δραχμήν,
> ὥστε καὶ λέγειν ἅπαντας ἐξιόντας ἑσπέρας·
> « Μὴ πρίῃ, παῖ, δᾷδ', ἐπειδὴ φῶς Σεληναίης καλόν. »
>
> D'abord, chaque mois, pour les torches, elle vous économise au moins une drachme, si bien que vous dites en sortant, le soir : « N'achète pas de torche, petit, car il fait un beau clair de lune. » (Aristophane, *Nuées*, 612-614)

L'argument financier est invoqué dans une veine comique, pour créer un décrochage de registre entre la divine Séléné, personnification de l'astre dont les bienfaits pour la nature et l'homme suscitent l'admiration, et les préoccupations matérielles de l'Athénien moyen. Mais à supposer que l'apostrophe du v. 614 soit censée évoquer à l'auditoire une expérience vécue et ordinaire, elle signifie qu'au moins une nuit par mois – à la pleine lune, comme il est fortement suggéré ici – les citadins de la Grèce classique pouvaient circuler sans éclairage, comme durant la journée. Quelque

148. Cf. p. 55.

149. A. Chaniotis (« Nessun dorma ! Changing nightlife in the Hellenistic and Roman East », Ducrey 2018) déplore l'absence d'une monographie sur l'histoire de la nuit dans l'Antiquité gréco-romaine, que ce soit dans une perspective synchronique, comme celle qu'il a choisie à l'échelle de la longue époque hellénistique puis impériale, ou diachronique.

huit siècles après Aristophane, le chant XXIV des *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis conclut la première moitié de l'épopée (divisée en deux séries de vingt-quatre chants) avec un interlude léger et métapoétique, où l'aède Leukos dépeint Aphrodite s'essayant avec autant d'acharnement que d'insuccès au filage et au tissage.

> εἶχε δὲ διχθαδίοισι πόνοις ἐπιμάρτυρα τέχνης
> Ἥλιον καὶ λύχνον ἀναγκαίην τε Σελήνην.
>
> En ce double labeur, elle avait pour témoins de son art le Soleil, la lampe et la Lune, secours de fortune. (Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XXIV, 259-260)

Cette image pittoresque, interprétable à plusieurs degrés, est d'abord un *aduna-ton* : la déesse tutélaire de la passion amoureuse et de la sexualité s'adonne soudain à des activités d'épouse modèle, qui rappellent inévitablement la Pénélope de l'intertexte homérique, et qui conviendraient mieux à Héra, protectrice des femmes mariées, ou à Athéna, la déesse vierge. Mais ce qui nous intéresse davantage ici est l'intervention de la lune dans cette tâche incongrue : les trois « témoins »[150] d'Aphrodite cités au v. 260 ne sont pas qu'une manière élaborée de dire que l'apprentie tisserande œuvre sans relâche, de jour comme de nuit. Tout d'abord, une partie de l'humour érudit de Nonnos repose ici sur un intertexte hésiodique où la troisième entité attendue entre les mentions d'Hélios et de Séléné est leur sœur Éos, l'Aurore[151] : le remplacement de celle-ci par la lampe a pour premier effet un zeugma comique entre des divinités et un objet d'éclairage artificiel quotidien[152]. Mais une autre fonction moins évidente de cette substitution est le retour à un ordre logique et chronologique implicite qui associe une succession de moments de la journée à une gradation de valeur décroissante : le travail s'accomplit d'abord et de préférence

150. Nous commenterons plus amplement dans une section ultérieure les connotations de ces ἐπιμάρτυρα et le rôle de témoin gênant qui est souvent celui de la lune : cf. *infra*, chapitre sur la lune comme instance de vision et de surveillance.

151. Comme dans *Théogonie* 19 et 371-372.

152. Lucien aussi a fait ce rapprochement dans son *Histoire vraie A*, 29, puisque la première longue étape des voyageurs célestes, après la guerre entre Lune et Soleil, est Lychnopolis, la cité des lampes.

le jour, puis à la lueur de la lampe lorsque le soleil décline, et enfin, si l'huile vient à manquer au milieu de la nuit, au clair de lune. On remarque l'adjectif surprenant, ἀναγκαίην[153], qui ajoute une nuance de nécessité à la lune : celle-ci vient accompagnée d'une contrainte indésirable, la nuit, et si elle est à la rigueur un expédient pour voir dans l'obscurité, elle demeure un éclairage strictement minimal.

Si le clair de lune chez Aristophane fait faire des économies de torches alors que chez Nonnos il ne remplace même plus une lampe, on ne peut imputer cet écart uniquement à celui des époques, bien qu'il soit indéniable que les méthodes d'éclairage nocturne et l'importance revêtue par la lumière de la lune aient évolué entre le V^e^ siècle av. J.-C. et le V^e^ siècle de notre ère. Le contexte est également radicalement différent entre les deux énoncés, puisque le premier relève du discours d'un citoyen athénien soucieux de ne pas dépenser une drachme de trop, alors que le second peut être attribué à une déesse particulièrement peu rompue aux travaux manuels.

La torche appartient au monde obscur et étrange de la lune : utilisée lorsque l'on sort de chez soi, elle est un flambeau d'extérieur qui fournit une lueur en quelque sorte indirecte, à l'instar de la lune, puisqu'il est porté par un esclave[154]. Cette flamme en mouvement, qui illumine de manière fugace et partielle le paysage nocturne, correspond bien au contour sémantique du σέλας tel que nous l'avons défini dans la section précédente : il arrive d'ailleurs que la torche soit désignée par ce nom, comme dans l'*Hymne homérique à Déméter* (52), où Hécate apparaît tenant dans ses mains un *sélas* (σέλας ἐν χείρεσσιν ἔχουσα) pour compléter les torches allumées de Déméter[155] dans la recherche de sa fille disparue[156]. La torche dissipe

153. À nouveau, Nonnos semble déjouer un horizon d'attente créé par Hésiode, puisque la *Théogonie* fait s'achever les vers cités un peu plus haut par le syntagme λαμπράν τε Σελήνην : Nonnos prend le contrepied de cette épithète laudative en réduisant l'éclat de la lune à un pis-aller.

154. Sur la torche comme symbole de la lumière empruntée de la lune lors des Artémisia, voir le passage de Cléomède cité p. 35. On se souvient aussi que la Lune elle-même est appelée δαδοῦχε κόρη (jeune fille porteuse de torche) dans les *Hymnes orphiques* (9, 3)

155. 48b = 61b αἰθομένας δαΐδας μετὰ χερσὶν ἔχουσα.

156. Pour un commentaire détaillé sur le rôle d'Hécate et son rapport avec la lumière dans ce passage, voir Zografou 2010, p. 60 : l'auteur établit un lien entre Hécate et Éos, insistant sur le

les ténèbres environnantes, révélant ce qui était dissimulé dans l'ombre afin que l'on puisse avancer dans la nuit en découvrant progressivement la réalité ; la lampe, par opposition, ne dévoile pas des vérités cachées, mais, plus fixe qu'une torche portée à la main, et destinée à un intérieur domestique, elle permet d'examiner des détails que la lueur mouvante d'une torche n'aurait pas suffi à voir. À ce titre, la lampe est peut-être fonctionnellement moins proche de la lune et plus apparentée à un petit soleil artificiel ; elle donne à voir en tout cas des images moins ambiguës, plus directes[157]. Le cas clinique d'un rêve prémonitoire de cécité, relaté par Artémidore, va sans doute dans le sens de cette distinction.

> Ἔδοξέ τις ἀπὸ τῆς σελήνης λύχνον ἅπτειν. Τυφλὸς ἐγένετο. Ὅθεν γὰρ οὐκ ἠδύνατο ἅψαι, ἐκεῖθεν ἐλάμβανε τὸ φῶς. Ἄλλως τε καὶ τὴν σελήνην φασὶν οὐκ ἔχειν ἴδιον φῶς.
>
> Un homme rêva qu'il allumait sa lampe à la lune. Il devint aveugle. Il

fait qu'en l'occurrence Hécate n'est pas identifiable à la Lune, mais est plutôt annonciatrice de la lumière de la vérité qu'apportera finalement Hélios, quand les deux déesses viendront le consulter. Il n'en demeure pas moins que la torche appelée métonymiquement σέλας est ici l'instrument de la recherche de vérité et le symbole de la révélation : « Dans une poétique où lumière équivaut à connaissance et vérité, le σέλας d'Hécate coïncide avec le « message » qu'elle apporte. Si Déméter est déjà porte-torche, l'utilisation d'un substantif abstrait pour désigner les torches d'Hécate révèle en elle la déesse de la lumière ignée, vue comme un éclat sacré. En effet, le mot σέλας est utilisé presque exclusivement dans la poésie homérique dans le sens de « la lumière du feu », splendeur ordinaire, mais aussi surnaturelle, qui émane du divin. Notons que c'est le même mot qui désignera dans la suite du poème l'« éclat divin » de l'épiphanie de Déméter à Éleusis. Le message-lumière d'Hécate dégagera, par conséquent, toute la valeur révélatrice des torches et montrera le chemin qui mène au Soleil. » (p. 65).

157. Chez Lucien, un dispositif de miroir sur la lune (que nous examinerons plus précisément dans une autre section) permet au narrateur de voir les cités et les peuples de la terre, et notamment sa patrie et ses *oikeioi* (*Histoire vraie A*, 26) ; mais cette vision, pour révélatrice qu'elle soit, n'en demeure pas moins assez vague et empreinte, comme on le verra, d'onirisme. En revanche, lorsqu'il arrive à Lychnopolis (29), où les habitants sont des lampes qui se comportent exactement comme des gens, le narrateur obtient le plus naturellement du monde des nouvelles de sa famille en interrogeant la lampe de la maison, qu'il a reconnue. Peut-être faut-il voir dans ces deux situations à la fois comparables et distinctes une autre illustration de la différence ontologique entre les informations données par une lumière directe comme le soleil ou une lampe et celles auxquelles la lune peut donner accès.

> prenait en effet sa lumière à une source où il ne pouvait pas l'allumer. D'un autre côté on dit aussi que la lune n'a pas de lumière propre. (Artémidore, *Onirocritique* V, 11.)

Le songe résumé ici relève à plusieurs égards de l'*adunaton* : la lune n'est pas seulement inaccessible, elle brille d'un éclat qui est en quelque sorte le reflet illusoire d'une flamme, sans être lui-même igné. La remarque finale, introduite par φασίν, montre que l'auteur ne cherche aucunement à entrer dans la controverse astronomique sur la nature de la lumière lunaire : il lui suffit que celle-ci soit réputée empruntée pour que la signification du rêve fonctionne. La lampe représente le regard de l'homme, qui s'est éteint faute d'avoir allumé son feu à une source appropriée, de nature similaire, ayant sa flamme propre – on ne saurait puiser son éclat dans une lumière déjà indirecte. Si la lune semble ici symboliquement liée à la perte de la vue, ce n'est pas qu'elle rende aveugle en soi, puisque par ailleurs Artémidore affirme, dans ses préceptes généraux, que tout comme le soleil, elle permet de voir et peut être interprétée comme un œil[158]. La lune est une vraie source de vision, mais une fausse source de lumière : à nouveau, la notion de νόθον σέλας trouve ici une interprétation. Que la lune soit un synonyme de la vue et de l'œil dans le langage des rêves n'exclut pas nécessairement qu'elle puisse devenir, associée à un objet incompatible symbolisant un autre aspect des mêmes choses, un signe précurseur de cécité. De même qu'il n'y a pas contradiction dans le propos d'Artémidore, de même, dans un roman de la même période, Achille Tatius reste cohérent lorsqu'il compare d'abord l'obscurité d'une terrible tempête à l'éclairage de la lune[159], puis qu'il reconnaît néanmoins à ce dernier la vertu de faire discerner des silhouettes nocturnes[160]. La première scène a lieu en plein jour et le soleil à son zénith contraste

158. *Onirocritique* II, 36, 135 : Καὶ τὰ τοῦ ἰδόντος ὄμματα, ὅτι τοῦ ὁρᾶν καὶ αὐτή ἐστιν αἰτία (Et [elle représente] aussi les yeux de celui qui la voit en rêve, parce qu'elle aussi est cause de la vue).

159. Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon* III, 2, 2 : Περὶ γὰρ μεσημβρίαν δείλην ὁ μὲν ἥλιος τέλεον ἁρπάζεται, ἐωρῶμεν δὲ ἑαυτοὺς ὡς ἐν σελήνῃ. Car vers midi, enfin, le soleil se dérobe, et nous nous voyions comme au clair de lune.

160. III, 17, 1 : καὶ ὁρῶ δύο τινὰς ἐξ ἐναντίας – σεληναία δ' ἦν – σπουδῇ θέοντας. Ἐπέσχον οὖν λῃστὰς εἶναι δοκῶν, ὡς ἂν ὑπ' αὐτῶν ἀποθάνοιμι. Ἐν τούτῳ δὲ ἐγγὺς ἐγένοντο καὶ ἀναβοῶσιν ἄμφω. Μενέλαος δὲ ἦν καὶ ὁ Σάτυρος. Je vois deux individus en face – il y avait de la lune – accourant à grands pas. Je restai là, pensant que c'étaient des brigands, afin de mourir de leurs

avec la soudaine pénombre induite par le nuage noir, d'où la connotation péjorative de ce clair de lune paradoxal qui, plus qu'une lumière, est un défaut de lumière ; notons cependant que même dans cette nuit quasi surnaturelle, les personnages de l'aventure peuvent toujours se voir et s'identifier mutuellement, puisqu'ils n'ont pas encore été désunis (la tempête est justement l'épisode déclencheur d'une longue série de séparations et de retrouvailles). Le second tableau est nocturne et Clitophon, venu s'immoler sur ce qu'il pense être le cercueil de sa bien-aimée, n'aurait pas vu de loin les deux individus sans le secours de la lune ; toutefois, il faut remarquer qu'il ne les reconnaît pas immédiatement, et que l'ensemble de cet épisode, du sacrifice humain simulé à la pseudo-résurrection de Leucippé, est placé sous le signe de la mascarade théâtrale et du faux-semblant[161]. Les deux scènes s'opposent donc (mais aussi se répondent) point pour point : dans la première, une illusion de nuit, créée par les éléments déchaînés, motive la comparaison avec un clair de lune qui se présente par là même artificiel et théâtral, et dont la caractéristique première est l'obscurité – les protagonistes s'y devinent plutôt qu'ils ne s'y voient ; dans la seconde, le clair de lune est bien là, qui permet au narrateur de se forger des certitudes visuelles dictées en fait par son propre désespoir – car tout ce qui se passe dans cette lumière lunaire, en revanche, n'est qu'artifice et théâtre. Comme nous en avions amorcé la démonstration à la fin du chapitre précédent, à partir d'un autre épisode de roman grec, la notion d'éclat « bâtard » dépasse la simple idée d'une lumière indirecte, et révèle que la lune n'est pas une source d'éclairage innocente : elle intervient dans la vision, agit sur son objet, si bien qu'au clair de lune, on ne voit pas tant qu'on ne croit voir.

---

mains. À ce moment, ils s'approchèrent et s'exclamèrent tous deux : c'étaient Ménélas et Satyros.

161. Le sacrifice de Leucippé, comme le héros narrateur et le lecteur l'apprennent rétrospectivement, était une pure mise en scène à l'aide d'accessoires de théâtre retrouvés après le naufrage. La scène de reconnaissance au clair de lune, elle, est une triple révélation pour Clitophon, puisqu'il se rend compte que les deux silhouettes ne sont pas hostiles, mais amies, que les compagnons qu'il croyait morts sont vivants, et qu'il y a lieu de se réjouir plutôt que de désespérer. Enfin, Ménélas se livre par plaisanterie à un simulacre de rituel de résurrection, recommandant à Clitophon de se cacher les yeux pendant qu'il invoque Hécate. Selon Françoise Frazier (commentaire à l'édition des Belles Lettres), l'atmosphère magique de cette dernière scène serait la justification de la mention de la lune, avec notamment des réminiscences théocritéennes ; à notre avis, c'est toute cette mésaventure à base de spectacles et d'illusions qui relève du domaine d'influence de la lune.

Trois éléments que l'on pourrait qualifier de mythologiques, relevant pour l'un de l'histoire, pour les deux autres de l'histoire naturelle, permettent une approche intéressante de cette question du mirage lunaire : il s'agit des merles du Cyllène, d'une technique de chasse attribuée aux hyènes et d'un stratagème des Phocidiens assiégés. Les trois anecdotes, bien que relatées par des sources bien distinctes et *a priori* sans connexion, ont en commun des aspects qu'il convient de souligner. En termes thématiques, ces histoires ont toutes trait à la chasse ou à la guerre, exposant des tactiques pour traquer, capturer, tuer. La lumière de la lune y est présente, mais de manière non systématique : chacun de ces énoncés comporte plusieurs versions chez des auteurs différents, mais sur toutes ces variantes, seule une ou deux à chaque fois inclut une mention de la lune. En outre, les sources sont en général avares de détails et requièrent un travail important d'explicitation et d'interprétation ; bien que cette herméneutique soit justement ce qui permet de dégager une structure significative dans chaque discours, il convient de procéder avec précaution afin de ne pas projeter sur les textes ce que l'on veut y trouver. En somme, il s'agit bien d'inférer un tableau général à partir de quelques exemples très particuliers, ce qui peut paraître une entreprise risquée. Cependant, il nous semble que ces trois exemples, pour ténus qu'ils puissent paraître, gagnent à être étudiés conjointement pour révéler des aspects curieux du rapport de la lune à la ruse, aux pièges et aux illusions.

3.3.2 Les merles blancs du Cyllène

Des sources nombreuses soulignent la coloration inhabituelle que l'on prête aux merles vivant sur le mont Cyllène, en Arcadie. Le premier, Aristote relève cette anomalie :

> Τῶν δὲ κοττύφων δύο γένη ἐστίν, ὁ μὲν ἕτερος μέλας καὶ πανταχοῦ ὤν, ὁ δ' ἕτερος ἔκλευκος, τὸ δὲ μέγεθος ἴσος ἐκείνῳ, καὶ ἡ φωνὴ παραπλησία ἐκείνῳ· ἔστι δ' οὗτος ἐν Κυλλήνῃ τῆς Ἀρκαδίας, ἄλλοθι δ' οὐδαμοῦ.

> Il existe deux espèces de merles, l'un noir, et qui se trouve partout, l'autre complètement blanc, d'une taille égale au premier et possédant une voix semblable : celui-ci se trouve sur le Cyllène, en Arcadie, et nulle part ailleurs. (Aristote, *Histoire des animaux* 617a.)

Il existerait donc chez les merles une variété endémique du mont Cyllène qui ne se distinguerait de l'espèce la plus commune ni par la forme ni par le cri, mais seulement par une couleur diamétralement opposée à l'habituelle robe noire. Cette assertion est reprise par quelques auteurs, notamment chez les latins par Pline[162]. Plus tard, Pausanias cite également cette exception locale :

> Παρέχεται δὲ καὶ θαῦμα τοιόνδε ἡ Κυλλήνη· κόσσυφοι γὰρ οἱ ὄρνιθες <ὁλόλευκοί> εἰσιν ἐν αὐτῇ· οἱ δὲ ὑπὸ Βοιωτῶν καλούμενοι γένος ἄλλο πού τί εἰσιν ὀρνίθων, οὐκ ᾠδικόν.
>
> Le Cyllène nous fournit aussi la merveille suivante : les merles y sont tout blancs. Ceux qui sont ainsi appelés par les Béotiens, en revanche, sont une autre espèce d'oiseaux, qui ne chante pas. (Pausanias, *Description de la Grèce* IX, 17, 3.)

Ces merles du Cyllène sont donc caractérisés d'un côté par leur ressemblance avec les merles normaux, notamment dans la mesure où ils sont bons chanteurs, de l'autre par leur différence de teinte. Cette première remarque nous sera utile pour l'analyse de l'énoncé qui nous intéresse, un fragment d'Apollodore d'Athènes trouvé chez Étienne de Byzance et repris ensuite par Eustathe de Thessalonique[163], que l'on trouve aussi dans les *Mirabilium auscultationes* (831b), compilation paradoxographique jadis attribuée à Aristote.

---

162. *Histoire naturelle* X, 45 : *Merulae circa Cyllenen Arcadiae, nec usquam aliubi, candidae nascuntur.* « Les merles naissent blancs dans les environs du Cyllène, en Arcadie, et nulle part ailleurs. » La légende est répétée par Solin (VII, 12) et même plus tard au VII^e^ siècle de notre ère chez Isidore de Séville (*Étymologies* XIV, 4, 15). Varron (*De l'agriculture* III, 9) ne faisait que mentionner l'existence de merles blancs, exhibés en captivité comme des curiosités naturelles. Chez Élien (*Personnalité des animaux* V, 27), on trouve seulement un bref fragment d'un certain Sostrate : Σώστρατος δὲ τοὺς ἐν τῇ Κυλλήνῃ κοσσύφους πάντας λέγει λευκούς. « Sostrate dit que les merles du Cyllène sont tous blancs. »

163. *Commentaire sur l'*Iliade *d'Homère* I, 465.

> Κυλλήνη, ὄρος Ἀρκαδίας, σταδίων [Ὀλυμπιακῶν] ἐννέα παρὰ πόδας ὀγδοήκοντα [κατ' Ἀπολλόδωρον]. Ἀπὸ Κυλλήνης Ναΐδος νύμφης. Ἐν τούτῳ δέ φασι τῷ ὄρει τοὺς κοττύφους λευκοὺς γίνεσθαι, ἄλλοθι δὲ μηδαμῆ, καὶ φωνὰς ποικίλας προΐεσθαι, θηρεύεσθαι δὲ πρὸς τὴν σελήνην, τὴν δὲ ἡμέραν εἴ τις ἐπιχειροίη δυσθηράτους εἶναι σφόδρα.
>
> Cyllène : montagne d'Arcadie de neuf stades moins quatre-vingts pieds. Du nom de la Naïade Cylléné. On dit que sur cette montagne, et nulle part ailleurs, les merles naissent blancs et qu'ils émettent des chants variés, et qu'on les chasse au clair de lune, alors que pour quiconque s'y essaie de jour, ils sont très difficiles à attraper. (Étienne de Byzance, *Ethnica*, *s. v.* Κυλλήνη.)

Plusieurs éléments de ces quelques lignes sont dignes d'attention. Tout d'abord, contrairement aux affirmations d'Aristote ou de Pausanias, celle-ci est nuancée par le discours indirect (« on dit que… »), qui dégage l'auteur de toute responsabilité pour la reporter sur une entité collective indéterminée ; comme c'est souvent le cas pour ce genre de notices, la teneur du propos est à mi-chemin entre la curiosité géographique (avec mention de la hauteur exacte de la montagne), zoologique (avec allusion à une technique de chasse) et folklorique (avec rappel de l'éponymie mythologique qui marque ce lieu). Ensuite, la phrase qui concerne les merles est construite sur une série d'oppositions structurelles, non seulement, comme on l'a déjà vu, entre un lieu particulier et le reste du monde, mais aussi entre le blanc et le bariolé (λευκούς / ποικίλας), entre les propriétés naturelles et les sons produits (γίνεσθαι / προΐεσθαι), entre la facilité et la difficulté à chasser (θηρεύεσθαι / δυσθηράτους εἶναι), entre le clair de lune et la lumière du jour (σελήνην / ἡμέραν). Un autre type de contradiction, plus implicite, apparaît dans la caractérisation même des merles du Cyllène par les divers auteurs que nous avons cités. Le merle, du moins l'espèce répandue en Europe, est si étroitement lié à la couleur de son plumage que, sans énumérer les exemples de représentations artistiques, littéraires, folkloriques, on peut se contenter de souligner qu'il est appelé *merle noir* en français, *blackbird* en anglais. Un « merle blanc » est presque un oxymore, une anomalie proverbiale qui en est venue à signifier plus généralement une rareté. Toute une population de merles

blancs relève *a fortiori* du παράδοξον[164] : c'est une singularité devenue plurielle, et à ce titre, elle se distingue de la figure de l'animal légendaire unique[165]. D'un autre côté, le caractère mélodieux et varié de la voix du merle est, avec sa couleur noire, sa qualité la plus marquante, au point qu'il devient à l'instar du rossignol l'archétype du chantre chez les poètes à partir de l'époque hellénistique[166]. Pourquoi dès lors insister, ici encore plus qu'ailleurs, sur cette caractéristique, en la mettant sur le même plan que l'extraordinaire blancheur du plumage ? Un élément d'explication se trouve dans une autre observation sur les merles, qui se vérifie effectivement, et que rapportent plusieurs auteurs grecs et latins : pendant la belle saison, le merle (mâle, puisque c'est lui qui parade) arbore un noir brillant et un chant particulièrement expressif ; après la période de reproduction, en revanche, son plumage et sa voix ternissent[167]. Dans ce contexte, cri et couleur sont bien corrélés, mais de manière

164. Il nous paraît improbable et dénué d'intérêt de formuler des théories sur la véritable nature de ces merles blancs, en invoquant l'albinisme, le leucisme ou la confusion avec d'autres espèces d'oiseaux. Pour un aperçu de ces hypothèses, voir D'Arcy Wentworth Thompson, *A glossary of Greek birds*, Oxford, Clarendon Press, 1936, *s. v.* κόσσυφος ; W. Geoffrey Arnott, *Birds in the Ancient world from A to Z*, Routledge, 2007, *s. v. kopsichos*. John Pollard (*Birds in Greek life and myth*, Londres, 1977, p. 35-36) relève à juste titre que si l'on trouve bien des individus blancs parmi les populations de merles, il n'en existe pas une espèce entière en Europe, et que la mention récurrente des merles blancs du Cyllène relève certainement du mythe.

165. Voir par exemple le conte français du merle blanc dont le pouvoir est de faire rajeunir (rattaché au conte-type 550 dans la classification Aarne-Thompson-Uther), cité dans Ph. Walter et J.-C. Berthet, *Le devin maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne*, Grenoble, 1999, p. 14.

166. Voir Théocrite, *Idylle* IV, 9-10 (= *Anthologie grecque* IX, 437, 9-10) et *Anth. gr.* IX, 87, 1-2 (attribué à Marcus Argentarius, I^{er} siècle de notre ère). Une épigramme sous forme de petite fable raconte qu'un merle et une grive sont pris ensemble dans un filet de chasse : seul le merle parvient à s'en libérer, car même les objets inertes et sourds comme le filet sont capables de respecter les grands chanteurs – tels que le poète lui-même, bien sûr. Il existe trois variantes de ce poème dans l'*Anthologie grecque* : IX, 76 ; 343 ; 396. Les deux premières dateraient des II^{e}-I^{er} siècles av. J.-C. et sont attribuées respectivement à Antipater de Sidon et Archias, la troisième est d'époque byzantine et serait de Paul le Silentiaire. Hors du registre poétique, signalons aussi l'hapax trouvé au I^{er} siècle de notre ère chez Héron, *Pneumatica* II, 35 : κοσσυφίζειν, avec la signification de « chanter comme un merle ».

167. Cf. notamment Aristote, *Histoire des animaux* IX, 38 = 632b : Τῶν δ' ὀρνέων πολλὰ μεταβάλλουσι κατὰ τὰς ὥρας καὶ τὸ χρῶμα καὶ τὴν φωνήν, οἷον ὁ κόττυφος ἀντὶ μέλανος ξανθός, καὶ τὴν φωνὴν ἴσχει ἀλλοίαν· ἐν μὲν γὰρ τῷ θέρει ᾄδει, τοῦ δὲ χειμῶνος παταγεῖ καὶ φθέγγεται

différente du cas des merles du Cyllène : là où ces derniers sont blancs de naissance, la robe d'hiver (non pas tout à fait blanche d'ailleurs, mais plutôt fauve ou blonde) des merles normaux est due à un éclaircissement progressif et cyclique, décrit comme une dégradation parallèle à celle de leur voix. La blancheur de leurs cousins arcadiens, elle, porte une connotation positive : loin d'être une dépigmentation, elle est au contraire encore plus éclatante que le noir brillant des merles en habit d'été[168].

Le *paradoxon* est donc double : non seulement les merles du Cyllène sont blancs, mais cela ne les empêche pas de chanter mélodieusement. Ces deux aspects, exprimés chacun par un adjectif de couleur, leur confèrent un indéniable attrait. **Λευκός** relève directement du vocabulaire de l'éclat, puisqu'il signifie « brillant » avant de vouloir dire « blanc »[169] ; il désigne une teinte étroitement associée à la beauté féminine[170]

θορυβώδες. « De nombreux oiseaux changent selon la saison et de couleur, et de voix, comme le merle qui vire du noir au jaune et prend une voix différente : en été, il chante, en hiver il est strident et pousse des cris tapageurs. » Cette remarque est reprise en des termes similaires par Clément d'Alexandrie (*Pédagogue* II, 10), ainsi que par Athénée (IX, 392a = Aristote, fr. 350) qui ne parle que du blanchissement saisonnier des merles (le verbe employé étant **ἀπολευκαίνομαι**). Élien fait une observation similaire dans *Personnalité des animaux* XII, 26 : **Κόσσυφος δὲ θέρους μὲν ᾄδει, χειμῶνος δὲ παταγεῖ καὶ τεταραγμένον φθέγγεται, καὶ τὴν χρόαν ὡς στολὴν μεταμφιασάμενος ἀπὸ τοῦ πρόσθεν μέλανος ὑπόξανθός ἐστιν.** « Quant au merle, l'été il chante, mais l'hiver il est strident et pousse des cris désordonnés, et pour la couleur, comme s'il avait changé d'habit, de noir qu'il était, il devient jaunâtre. » En latin, on peut citer Pline (*Histoire naturelle* X, 42) : *Merula ex nigra rufescit, canit aestate, hieme balbutit, circa solstitium muta.* « Le merle, d'abord noir, roussit ; il chante en été, balbutie l'hiver, et est muet aux alentours du solstice. »

168. Pour une inversion de ce schéma (un noircissement du plumage comme résultat d'une dégradation), on peut se référer au mythe où le corbeau, jadis un oiseau blanc, est condamné par Apollon à être désormais noir, en guise de punition pour avoir dénoncé le mariage de Coronis (nom qui rappelle la corneille, **κορώνη**). Cf. scholies à Pindare, *Pythiques* III, 52b. Lucien, en nommant le roi de la Néphélococcygie aristophanienne « **Κόρωνος ὁ Κοττυφίωνος** », associe ces deux oiseaux de couleur semblable, la corneille et le merle, dont l'une est liée à une histoire de noircissement, et l'autre à des cas de blanchissement.

169. La racine indo-européenne est la même que pour le latin *lux* et (par conséquent) *luna*.

170. Cf. Grand-Clément 2011, p. 234-245, sur la blancheur comme marqueur de genre. « *Leukos* ne dénote pas seulement une couleur mais implique les notions d'éclat, de beauté, de souplesse et de douceur. […] Il diffère en cela radicalement d'une blancheur qui serait vécue comme une pâleur, un blêmissement, une absence de clarté, une altération ou une décoloration, comme celle que

et (au moins en partie par voie de conséquence) à la lumière de la lune[171]. Ποικίλος réfère moins à une couleur particulière qu'à la polychromie. Comme certains adjectifs couramment choisis pour le traduire en français (« multicolore, bigarré, bariolé, chatoyant, chamarré, tacheté… »), il appartient surtout au lexique visuel ; toutefois, sa portée est loin de se limiter à une sémantique chromatique, puisqu'il peut évoquer la variété et la multiplicité dans tous les domaines du sensible – à ce titre, il n'est pas étranger à la lune et à son aspect hétérogène et versatile[172]. L'adjectif tend en outre à qualifier des produits du savoir-faire artisanal : textiles richement brodés,

dénotent *ôkhros*, *pelidnos* ou *polios*. Contrairement à *melas* qui est associé à l'idée de vigueur et de dureté, *leukos* connote la souplesse et la délicatesse. »

171. On se souvient que l'hymne homérique qualifie Séléné de λευκώλενε (aux bras blancs, *Hymne homérique à Séléné* 17) : dans ce contexte particulier, il est probable que l'épithète signifie plus qu'un symple archétype de beauté. En effet, hormis Héra, que les hymnes à Hermès (I et II) et à Apollon (I) appellent λευκώλενος comme le fait l'*Iliade*, Séléné est la seule divinité qui reçoive cette appellation dans les hymnes homériques. La blancheur n'est pas seulement définitoire de la déesse, soulignant sa féminité et l'éclat de sa grâce divine (χάρις) : elle caractérise en même temps l'astre, sa lumière et ce qu'elle éclaire. C'est ainsi que chez Chérémon (fr. 14 *apud* Athénée XIII, 87), le sein d'une jeune femme apparaît blanc sous les rayons de la lune. Le poisson que le Pseudo-Plutarque appelle σκολόπιδος (*De fluuiis* 6, 2), qui devient κλουπαῖα chez Stobée (IV, 36, 16) et κλοπία chez Jean le Lydien (*De mensibus* III, 3, 38-43), est réputé être de couleur blanche en phase de lune croissante, noire en lune descendante, illustrant assez bien la correspondance entre blancheur et éclairage lunaire, dont le meilleur exemple est peut-être celui du stratagème phocidien (cf. *infra*).

172. Plutarque, dans le *De Iside et Osiride*, évoque à plusieurs reprises la ποικιλία de la lune, qui peut être comprise au moins de trois manières. Elle peut en effet renvoyer au contraste entre l'astre lumineux et la nuit qui l'entoure, qui fait apparaître l'image de la lune sur le corps des animaux dont le poil ou les plumes portent des taches blanches sur fond noir (le taureau Apis en 368C, l'ibis avec sa ποικιλία de plumes blanches et noires en 381D). Mais la lune est aussi ποικίλη par ses propres taches, ce qui explique que le chat puisse la symboliser (376E : le sistre d'Isis, par le chat à tête humaine qui y est gravé, représente la lune διὰ τὸ ποικίλον, à cause de son pelage tacheté). Enfin, un développement sur les vêtements consacrés à Isis et Osiris (dont les attributs respectifs en font notamment la déesse de la lune et le dieu du soleil) semble faire allusion à la nature essentiellement mixte de la lune, dont nous avons traité plus haut : si l'habit d'Osiris, couleur de lumière (φωτοειδές), sans ombre ni bigarrure (ποικιλμόν), représente l'unicité du principe de toute chose, les vêtements d'Isis sont ποικίλαι, car son pouvoir s'exerce sur une totalité hétérogène, lumière et ombre, feu et eau, début et fin (382C).

œuvres d'art hautes en couleurs, et tous types de parures. Enfin, à explorer toute la diversité de ses connotations, ποικίλος est lié à la ruse, au piège, à l'illusion, à la séduction, à la fascination[173]. Les merles du Cyllène sont donc marqués par un charme extraordinaire, mêlant l'éclat pur du plumage blanc à la variété chatoyante du chant ; ces attraits dépassent en quelque sorte le naturel et relèvent de l'artifice — la blancheur anomalique s'apparentant à un déguisement, et le gazouillis sophistiqué ressemblant à un ouvrage d'artisan. La parure élaborée et la capacité de séduction de ces animaux donnent une dimension presque érotique à la chasse évoquée ici : le verbe θηρεύεσθαι peut se comprendre comme « être chassé » ou par extension « être poursuivi, convoité, être l'objet d'un désir » ; le fait que cette action ait lieu sous l'éclairage lunaire renforce cette dernière interprétation, la lune étant la complice privilégiée des amours furtives[174]. La chasse aux merles, comme aux autres passereaux, était pratiquée avec des filets ou instruments similaires[175] :

173. Sur la relation de la bigarrure (ποικιλία) avec la μῆτις, voir Detienne et Vernant 1974 ; pour un rapprochement entre le δαίδαλον et le ποικίλον (ce dernier ayant justement la particularité de n'être pas exclusivement humain, mais de pouvoir s'appliquer au monde animal), voir Frontisi-Ducroux 1975. Pour une recherche plus générale et approfondie sur le spectre sémantique extrêmement complexe de ποικίλος et les valeurs culturelles dont cet adjectif est chargé, les travaux d'A. Grand-Clément font autorité, notamment le dernier chapitre de Grand-Clément 2011 (p. 419-488). Cf. aussi « La bigarrure cosmique », in D. Micalella, E. Berrardi et F. Lisi (dir.), Poikilia. *Variazioni sul tema*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009, p. 167-179 ; « *Poikilia*. Pour une anthropologie de la bigarrure en Grèce ancienne », in C. Bonnet, P. Payen et E. Scheid (éd.), *Anthropologie de l'Antiquité. Anciens objets, nouvelles approches*, Turnhout, Brepols, 2012. Notons que le relevé lexical systématique auquel A. Grand-Clément procède dans son livre ne concerne que la période archaïque, du VIII^{e} au début du V^{e} s. av. J.-C., où l'épithète ποικίλος et ses dérivés se trouvent dans la littérature en conjonction avec le plumage des oiseaux, avec le chant des poètes, mais pas avec le chant des oiseaux – l'une des premières associations de ce type apparaissant dans le passage déjà cité un peu plus haut de Théocrite (*Idylle* IV, 10), qui parle justement de merles faisant entendre des ποικιλότραυλα μέλη (chants au gazouillis varié).

174. Cf. *infra*. Un exemple de symbolique érotique du merle se trouve dans une épigramme attribuée à Rhianos (*Anthologie grecque* XII, 141), où le poète dit envier la position d'un merle capturé et manipulé par le beau Dexionicos. Dans une certaine mesure, les merles blancs, en tant que créatures ailées fabuleuses au chant envoûtant, ne sont pas sans rappeler les Sirènes (comparer les λιγυφθόγγοισιν ἀοιδαῖς des merles de Théocrite à la λιγυρῇ […] ἀοιδῇ des Sirènes de l'*Odyssée*, XII, 44).

175. En dehors des trois épigrammes citées plus haut, qui évoquent un filet en crin de cheval

ainsi, de même que les merles arcadiens sont doublement fascinants, pour l'œil et pour l'oreille, de même leur chasse consiste en une double ruse, puisqu'elle se pratique de nuit et au moyen de pièges[176]. Aux artifices séducteurs des merles blancs correspondent ceux, trompeurs et pernicieux, des oiseleurs, et les deux stratégies s'emboîtent comme un engrenage, la proie attirant le chasseur, le chasseur piégeant la proie. Cet échange de ruses prend une forme triangulaire avec la lune qui y joue un rôle d'adjuvant assez ambigu. Que les merles blancs soient δυσθήρατοι σφόδρα n'a rien d'étonnant pour des animaux qui sont au sens le plus littéral des oiseaux rares ; mais pourquoi la lune rendrait-elle leur capture possible ou plus aisée ? Il se pourrait qu'un principe de sympathie naisse de la blancheur et de la versatilité qui, comme on l'a vu dans les lignes qui précèdent, sont communes à l'astre et aux volatiles, et que ces derniers soient plus enclins à sortir au clair de lune[177].

Cette même affinité expliquerait aussi que les propriétés remarquables de ces merles le soient encore plus sous la lumière de la lune, qui ajouterait son éclat à celui de leur plumage et de leur chant, les rendant plus faciles à repérer ; si les merles du Cyllène avaient des mœurs exclusivement nocturnes, à la différence de leurs congénères, et étaient plus voyants dans la pénombre qu'en plein jour, ils n'en seraient pas à leur premier paradoxe. Enfin, la lune a très probablement une fonction à remplir dans l'atmosphère déceptive de cette chasse merveilleuse : si elle contribue à l'allure

(ἱππεία πάγη) ou en fil (λίνον, θώμιγξ), la principale source grecque sur la chasse aux merles reste le traité *De aucupio* (III, 13) attribué à Denys le Périégète (première moitié du II^{e} siècle av. J.-C.), qui décrit deux modes de capture des merles, un classique, utilisant un filet et de la glu, et un autre apparemment populaire chez les jeunes garçons en hiver, consistant à attirer les merles affamés avec des baies dans une fosse fermant avec une trappe en tessons. Voir D'Arcy Wentworth Thompson (*ibid.*) et John Pollard (*op. cit.*, p. 104.).

176. Les filets des oiseleurs sont qualifiés de μηχαναί (artifices, pièges) par Xénophon (*Cyropédie* I, 6, 39) ; celui-ci évoque le chasseur tirant sur le filet pour le refermer, ce qui implique une technique de chasse moins passive que celles du *De aucupio*, avec sinon un rabattage, du moins un affût et une capture active. Il est intéressant de remarquer que Platon (*Lois* 823d) stigmatise la chasse aux oiseaux comme αἰμύλος (terme dont le sens mêle la séduction et la ruse) et indigne d'un homme libre, et la chasse nocturne comme une méthode paresseuse (824a), parce que l'on s'y relaie pour dormir.

177. La version des *Mirabilium auscultationes* donne ἐκπορεύεσθαι au lieu de θηρεύεσθαι.

surnaturelle, quasi fantomatique des merles blancs, elle participe sans doute aussi à l'illusion qui les égare, et sa lumière rend visibles les proies sans révéler les pièges, aidant ainsi le chasseur[178]. Il n'est peut-être pas anodin d'ailleurs que l'ancrage géographique de ces sirènes du Cyllène soit le lieu de naissance d'Hermès, là où le dieu rusé entame ses activités furtives et nocturnes dans l'hymne homérique qui lui est consacré[179]. Les merles blancs d'Arcadie sont un exemple de situation où la lumière lunaire exerce une influence spécifique, explicitement différenciée de celle du soleil, sur la perception du réel : l'astre se retrouve associé à un oiseau dont la nature merveilleuse est caractérisée avant tout par son éclat, dans le contexte d'une chasse où les stratagèmes s'entremêlent et où tout est affaire de ruse, de discrétion et d'illusion.

---

178. La lune tient compagnie à diverses catégories de personnages aux activités nocturnes : parmi eux, les chasseurs figurent en bonne place. Pour une tentative de rationalisation du mythe d'Endymion où celui-ci chasse de nuit, ce qui explique qu'il dorme toute la journée, voir la scholie à Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* IV, 57-58 ; on trouve diverses interprétations de cette thématique chez le poète latin Valerius Flaccus (*Argonautiques* VIII, 27-28, où Endymion se repose de sa chasse au soleil) et chez Lucien (*Dialogues des dieux*, « Aphrodite et Séléné », où le chasseur dort la nuit). Dans les *Mémorables* de Xénophon (IV, 7, 4), Socrate cite, parmi les hommes généralement versés en astronomie du fait de leur activité, les νυκτοθηρῶν (« chasseurs de nuit », au génitif pluriel), un hapax absolu ; il est certain que pour la traque nocturne des animaux, il devait être nécessaire de prendre les étoiles pour repères et de s'aider de la lumière de la lune pour voir le gibier sans être vu.

179. L'*Hymne homérique à Hermès* relate d'abord l'union, elle aussi furtive et nocturne, de Zeus et de Maia, puis, entre autres facéties de l'enfant Hermès, le vol des troupeaux d'Apollon, capturés de nuit avec la lune pour témoin (v. 98) et à grand renfort de tromperie habile. Le dieu est qualifié au v. 13 de πολύτροπον, comme Ulysse, et de αἱμυλομήτην, hapax qui associe la séduction de l'adjectif αἱμύλος (cf. *supra*) à la *mètis*. C'est ensuite sa prédilection pour la nuit qui est mise en avant, puisqu'il est appelé ἡγήτορ' ὀνείρων, « meneur des songes » (14), et νυκτὸς ὀπωπητῆρα, « gardien de la nuit » (15) – quant au nom de ἐλατῆρα βοῶν (« conducteur de bœufs », v. 14), que l'on retrouve à trois reprises dans l'hymne sous la forme βοῶν ἐλατῆρι (v. 43, 265 et 377), il fait penser à l'expression consacrée de Nonnos de Panopolis pour désigner la Lune (la séquence βοῶν ἐλάτειρα Σελήνη apparaît huit fois dans les *Dionysiaques*) : si le poète épique a procédé à une telle transposition d'Hermès à Séléné, c'est peut-être qu'il a perçu une parenté entre ces divinités qui affectionnent toutes deux la dissimulation et le simulacre.

3.3.3 La ruse des hyènes

Un autre animal qui ne manque pas de ressources stratégiques est la hyène. Élien donne une description étonnamment détaillée d'une technique développée par le mammifère africain pour piéger son ennemi héréditaire, le chien :

> Τοῖς κυσὶ δὲ ἐπιτίθεται ἡ αὐτὴ τὸν τρόπον ἐκεῖνον. Ὅταν ᾖ πλήρης ὁ τῆς σελήνης κύκλος, κατόπιν λαμβάνει τὴν αὐγήν, καὶ τὴν αὐτῆς σκιὰν ἐπιβάλλει τοῖς κυσί, καὶ παραχρῆμα αὐτοὺς κατεσίγασε, καὶ καταγοητεύσασα ὡς αἱ φαρμακίδες εἶτα ἀπάγει σιωπῶντας, καὶ κέχρηται ὅ τι καὶ βούλεται τὸ ἐντεῦθεν αὐτοῖς.
>
> Cet animal s'attaque aux chiens de la façon suivante : lorsque le disque de la lune est plein, elle tourne le dos à ses feux et projette son ombre sur les chiens qu'elle réduit aussitôt au silence ; puis, après les avoir ainsi ensorcelés comme font les magiciennes, elle les emmène bouche cousue et elle en fait, dès lors, tout ce qu'elle veut. (Élien, *Personnalité des animaux* VI, 14.)

Un certain nombre d'éléments interviennent ici : l'antagonisme entre la hyène et le chien, la pleine lune, l'ombre projetée, le mutisme induit, la magie, le contrôle des mouvements de la victime[180]. L'ensemble du procédé peut paraître étrange de la part d'une bête sauvage, puisqu'il est présenté comme un envoûtement : on imagine facilement la hyène faisant face au chien, sa silhouette auréolée par la lune derrière elle, et plongeant sa proie dans l'ombre et le silence – lumière et voix étant une fois de plus profondément corrélés. Il s'agit d'une opération de γοητεία, de fascination par la sorcellerie, qui est décrite comme telle par le verbe καταγοητεύειν et la comparaison avec les magiciennes expertes en philtres (φαρμακίδες). Cette dernière allusion rappelle bien sûr les opérations magiques qui ont lieu à la pleine lune, en particulier la cueillette des simples (φάρμακα) ; mais l'évocation la plus prégnante, renforcée par le triple emploi du préfixe κατα- et l'expression κατόπιν λαμβάνει τὴν

180. Voir la reprise poétique de ce passage chez Manuel Philès, auteur byzantin du Moyen-Âge (XIII^{e}-XIV^{e} siècle), *Carmina uaria de naturali historia*, 1174-1181, où il est question de la ruse (δόλος) de la hyène et où la lune est évoquée de façon allusive à travers son αὐγή nocturne et, surtout, son σέλας.

αὐγήν (« elle prend la lumière de dos »), est celle du fameux sortilège des Thessaliennes qui consiste à faire descendre la lune (καθαιρεῖν τὴν σελήνην) et dont il sera question dans le chapitre suivant[181]. En l'occurrence, la hyène n'attire pas à elle la lune, mais utilise la lumière de celle-ci pour attirer à elle les chiens : à cette variation près, l'animal se comporte exactement comme les magiciennes humaines.

Ce n'est pas là d'ailleurs son unique pouvoir surnaturel : la réputation de la hyène sorcière, ayant une science innée pour hypnotiser, paralyser, rendre muet ou fou, ou encore faire venir à elle les hommes ou les chiens, remonte à Pline[182], et Élien lui-même, plus haut dans le même paragraphe, attribue à Aristote un développement sur la patte antérieure gauche de la hyène, à la puissance hypnotique (ὑπνοποιόν), dont elle se sert pour capturer les hommes[183]. Cette δύναμις se double d'une pa-

181. P. 109 sq. La proximité entre la hyène et la lune ne se limite pas aux habitudes nocturnes de l'animal et à ses talents de sorcellerie et d'illusionnisme. La hyène était réputée pour son ambivalence sexuelle dans tous les ouvrages antiques d'histoire naturelle, très probablement à cause des organes génitaux hypertrophiés de la femelle qui la font ressembler parfois à un mâle : certains pensaient en particulier qu'elle pouvait changer de sexe, hypothèse réfutée par d'autres, notamment par Aristote (voir Hérodore d'Héraclée, *FHG* 12 *apud* Aristote, *Génération des animaux* 757a ; Ésope, *Fables* 240 et 241 ; Aristote, *Histoire des animaux* 579b ; Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique* XXXII, 12 ; Artémidore, *Onirocritique* II, 12 ; *Cyranides* II, 40, 2 ; et chez les auteurs latins Ovide, *Métamorphoses* XV, 407-408 ; Pline, *Histoire naturelle* VIII, 105 ; Tertullien, *De pallio* 3, 13). Or, dans certains contextes mystiques, la lune n'est pas exempte de cette confusion des sexes, bien qu'elle soit plutôt androgyne qu'hermaphrodite : voir Platon, *Banquet* 190b ; Philochore, fr. 184 ; *Hymnes orphiques* IX, 4 ; Plutarque, *De Iside et Osiride*, 368C ; *PGM* IV, 2611.

182. *Histoire naturelle* XXVIII, 92 : de tous les animaux, la hyène est particulièrement prisée des mages, qui lui prêtent la connaissance de leur art. Voir aussi la reprise de ce passage par Solin, *Collectanea rerum memorabilium* XXVII, 25.

183. Aristote, fr. 369. Remarquons à ce sujet que la latéralisation de la hyène est également un sujet récurrent : chez Pline (XXVIII, 93), puis dans les *Géoponiques* (XV, 1, 12), ouvrage byzantin d'agriculture principalement constitué par Cassianus Bassus (V^{e} ou VI^{e} siècle), il est expliqué que la hyène préfère attaquer par la droite, et qu'il vaut mieux la forcer alors à passer à gauche sous peine de succomber à l'hébétude ou à la folie. Plus intéressant encore, le fragment aristotélicien cité par Élien contient deux indices qui font de la hyène, dans une certaine mesure, une figure lunaire : tout d'abord, la patte hypnotique provoque chez celui qu'elle touche un sommeil profond (καρός) qui n'est pas sans rappeler celui d'Endymion (la hyène trouve ses victimes déjà endormies, et son action magique ne fait que les plonger dans un état de torpeur encore plus proche de la mort) ;

noplie de ruses remarquables : la hyène est réputée imiter le bruit d'une personne qui vomit pour attirer les chiens[184], talent mimétique qui lui sert aussi à simuler la voix humaine pour faire sortir les bergers et les attaquer[185] ; on dit également qu'elle s'allonge à côté de proies potentielles endormies pour comparer sa taille à la leur et évaluer ses chances de l'emporter[186]. Moitié magie, moitié ruse, la tactique de l'ombre au clair de lune apparaît donc typique des agissements de la hyène ; Élien y avait d'ailleurs déjà fait allusion dans un bref catalogue de faiblesses et handicaps observés chez certaines espèces[187].

Mais cette curiosité de la nature n'est pas relatée exclusivement par Élien : Pline en fait déjà mention[188], et il est vraisemblable qu'elle circule dès la période hellénistique, quoique sous des formes variables, puisqu'elle apparaît dans la partie des *Mirabilium auscultationes* qui s'inscrit dans la tradition aristotélicienne et dont

ensuite, la hyène achève ses proies en les égorgeant au-dessus d'une fosse qu'elle a préalablement creusée, un rituel qui frappe par sa proximité avec les sacrifices chtoniens, notamment ceux destinés à Hécate lors de cérémonies magiques.

184. Cf. notamment Aristote, *Histoire des animaux*, 594b ; Pline, VIII, 106 ; Élien, *op. cit.*, VII, 19 ; Solin, *op. cit.*, XXVII, 24.

185. Pline, VIII, 106 ; Porphyre de Tyr, *De l'abstinence*, III, 4 ; Solin, *op. cit.*, XXVII, 23.

186. Cette dernière affirmation est peut-être d'origine plus tardive, vers les V^{e}-VI^{e} siècles de notre ère : on en trouve la trace dans un passage, attribué à Timothée de Gaza, de l'*Encyclopédie byzantine zoologique* dite de Constantin VII (II, 321), ainsi que dans les *Géoponiques* (XV, 1, 11).

187. III, 7 : Κύνας δὲ ἀφώνους ἀποφαίνειν τὰς ὑαίνας, <ὅταν αὐταῖς τὴν σκιὰν ἐπιβάλῃ>, ἡ αὐτὴ παρέσχεν. [La nature] a accordé aux hyènes de rendre les chiens muets lorsqu'elle (?) projette l'ombre sur eux.

188. VIII, 106 : *Praeterea umbrae eius contactu canes obmutescere, et quibusdam magicis artibus omne animal, quod ter lustrauerit, in uestigio haerere.* « En outre, les chiens perdent la voix au contact de son ombre, et par une sorte de charme magique, tout animal autour duquel elle a tourné trois fois reste cloué sur place. » L'idée est reformulée deux ou trois siècles plus tard par Solin, qui imagine une circonstance où les chiens s'exposent eux-mêmes à la redoutable ombre de la hyène : *Vomitus quoque humanos mentitur falsisque singultibus sollicitatos sic canes deuorat : qui forte si uenantes umbram eius dum sequuntur contigerint, latrare nequeunt uoce perdita.* « Elle simule les vomissements humains et dévore ainsi les chiens attirés par ces faux hoquets ; et si par hasard, quand ils lui donnent la chasse, ils entrent en contact avec son ombre durant la poursuite, ils en perdent la voix et ne peuvent plus aboyer. » (Solin, *op. cit.*, XXVII, 24.)

le contenu pourrait remonter au II^e^ siècle av. J.-C.[189] :

> Ἐν δὲ τῇ Ἀραβίᾳ ὑαινῶν τι γένος φασὶν εἶναι, ὃ ἐπειδὰν προΐδῃ τι θηρίον ἢ ἀνθρώπου ἐπιβῇ ἐπὶ τὴν σκιάν, ἀφωνίαν ἐργάζεται καὶ πῆξιν τοιαύτην ὥστε μὴ δύνασθαι κινεῖν τὸ σῶμα. Τοῦτο δὲ ποιεῖν καὶ ἐπὶ τῶν κυνῶν.
>
> En Arabie on raconte qu'il existe une race de hyènes qui, lorsqu'elles aperçoivent une bête sauvage ou marchent sur l'ombre d'un homme, provoquent le mutisme et une telle paralysie que le corps ne peut plus bouger. Elles font la même chose aux chiens. (Pseudo-Aristote, *Mirabilium auscultationes* 845a.)

Cette version donne une précision géographique sur le phénomène, mais n'évoque pas explicitement la lune. Le verbe de mouvement ἐπιβαίνειν y remplace le transitif ἐπιβάλλειν : ce n'est pas l'ombre du prédateur, mais celle de la proie qui entre en jeu. Il s'agit moins d'un pouvoir de pétrification comparable à celui de la Gorgone, par lequel la hyène agit à distance en jetant son ombre comme on jette un sort, que d'une immobilisation de la proie par son ombre interposée, sur laquelle le carnassier marche comme pour mieux l'écraser. C'est d'ailleurs sous l'angle du rapport entre l'ombre et le corps dont elle émane que les néoplatoniciens byzantins envisagent la question, l'exemple des hyènes démontrant la connexion physique entre les deux. La variante qui semble s'imposer au V^e^-VI^e^ siècle de notre ère ne mentionne pas toujours la lune, mais se rapproche, plus encore que le texte d'Élien, de la configuration du fameux sortilège thessalien de καθαίρεσις de la lune : la hyène, avisant un chien installé en hauteur, probablement hors de sa portée, marche sur l'ombre de celui-ci pour le

189. Nous remercions chaleureusement Dimitra Eleftheriou pour l'éclairage qu'elle nous a apporté sur les problèmes de datation des *Mirabilium auscultationes*.

faire tomber. C'est le récit que l'on peut lire chez Proclus[190] et Olympiodore[191], à propos de la nature des ombres, mais aussi chez Timothée de Gaza, où l'on trouve réunis dans un développement conséquent la lune, l'allusion aux sorcières et le verbe καθαιρεῖν décrivant l'action de la hyène[192].

> Λέγεται δὲ καὶ βλέπειν ὕαιναν ἴσα καὶ φωτὶ κατὰ νύκτα καὶ μεμνῆσθαί πως γοητείαν ὑπὸ τῆς φύσεως. Ὅθεν δὴ νυκτὸς σελήνης ὑπολαμπούσης, κύνα πρὸς τῷ τέγει κείμενον ἄνωθεν αὐτὸν καθαιρεῖ τῷ εἰδώλῳ τῆς αὐτοῦ σκιᾶς ἀρρήτως καταφαρμάξασα. Μέλει τοιγαροῦν αὐτῇ καθ' ὅσον ἐστὶ δύναμις λάθρα τῇ σκιᾷ προσβαλεῖν καὶ μηδεμίαν τῷ κυνὶ παρασχεῖν αἴσθησιν. Εἰ γὰρ αὐτὸς θεάσαιτο πρῶτος, εἰδὼς ὃ μέλλει πείσεσθαι πέφευγε, καὶ τὴν αὐτὸς αὐτοῦ σκιὰν ἀποκρύπτει.
>
> On dit que la hyène voit aussi bien de jour que de nuit et qu'elle a

190. *Commentaire sur la* République *de Platon*, I, 290 : Ἡ γὰρ ὕαινα, φασί, τὴν τοῦ κυνὸς ἐν ὕψει καθημένου πατήσασα σκιὰν καταβάλλει καὶ θοίνην ποιεῖται τὸν κύνα. « Car la hyène, à ce qu'on dit, lorsqu'un chien se trouve sur une hauteur, marche sur l'ombre de celui-ci, le jette à bas et en fait son repas. » Il est intéressant de relever que Proclus traite ici des σκιαί, mais aussi des εἴδωλα (simulacres) comme la nuée sanglante qui apparaît sur un miroir quand une femme s'y regarde pendant ses règles (Aristote, *De insomniis* 459b). Il existe en effet une certaine parenté entre ombre et reflet, l'une étant en quelque sorte le négatif de l'autre : tous deux résultent de la lumière, et entretiennent un rapport privilégié avec la lune (cf. *supra* pour l'ombre, *infra* pour le reflet).

191. *Commentaire sur l'*Alcibiade *de Platon* 219 : Ὅτι δὲ τοῦτο ἀληθές ἐστι, κατασκευάζουσιν οἱ παλαιοί, τουτέστι τὸ εἶναι ὑποστάσεις τὰς σκιάς· πρῶτον μὲν ὅτι, εἰ κυνὸς καθεύδοντος ἐν ὑψηλῷ τόπῳ ἡ σκιὰ αὐτοῦ ἐκπέμποιτο εἰς τὴν γῆν, ὕαινα διελθοῦσα καὶ πατήσασα τὴν σκιὰν καταπεσεῖν ποιεῖ τὸν κύνα· δῆλον ἄρα ὅτι οὔκ εἰσιν ἐμφάσεις, ἀλλὰ ἀπόρροιαι. « Que cela soit vrai, à savoir que les ombres soient des substances, est déjà annoncé chez les anciens : tout d'abord parce que la hyène, si un chien dort dans un lieu en hauteur et que son ombre est projetée sur la terre, traverse et foule cette ombre, faisant dégringoler le chien ; cela montre bien que les ombres ne sont pas des réflexions, mais des émanations. »

192. Toujours dans la même époque, les mêmes éléments principaux de l'histoire apparaissent aussi dans les *Géoponiques* (XV, 1, 10), mais condensés comme suite à une lecture confuse, et dont il est difficile de tirer du sens : Ὕαινα, φυσικῷ τινι λόγῳ, τῇ ἀπὸ σελήνης νυκτερινῇ σκιᾷ τοῦ κυνὸς ἐπιβᾶσα, ὥσπερ διὰ σχοίνου ἀπὸ ὕψους κατάγει ἑαυτήν. « La hyène, d'après certains savants, foulant l'ombre nocturne du chien au clair de lune, se laisse tomber de haut comme au bout d'une corde. »

> naturellement en mémoire, pour ainsi dire, un charme magique. Ainsi, la nuit, au clair de lune, lorsqu'un chien est couché sur un toit, elle le fait tomber d'en haut en le liant par un sortilège secret[193] à travers l'image de l'ombre de celui-ci. Elle a donc soin, dans la mesure du possible, de se jeter furtivement sur l'ombre et de ne laisser le chien se rendre compte de rien. Car si c'est lui qui la voit le premier, sachant ce qui l'attend, il s'enfuit et met son ombre hors de portée. (*Encyclopédie byzantine zoologique de Constantin VII*, II, 320[194].)

Tout en s'éloignant de celle d'Élien par plusieurs aspects, cette notice est tout aussi détaillée, et se sert des deux mêmes bases étymologiques (γοητείαν, καταφαρμάξασα) pour évoquer les pouvoirs magiques de la hyène. Plus qu'ailleurs, l'idée de ruse est présente avec, dans les deux dernières phrases, une présentation des tactiques d'attaque et de défense qui n'est pas sans rappeler la dialectique chasseur-chassé des merles du Cyllène. De part et d'autre, la stratégie repose sur le principe de voir sans être vu : la hyène exploite sa faculté de voir la nuit pour repérer le chien en ayant soin de s'avancer discrètement et de ne rien laisser percevoir de sa manœuvre ; le chien, lui, a tout intérêt à repérer l'ennemi le premier pour avoir le temps de dissimuler son ombre. La lune, brillant ici faiblement (c'est en tout cas un sens possible de ὑπολαμπούσης), participe à ce jeu de cache-cache, puisqu'elle supervise la scène sans se dévoiler elle-même excessivement. L'ombre du chien, instrument crucial de la capture, est curieusement désignée par le syntagme τὸ εἴδωλον τῆς σκιᾶς : on retrouve le vocabulaire platonicien, dans lequel le simulacre et l'ombre s'opposent tous deux au vrai, l'un parce qu'il en est une imitation factice, l'autre parce qu'elle

193. L'adverbe ἀῤῥήτως, qui n'apparaît pas avant l'époque impériale, a ici une variété de sens possibles. Il peut référer à ce qui est tu, indicible, trop terrible pour être dit ; il peut aussi signifier que, contrairement aux sorcières thessaliennes qui font descendre la lune par des invocations, la hyène peut ensorceler le chien sans un mot ; enfin, bien que dans cette dernière hypothèse la construction syntaxique soit peu claire, il peut évoquer le mutisme du chien.

194. La source annoncée pour le passage sur les hyènes est Timothée de Gaza. Dans le fr. 4 de son *Traité sur les animaux*, on trouve une variante plus courte : ὅτι ἐν σελήνῃ ἐρχομένη ἐὰν κυνὸς ὄντος ἐπὶ στέγους λάβηται κάτωθεν τῆς αὐτοῦ σκιᾶς, αὐτὸν καταφέρει ἄνωθεν τὸν κύνα. « Que lorsqu'elle va au clair de lune, si jamais, voyant un chien sur un toit, elle attrape son ombre d'en bas, alors elle fait tomber le chien d'en haut. »

en est une émanation sans substance[195]. Sans doute y a-t-il ici moins de contraste sémantique que chez les philosophes néoplatoniciens comme Proclus et Olympiodore, et les deux termes sont-ils employés de manière quasi interchangeable, renforçant par redondance la notion d'irréalité[196]. L'ombre n'est qu'un *eidôlon*, une image ou un spectre du corps qui la projette ; par ses talents de magicienne et d'illusionniste, la hyène, assistée dans cette tâche par la lune, donne une réalité tangible à ce fantôme[197] par l'intermédiaire duquel elle fait tomber le chien du toit comme les sorcières thessaliennes décrochent la lune du ciel. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette relation entre l'astre, la sorcellerie et le monde des illusions et des fantasmagories ; qu'il suffise pour l'instant de conclure que la lune peut être artisane de faux-semblants et de pièges, et s'associe étroitement à des techniques de chasse requérant la ruse et une vision nocturne hors du commun.

3.3.4 Gypse blanc et clair de lune : le stratagème phocidien

Hors du domaine zoologique également, les stratagèmes au clair de lune prennent une coloration particulière. C'est le cas de l'épisode relaté par Pausanias au début de

195. Cf. le fameux mythe de la caverne (Platon, *République* VII).

196. Chez les poètes, le syntagme σκιᾶς εἴδωλον exprime divers degrés d'écart par rapport au réel : chez Sophocle (*Tyro tondue*, fr. 659, 6), il s'agit du reflet d'une jument dont on a rasé la crinière, et qui se rend compte de son déshonneur en se mirant dans une source ; chez Chérémon (*Oineus*, fr. 14, 15 *apud* Athénée XIII, 87), c'est la trace de couleur imprimée par les crocus sur les vêtements des femmes qui s'y étendent ; chez leur prédécesseur Eschyle (*Agamemnon* 839), l'expression prend un sens plus abstrait, puisqu'elle décrit, dans un discours amer sur les envieux, le « miroir de l'amitié » (ὁμιλίας κάτοπτρον), illusion bien connue qui n'a pas plus de valeur qu'un reflet d'ombre…

197. Ce type d'émanations ou de projections des êtres, pour réalistes qu'elles soient, sont généralement insaisissables. C'est ainsi que l'âme de Patrocle (ψυχὴ καὶ εἴδωλον, *Iliade* XXIII, 104) s'échappe des bras d'Achille comme une fumée (v. 100). Encore plus intéressante du point de vue du rapport même indirect entre la lune et les *eidôla*, une version du mythe d'Endymion en fait un double d'Ixion : il aurait cherché à séduire Héra et se serait laissé abuser par un simulacre de nuage (εἰδώλῳ παραλογισθῆναι νεφέλης, *Grandes Éhées*, fr. 260 Merkelbach-West *apud* scholie à Apollonios de Rhodes IV, 57-58) – soit, au même titre qu'un σκιᾶς εἴδωλον, l'image ou le reflet de quelque chose qui est déjà intangible.

son livre sur la Phocide : au début du V^e^ siècle av. J.-C., avant l'invasion de Xerxès en 480, les Thessaliens mènent une guerre sans pitié contre les Phocidiens, conflit marqué par quelques mouvements tactiques surprenants de la part de ces derniers. Pausanias raconte d'abord comment la cavalerie thessalienne trébuche dans des vases de terre cuite enterrés par les Phocidiens, puis comment ceux-ci, après avoir perdu une équipe de reconnaissance de trois cents hommes d'élite, remportent une victoire éclatante grâce au « désespoir phocidien », anti-stratégie devenue proverbiale : étant convenu que leurs femmes et leurs enfants seraient tués et toutes leurs richesses détruites en cas de défaite, les guerriers phocidiens se montrent particulièrement audacieux et remportent la bataille. Celui qui tient la place la plus importante parmi les chefs phocidiens à l'époque (ὁ […] χώραν ἐν τοῖς ἄρχουσιν ἔχων τὴν μεγίστην) est le devin Tellias, qui joue à nouveau un rôle de premier plan lors d'une attaque nocturne pour le moins étrange.

> Εὑρέθη δὲ καὶ ὕστερον τοῖς Φωκεῦσιν οὐκ ἀποδέον σοφίᾳ τῶν προτέρων. Ὡς γὰρ δὴ τὰ στρατόπεδα ἀντεκάθητο περὶ τὴν ἐς τὴν Φωκίδα ἐσβολήν, λογάδες Φωκέων πεντακόσιοι φυλάσσοντες πλήρη τὸν κύκλον τῆς σελήνης ἐπιχειροῦσιν ἐν τῇ νυκτὶ τοῖς Θεσσαλοῖς, αὐτοί τε ἀλειμμένοι γύψῳ καὶ ἐνδεδυκότες ὅπλα λευκὰ ἐπὶ τῇ γύψῳ. Ἐνταῦθα ἐξεργασθῆναι φόνον τῶν Θεσσαλῶν λέγεται πλεῖστον, θειότερόν τι ἡγουμένων ἢ κατὰ ἔφοδον πολεμίων τὸ ἐν τῇ νυκτὶ συμβαῖνον. Ὁ δὲ Ἠλεῖος ἦν Τελλίας ὃς καὶ ταῦτα τοῖς Φωκεῦσιν ἐμηχανήσατο ἐς τοὺς Θεσσαλούς.
>
> Même plus tard, les Phocidiens montrèrent qu'ils ne le cédaient pas à leurs prédécesseurs en intelligence. Car lorsque les camps s'installèrent face à face autour du passage vers la Phocide, cinq cents soldats d'élite phocidiens, guettant la pleine lune, attaquent de nuit les Thessaliens, enduits eux-mêmes de gypse et ayant revêtu par-dessus ce gypse des armures blanches. Là, à ce qu'on dit, ce fut un énorme carnage pour les Thessaliens, qui pensaient que cet événement nocturne était quelque chose de trop divin pour une simple attaque de leurs ennemis. C'était l'Éléen Tellias qui avait imaginé encore ce stratagème pour les Phocidiens contre les Thessaliens. (Pausanias, *Description de la Grèce* X, 1, 11.)

Même si les acteurs ici sont humains et non animaux, et qu'il s'agit d'une tactique de guerre plutôt que de chasse, nous retrouvons ici quelques éléments désormais familiers, qui rappellent quelque peu les merles du Cyllène et les hyènes sorcières : la pleine lune, la blancheur, les ressources de l'intelligence (σοφία) et de la ruse (μηχανή). Les problématiques de la vision (voir et être vu) et de la fascination sont aussi très bien représentées, avec de la part des Phocidiens une mise en scène élaborée avec son décor (la nuit de pleine lune), son maquillage (le gypse[198]) et son déguisement (l'équipement blanc), et du côté des Thessaliens l'effet tétanisant de cette apparition interprétée comme divine. Avant de nous pencher sur ce mystérieux stratagème, il convient de présenter les deux autres sources qui le relatent, et qui concordent entre elles pour fournir une version légèrement différente de celle de Pausanias. Le premier auteur à mentionner cet épisode est Hérodote, qui le présente juste avant celui des vases de terre, la première ruse ayant eu raison de l'infanterie thessalienne et la seconde de la cavalerie.

> Ἐπείτε γὰρ κατειλήθησαν ἐς τὸν Παρνησσὸν οἱ Φωκέες ἔχοντες μάντιν Τελλίην τὸν Ἠλεῖον, ἐνθαῦτα ὁ Τελλίης οὗτος σοφίζεται αὐτοῖσι τοιόνδε· γυψώσας ἄνδρας ἑξακοσίους τῶν Φωκέων τοὺς ἀρίστους, αὐτούς τε τούτους καὶ τὰ ὅπλα αὐτῶν, νυκτὸς ἐπεθήκατο τοῖσι Θεσσαλοῖσι, προείπας αὐτοῖσι, τὸν ἂν μὴ λευκανθίζοντα ἴδωνται, τοῦτον κτείνειν. Τούτους ὦν αἵ τε φυλακαὶ τῶν Θεσσαλῶν πρῶται ἰδοῦσαι ἐφοβήθησαν, δόξασαι ἄλλο τι εἶναι τέρας, καὶ μετὰ τὰς φυλακὰς αὐτὴ ἡ στρατιὴ οὕτω ὥστε τετρακισχιλίων κρατῆσαι νεκρῶν καὶ ἀσπίδων Φωκέας…
>
> En effet, lorsque les Phocidiens furent acculés sur le Parnasse, avec parmi eux Tellias le devin d'Élée, ce Tellias conçut pour eux la ruse suivante : prenant les six cents meilleurs hommes parmi les Phocidiens, il les enduisit de gypse, eux et leurs armes, et les envoya attaquer de nuit les Thessaliens, après les avoir avertis de tuer quiconque ils verraient non

198. Pour la pertinence de cette traduction-transcription qui, à défaut d'être très explicite pour le lecteur moderne, préserve l'ambivalence du terme grec désignant le plâtre mais pouvant aussi se confondre avec la chaux, voir Ellinger 1993, p. 63. Qu'il s'agisse de plâtre, de chaux ou même d'argile, ce nom correspond en tout cas à un enduit blanc.

> blanchi. Les sentinelles des Thessaliens furent les premières à les voir et, s'imaginant à tort que c'était quelque prodige, elles en furent terrifiées, et l'armée elle-même à leur suite, si bien que les Phocidiens firent une moisson de quatre mille hommes tués et de leurs boucliers. (Hérodote, *Histoires* VIII, 27.)

La situation est distincte de celle exposée plus tard par Pausanias, où un corps d'élite est envoyé pour défendre le territoire contre l'envahisseur : il s'agit d'un siège où les Phocidiens, poussés dans leurs retranchements, ont recours à cet expédient qui renverse la situation. L'infériorité numérique frappante des six cents hommes de l'expédition, triés sur le volet, par rapport aux quatre mille morts thessaliens, souligne l'inversion du déséquilibre initial. La lune est absente de ce récit, et la vocation première du revêtement blanc est de servir de signe de reconnaissance dans la nuit, bien que l'effet produit sur l'ennemi soit le même que chez Pausanias. Contemporain de ce dernier, Polyen livre pourtant dans son traité militaire une version de la scène plus proche de celle d'Hérodote, avec un contexte similaire (c'est-à-dire juste avant d'évoquer le piège des vases enterrés) :

> Φωκεῖς ἐς τὸν Παρνασὸν κατακλεισθέντες ὑπὸ Θετταλῶν, γυψώσαντες αὐτοὺς καὶ τὰ ὅπλα καὶ σύνθημα ἀλλήλοις δόντες φείδεσθαι τῶν γεγυψωμένων νυκτὶ πανσελήνῳ ἐπικαταβάντες τοῖς πολεμίοις ἐπέθεντο. Οἱ δὲ ὥσπερ φάσμα ξένον καὶ ἀλλόκοτον φοβηθέντες, ἔνιοι δὲ καὶ νομίσαντες Θετταλοὺς εἶναι τοὺς ἐπιτιθεμένους, ἡττήθησαν καὶ πτῶμα ἐγένοντο Θετταλικὸν ἄνδρες τετρακισχίλιοι.
>
> Les Phocidiens, encerclés sur le Parnasse par les Thessaliens, s'enduisirent de gypse et, étant convenus entre eux d'épargner ceux qui portaient cet enduit, descendirent par une nuit de pleine lune et donnèrent l'assaut aux ennemis. Ceux-ci, terrifiés comme par une apparition étrange et extraordinaire, certains croyant même que les assaillants étaient thessaliens, furent vaincus et les pertes du côté thessalien s'élevèrent à quatre mille hommes. (Polyen, *Stratagèmes* VI, 18.)

L'accent est mis ici sur l'action réfléchie des assiégés, plutôt que sur un acte désespéré où les Phocidiens engagent leurs meilleurs guerriers dans une tentative

téméraire. Le gypse est à nouveau un moyen de distinguer les deux camps, mais cette fois, il sert davantage à empêcher les attaquants de s'en prendre par erreur à leurs alliés qu'à tuer le plus grand nombre d'ennemis possible. Cette blancheur distinctive a plus d'importance encore que chez Hérodote, puisque certains Thessaliens, à défaut d'un tel code, vont jusqu'à se croire assaillis par leur propre camp. Dans la confusion de la nuit, les uns prennent les fantômes blancs pour quelque chose de radicalement étranger et différent d'eux (ξένον καὶ ἀλλόκοτον), et d'autres, au contraire, pour des personnages trop familiers : seuls les Phocidiens, grâce à leur convention, savent exactement à qui faire confiance.

Hérodote, Polyen et Pausanias ont chacun une manière originale de décrire le stratagème phocidien. Le premier le montre comme une manœuvre audacieuse ayant permis aux assiégés faire face à la supériorité numérique de l'ennemi – sur le même plan que la ruse des vases enterrés, qui les fait triompher de la supériorité technique de la cavalerie thessalienne. L'auteur militaire, tout en reprenant les indications de l'historien, développe la notion de supériorité stratégique des Phocidiens en soulignant leur prudence et leur prévoyance face à la confusion et à la peur qui saisissent l'adversaire. Enfin, Pausanias n'inscrit pas son récit dans une situation de siège urgente et déséquilibrée, et fait aussi disparaître le rôle de code visuel du gypse pour tout reporter sur le compte de son aspect surnaturel. La constante chez les trois auteurs est en effet cette terreur des Thessaliens qui les empêche de se défendre et explique leur défaite écrasante : τέρας, φάσμα, θειότερόν τι, ces neutres renvoient à quelque chose d'ineffable, de monstrueux et d'extraordinaire. Le surgissement des Phocidiens couverts de gypse relève sinon de l'épiphanie divine, du moins d'une apparition éblouissante qui frappe de stupeur ; le blanchissement des armes pour une attaque nocturne au clair de lune donne un résultat proche de l'éclat du métal guerrier, ce σέλας lunaire qui, comme on s'en souvient, jaillit du bouclier d'Achille pour monter jusqu'à l'éther (*Iliade* XIX, 373-380).

Présente dans deux des trois textes, la pleine lune s'intègre parfaitement à cette anecdote qui associe l'artifice et l'illusion à la révélation divine, ainsi qu'au retournement de situation entre piégeur et piégé. Une chose paraît assez nette : le stratagème

phocidien se démarque de la plupart des opérations militaires nocturnes dans la mesure où il repose sur un aspect non pas discret, mais au contraire démonstratif et impressionnant[199] ; si la nuit permet néanmoins une certaine furtivité, ce n'est que pour mieux ménager l'effet de surprise, et l'on ne saurait s'expliquer autrement le fait que, chez Pausanias et son contemporain Polyen, l'expédition ait attendu la pleine lune pour agir, sinon dans le but de donner encore plus d'éclat à son costume. Comme pour les merles du Cyllène, la blancheur incongrue des soldats phocidiens ne peut qu'être rehaussée par la lumière lunaire, qui non seulement autorise une identification immédiate des γεγυψωμένοι et des μὴ λευκανθίζοντες, mais encore confère une allure fantomatique à tout ce qu'elle éclaire. Peut-être aussi la réaction des Thessaliens, voyant les guerriers blancs dévaler du haut du Parnasse à la pleine lune, s'explique-t-elle en partie par la croyance concernant les sorcières de leur pays qui font descendre l'astre du ciel : nous verrons en tout cas que les éclipses de la lune, survenant justement lorsqu'elle est en son plein, suscitent des superstitions qui ont plus d'une fois changé l'issue d'un événement militaire, et qui ne sont pas sans lien avec les φάσματα et autres apparitions spectrales.

Si la ruse des Phocidiens est passée à la postérité, c'est principalement grâce à l'analyse passionnante et très exhaustive qu'en a faite P. Ellinger, qui prend pour point de départ un rapprochement entre ce stratagème et un autre, issu d'une légende éléenne rapportée par Pausanias (VI, 22, 9) où Artémis, sachant l'intention du dieu-fleuve Alphée de prendre occasion d'une fête pour la violer, enduit de boue (πηλός) son propre visage ainsi que celui des nymphes qui l'escortent, afin d'être méconnaissable et impossible à distinguer d'elles. Sur la base de ces deux récits qui forment un parallèle frappant, et de plusieurs autres transformations des mêmes motifs chez les auteurs grecs, P. Ellinger établit une série d'oppositions structurales entre le gypse et la boue, entre terre au feu et terre à l'eau, entre acteurs collectifs

199. On pourrait comparer par exemple le déguisement des Phocidiens, dont la blancheur ressort particulièrement bien dans un environnement sombre, à celui de Dolon au chant X de l'*Iliade* : l'espion troyen, d'emblée marqué par sa rapidité à la course (v. 316) qui devrait le rendre presque insaisissable, se camoufle sous une peau de loup (v. 334) pour se faire en outre invisible ; il est pris à son propre jeu par Ulysse et Diomède, qu'il n'aperçoit pas allongés au milieu des cadavres (v. 349-350) et qui lui donnent ensuite la chasse.

masculins et féminins, entre les violences guerrière et sexuelle, entre l'acquisition et la perte de l'identité divine, entre la « super-parure » qui s'ajoute à l'armement et l'« anti-parure » qui masque et enlaidit volontairement le visage[200].

Nous ne reviendrons pas ici sur l'intégralité de cette étude extrêmement fournie, mais il importe de remarquer que la lune n'est pas étrangère à cette partition de valeurs entre gypse et boue. Ainsi, chez Thucydide (II, 4, 2[201]), à l'aube de la guerre du Péloponnèse, lorsque trois cents Thébains s'infiltrent nuitamment à Platées en 431 av. J.-C., à l'inverse des cinq ou six cents Phocidiens entrés dans le camp thessalien un demi-siècle plus tôt, ils sont surpris, mis en déroute puis massacrés par les Platéens ; la débâcle est aggravée par l'obscurité d'une nuit sans lune et la forte pluie qui transforme le sol en boue. L'épisode frappe par la reprise à l'inverse de tous les motifs du succès phocidien : si le gypse induit une discrimination entre les camps et donne à ceux qui le portent un éclat supérieur, voire divin, la boue en revanche est source de confusion et met les Thébains dans une telle position d'infériorité qu'ils sont bombardés de projectiles par les femmes et les esclaves de Platées. De même que le gypse et la boue sont tous deux, même de façons opposées, des matières occultantes, qui peuvent servir à déguiser et leurrer, de même la lune, nouvelle ou pleine, est un catalyseur de ruses, soit parce qu'elle les dissimule dans l'obscurité, soit au contraire parce qu'elle les éclaire d'une lumière ambiguë.

Dans notre exploration des spécificités de l'éclairage lunaire, nous avons rencontré trois histoires dont l'ancrage spatio-temporel et les sources étaient bien différenciés : celle des Phocidiens et des Thessaliens est rapportée peu de temps après les événements par Hérodote, et se situe sur le Parnasse, ou à l'entrée de la Phocide, au cœur de la Grèce continentale ; la légende des merles blancs remonte à Aristote et est circonscrite au mont Cyllène, en Arcadie, au milieu du Péloponnèse ; enfin, les hyènes magiciennes sont documentées depuis la période hellénistique et surtout impériale, et vivent au sud de la Méditerranée (une source les localise, comme on sait, en Arabie).

200. Voir Ellinger 1978 et Ellinger 1993.

201. Texte cité dans Ellinger 1993, p. 54.

Un fil conducteur semble néanmoins relier étroitement ces trois cas : le rapport entre la lumière de la lune (nocturne, pâle, source d'ombres et de visions fantasmatiques) et les ruses, artifices et tactiques. Deux des récits concernent des techniques de chasse, le troisième une stratégie militaire, couvrant ainsi le spectre de la prédation : les filets des oiseleurs capturent les merles, sans qu'il soit précisé si les volatiles sont tués ou gardés captifs ; la hyène fait le chien prisonnier de ses charmes magiques pour le dévorer ensuite ; les Phocidiens n'ont en tête que de massacrer leurs ennemis. C'est aussi par leurs acteurs principaux que ces scènes paraissent complémentaires : l'une est de nature cynégétique, et confronte des animaux à des hommes ; dans une autre, il est aussi question de chasse, mais entre deux animaux, l'un sauvage, l'autre domestique, à la fois proches par la morphologie et réputés ennemis mortels ; dans la dernière, ce sont deux groupes d'hommes qui s'affrontent dans un rapport proche de la prédation. Comme nous l'avions annoncé, la lune n'est jamais une constante que l'on retrouverait dans l'intégralité des sources ; pourtant, elle reste partout présente à travers une série de facteurs communs à tous ces récits, qui contribuent à créer autour de chacune des ruses décrites ce que l'on pourrait appeler une « atmosphère lunaire ». Le premier de ces facteurs est le jeu de l'ombre et de la lumière, toutes deux difficiles à envisager dans un paysage nocturne sans l'éclairage de la lune : deux des protagonistes de ces légendes, les merles du Cyllène et les guerriers de Phocide, sont caractérisés par une blancheur anomalique, couleur qui reflète celle de la lune et qui est systématiquement associée à une forme d'éclat visuel ou sonore – chatoiement de la voix des merles, reflet et peut-être aussi tintement du bronze des armes. En contrepoint de cette représentation se trouve celle de la hyène, dont le procédé à l'encontre du chien exploite les ombres pour provoquer le mutisme, dans une double négation de l'éclat. Cette dialectique entre brillant et sombre, voyant et furtif, sert de base à des mécanismes de fascination et d'attraction qui, comme il sera confirmé par d'autres cas encore, sont typiques des effets produits par la lune elle-même. Les merles blancs, rareté et *paradoxon*, séduisent par leur beauté et font l'objet d'un désir difficile à satisfaire ; la hyène, sorcière et reine du mimétisme et de l'hypnose, exerce sa γοητεία pour réduire ses victimes à l'impuissance ; enfin, les Phocidiens dans leur costume éblouissant se font passer pour une apparition divine.

Ces forces d'attraction qui entourent la lune sont marquées en outre par une verticalité qui n'est pas sans rappeler le sortilège par lequel les Thessaliennes décrochent l'astre du ciel. Deux des récits sont localisés sur une montagne, un autre sur le toit des maisons ; les merles du mont Cyllène sont des volatiles célestes que les oiseleurs s'efforcent de faire atterrir dans leurs pièges, les hyènes font dégringoler les chiens des toits en s'attaquant à leur ombre au sol, les Phocidiens descendent eux-mêmes du Parnasse pour se ruer sur les Thessaliens.

L'examen de ces trois anecdotes en parallèle fait émerger une certaine perception de la lumière de la lune : entre la clarté limpide du jour et les ténèbres impénétrables d'une nuit noire, la lune dessine un espace intermédiaire de pénombre, où tous les artifices visuels – leurres, pièges, séductions, mirages, fantômes, épiphanies – peuvent fonctionner. Il convient donc d'aborder avec précaution les visions que l'on a au clair de lune ; encore n'est-ce pas tout à fait suffisant, car il est impossible de savoir aux dépens de qui l'astre, dans son ambiguïté essentielle, va favoriser la ruse. Un équilibre précaire de forces opposées, un basculement inattendu de l'avantage, voire un motif du trompeur trompé, apparaît dans chacune des histoires. L'éclat de leur plumage et le chatoiement élaboré de leur voix conduisent les merles arcadiens à leur perte dans les filets que leur tendent les chasseurs : ce qui rend ces oiseaux attirants est aussi ce qui les rend vulnérables, et tel est pris qui croyait prendre. Par la ruse et la magie, la hyène parvient à déjouer la vigilance du chien qui monte la garde et l'empêche d'aboyer pour sonner l'alarme, lui dérobant sa voix en saisissant son ombre ; en cet affrontement incertain, où c'est tantôt le chien qui traque la hyène, tantôt l'inverse, la victoire revient à l'œil le plus alerte. Enfin, les Phocidiens ont gagné une réputation de stratèges du désespoir dans leur conflit à forces inégales contre les Thessaliens ; leurs tactiques improbables, comme cette attaque masquée de blanc, leur donnent le bénéfice de l'audace et transforment les assiégés en assaillants, permettant à quelques centaines d'hommes d'en tuer des milliers. La lune semble dans chaque cas avoir choisi son camp, non pas nécessairement celui du plus fort, mais souvent celui du plus habile : elle révèle et trahit la présence des uns, magnifie l'apparition des autres, crée tantôt un monde d'ombres aux propriétés surnaturelles, tantôt un monde de spectres à l'allure divine. Son éclairage n'est pas neutre, et si

elle fait apparaître les choses, comme le soleil ou comme une lampe, c'est toujours avec un biais particulier. Ce que l'on voit, ou que l'on pense voir au clair de lune, est une réalité altérée, parfois augmentée, parfois diminuée, parfois trompeuse comme le déguisement des Phocidiens, parfois d'une beauté inouïe comme celle des merles blancs, parfois encore plus vraie qu'il n'y paraît, comme l'ombre des chiens qui se substitue à leur corps. De toutes ces distorsions, la lune est complice, et lorsqu'elle jette ses rayons sur un objet précis, ce n'est jamais innocemment.

CHAPITRE 4

DÉCROCHER LA LUNE : SORTILÈGES THESSALIENS ET ÉCLIPSES AU SON DU BRONZE

4.1 Éclipse solaire, éclipse lunaire

Avec la question de la source lumineuse qui fait briller la lune se pose, comme on l'a vu, le problème des éclipses. Quiconque explique d'où vient la lumière de la lune propose en même temps une théorie sur la cause de ses assombrissements inopinés et irréguliers, certains soirs où elle est en son plein : pour les tenants d'une lumière empruntée au soleil, la raison est celle que nous connaissons bien – la lune passe dans l'ombre de la terre, étant dans l'alignement du soleil et de cette dernière ; mais pour Héraclite, qui se représente les astres comme des σκαφαί (« sphères creuses »), l'éclipse intervient tout naturellement lorsque la lune tourne sur elle-même, cachant son creux lumineux et présentant son dos opaque à la terre ; sur des modèles similaires, d'autres astronomes ont pu croire, comme Bérose que la lune avait un côté brillant et l'autre non, ou encore, comme Anaximandre, que ses rayons nous parvenaient par une ouverture qui pouvait être occasionnellement obstruée[202].

Bien que le mécanisme d'alignement des astres sur le plan de l'écliptique soit sensiblement le même pour une éclipse solaire (observable en phase de nouvelle lune) et une éclipse lunaire (toujours lors de la pleine lune), les deux phénomènes sont

202. Pour un aperçu de ces théories, voir *Placita philosophorum* 29, 891E-F.

perçus de manière fondamentalement différente. Pour commencer, leur périodicité dans une zone géographique précise n'est pas la même, car si la fréquence des éclipses de soleil n'est pas moindre en moyenne que celle des éclipses de lune, ces dernières sont observables simultanément par tout l'hémisphère de la terre plongé dans la nuit, tandis que l'occultation du soleil ne peut être vue qu'en un point précis, qui se déplace rapidement le long d'une bande de terre[203]. Si les éclipses solaires sont plus rares, elles sont aussi plus spectaculaires, la nuit se faisant en plein jour lorsque l'éclipse est totale, avec un halo ou un anneau plus ou moins large de lumière encore visible au moment de la conjonction. Lorsqu'en revanche la terre s'interpose entre son satellite et les rayons solaires, la lune ne disparaît jamais totalement, mais prend une teinte sombre et rougeâtre caractéristique[204]. C'est ainsi que le stoïcien Pharnakès, dans le dialogue *De facie* de Plutarque, qualifie la lune pendant son éclipse de ἀνθρακώδης καὶ βλοσυρά[205], « couleur de braise et effrayante », l'ἄνθραξ pouvant désigner aussi le rubis, le grenat ou d'autres pierres de couleur rouge foncé. Au lieu d'une rupture entre le jour et le noir complet, l'éclipse de lune offre le spectacle d'un assombrissement graduel passant par tout un spectre de couleurs.

Si les éclipses de lune sont à la fois plus familières et moins impressionnantes que celles du soleil, on peut à bon droit se demander pourquoi elles étaient interprétées comme des signes divins souvent néfastes, et associées à tant de croyances ainsi qu'à

203. De fait, en termes statistiques, on trouve dans la littérature antique davantage de mentions des éclipses lunaires, l'éclipse totale de soleil la plus réputée étant celle de 585 av. J.-C. survenue lors d'un conflit entre Mèdes et Lydiens et relatée par Hérodote (1, 74). Celui-ci ajoute que la disparition du soleil avait été prédite par Thalès, exploit qui de la part d'un philosophe présocratique n'a pas manqué de susciter étonnement et scepticisme (cf. D. W. Graham, « La lumière de la lune dans la pensée grecque archaïque », 2002).

204. Au lieu d'être entièrement occultée par la terre, en effet, elle reçoit encore une petite partie de la lumière du soleil, réfractée par l'atmosphère terrestre qui diffuse également la lumière bleue pour ne laisser parvenir jusqu'à la lune que les rayonnements de longueur d'onde plus élevée. Ce phénomène de lune sanglante, bien connu des anciens, pouvait donner à croire qu'elle était alors souffrante (connotation que traduit l'expression latine *luna laborat*) et explique la perplexité de Pline l'Ancien devant ces éclipses où l'astre ne disparaît pas (voir introduction de cette partie).

205. Plutarque, *De facie* 933F.

des pratiques apotropaïques plus ou moins ritualisées[206]. Comme le remarque Claire Préaux[207], les historiens font coïncider, avec plus ou moins d'exactitude, les éclipses avec des événements dont l'ampleur explique qu'ils aient été précédés ou accompagnés de telles manifestations astrologiques : bataille décisive, mort d'un personnage influent, catastrophe… Ce motif devient un « poncif littéraire »[208] dès l'époque classique, puisque Aristophane, dans ses *Nuées* (qui regorgent de plaisanteries sur les phénomènes astronomiques, comme nous aurons l'occasion de le voir), en livre déjà une parodie. Parmi les multiples présages célestes orchestrés par le chœur des Nuées, et que les Athéniens auraient dû prendre comme autant d'avertissements de ne pas élire Cléon stratège, l'éclipse de lune, suivie de celle du soleil, figure en bonne place[209].

> Εἶτα τὸν θεοῖσιν ἐχθρὸν βυρσοδέψην Παφλαγόνα
> ἡνίχ' ἡρεῖσθε στρατηγόν, τὰς ὀφρῦς συνήγομεν
> κἀποιοῦμεν δεινά· βροντὴ δ' ἐρράγη δι' ἀστραπῆς,
> ἡ σελήνη δ' ἐξέλειπε τὰς ὁδούς, ὁ δ' ἥλιος
> τὴν θρυαλλίδ' εἰς ἑαυτὸν εὐθέως ξυνελκύσας
> οὐ φανεῖν ἔφασκεν ὑμῖν, εἰ στρατηγήσει Κλέων.
>
> Puis, lorsque l'ennemi des dieux, le tanneur paphlagonien, allait être par vous choisi comme stratège, nous fronçâmes les sourcils et nous démenâmes terriblement : *Et parmi les éclairs éclata le tonnerre*[210]. La lune

206. Pour un aperçu des éclipses lunaires comme présages ou signaux funestes dans la littérature antique, voir Roscher 1890, p. 87-89 ; Demandt 1970 ; Préaux 1973, p. 124-128. Pour la terreur inspirée par les éclipses en général, voir aussi Mugler 1959, p. 53 et notes 2 et 3, mentionnant le *Timée* de Platon (40c-d, avec une brève évocation de la frayeur suscitée par l'éclipse des dieux visibles que sont la lune et le soleil) ainsi qu'un texte de Sextus Empiricus (*Aduersus mathematicos* IX, 24) rapportant l'opinion de Démocrite, pour qui la peur des phénomènes célestes comme la foudre ou les éclipses serait liée à leur origine supposée divine et participerait même de la conception que les hommes se font des dieux.

207. Préaux 1973, p. 124 et notes 3 et 4.

208. Préaux 1973, p. 125.

209. L'éclipse lunaire serait celle du 9 octobre 425, tandis que l'éclipse solaire pourrait être celle du 21 mars 424, mentionnée par Thucydide (IV, 52, 1).

210. Sophocle, *Télamon*, fr. 578, 2 Radt.

> s'écarta de sa route, et le soleil, contractant vite sa mèche en lui-même, refusa de luire pour vous, si Cléon était stratège. (Aristophane, *Nuées*, 581-586, trad. H. Van Daele.)

L'ensemble des événements est décrit du point de vue des puissances divines qui en sont responsables, et Aristophane exploite l'anthropomorphisme dans une veine comique : l'orage est dû à un froncement de sourcils des Nuées, la lune abandonne (ἐκλείπει) son parcours, et le soleil éteint la mèche de sa lampe… L'idée d'un avertissement donné par les dieux célestes converge avec celle qui transparaît dans l'*Hymne homérique* étudié plus haut : les astres sont des signes[211] à interpréter, et ils sont porteurs de messages divins à l'intention des hommes.

4.2 Nicias, ou la superstition à l'épreuve de l'éclipse

Ce qui d'ailleurs est digne de mention pour les historiographes, ce qui crée le καιρός, ce n'est pas tant l'éclipse lunaire (à mettre en l'occurrence sur le même plan que d'autres incidents comme les éclipses solaires, les séismes, la chute de la foudre, etc.) que les réactions qu'elle suscite chez les protagonistes du récit. Le *topos* de l'éclipse de lune sert de révélateur de la force ou de la faiblesse d'esprit des personnages sur qui reposent les décisions, ainsi que d'inhibiteur ou de déclencheur d'actions. La narration fait apparaître alors un contraste entre une figure rationnelle et inébranlable (celle du savant, du général éclairé, de l'historien lui-même) et une autre, superstitieuse et prompte à craindre le châtiment divin – c'est souvent le cas de la foule ignorante, mais aussi d'une certaine élite aveuglée par la piété[212].

C'est ainsi que nous est parvenu, porté par une postérité tenace qui l'a irrévocablement associé à la débâcle athénienne en Sicile en 413 av. J.-C., le portrait quelque peu caricatural de Nicias. Au moment où les deux stratèges Nicias et Démosthène

211. Sur la lune τέκμωρ καὶ σῆμα (*Hymne homérique à Séléné*, 13), voir p. 46 *sq.*

212. Sur la crainte des éclipses lunaires à Rome, voir Plutarque, *Paul-Émile* 17, 7-10 ; et parmi les auteurs latins, Cicéron, *Tusculanes* I, 28, 92 ; Tacite, *Annales* I, 28, 1-2 (épisode en Pannonie avec les légions de Drusus).

commençaient à s'embourber dans le siège de Syracuse, et qu'il était question d'organiser le retrait des troupes, celui-ci fut semble-t-il retardé pour cause de présages défavorables, notamment d'une éclipse de lune ; ce délai devait se révéler fatal pour l'armée athénienne, qui fut encerclée par les Syracusains, et dont les deux chefs furent exécutés. Le premier à relater cet épisode est Thucydide ; par la suite, sa peinture du caractère de Nicias fut reprise à leur compte par des générations entières d'historiens et de commentateurs.

> Καὶ μελλόντων αὐτῶν, ἐπειδὴ ἑτοῖμα ἦν, ἀποπλεῖν ἡ σελήνη ἐκλείπει· ἐτύγχανε γὰρ πασσέληνος οὖσα. Καὶ οἱ Ἀθηναῖοι οἵ τε πλείους ἐπισχεῖν ἐκέλευον τοὺς στρατηγοὺς ἐνθύμιον ποιούμενοι, καὶ ὁ Νικίας (ἦν γάρ τι καὶ ἄγαν θειασμῷ τε καὶ τῷ τοιούτῳ προσκείμενος) οὐδ' ἂν διαβουλεύσασθαι ἔτι ἔφη πρίν, ὡς οἱ μάντεις ἐξηγοῦντο, τρὶς ἐννέα ἡμέρας μεῖναι, ὅπως ἂν πρότερον κινηθείη. Καὶ τοῖς μὲν Ἀθηναίοις μελλήσασι διὰ τοῦτο ἡ μονὴ ἐγεγένητο.
>
> Les préparatifs étaient faits, et on allait prendre le large, quand la lune, qui de fait était dans son plein, s'éclipsa. La plupart des Athéniens, s'en faisant conscience, demandaient aux stratèges de surseoir au départ, et Nicias, qui était enclin, et même un peu trop, à la superstition[213] et aux pratiques du même genre, déclara « se refuser même à délibérer davantage, avant qu'on eût, conformément à l'interprétation des devins, attendu trois fois neuf jours : point question de bouger avant ». De là était résulté qu'après avoir, en raison de cette circonstance, tardé à partir, les Athéniens finalement étaient restés. (Thucydide, *Guerre du Péloponnèse* VII, 50, 4, trad. L. Bodin et J. de Romilly.)

La responsabilité du délai fatidique (μονή) est partagée, d'où la coordination renforcée Καὶ οἱ Ἀθηναῖοι […] καὶ ὁ Νικίας ; toutefois, si Thucydide s'abstient de jugement explicite sur cette « majorité » des troupes (οἱ πλείους) qui « prend

213. Nous corrigeons ici la traduction de l'édition des Belles Lettres, qui comportait ici « qui s'adonnait, non sans quelque excès, à la divination ». Il importe de distinguer entre le θειασμός de Nicias, sa « superstition » ou sa propension à voir tout phénomène naturel comme un signe divin, et les μάντεις (« devins ») dont il s'entoure par conséquent.

à cœur » l'éclipse (ἐνθύμιον ποιούμενοι), comme s'il était prévisible qu'une foule de soldats puisse s'inquiéter d'un phénomène sortant de l'ordinaire, en revanche, concernant leur chef, Nicias, l'historien se prononce sans appel : l'attitude du stratège est qualifiée de θειασμός, « superstition » à laquelle il est « même un peu trop » ( ) enclin, de même qu'à « tout ce genre de choses » (τῷ τοιούτῳ), expression qui pour être vague, n'en est pas moins péjorative, et qui recouvre la soumission inconditionnelle aux prescriptions des devins, aussi longue que soit l'attente imposée. Cette tendance préjudiciable à interpréter un phénomène naturel, quoique peu commun, comme un message divin, est d'ailleurs rendue par un jeu de mots entre σελήνη, la lune, et σημήνῃ (« qu'on fasse signe »), dernier mot de la phrase précédente[214] : il s'agit bien là d'avoir perçu l'éclipse comme un signal (σῆμα).

Lorsque Polybe aborde à son tour le même épisode, il l'insère à la fin d'un développement sur les compétences et savoirs requis d'un général. Nicias, pris comme exemple de la conduite à ne pas suivre, reçoit un traitement passablement négatif.

> Autre exemple, le général athénien Nicias, qui pouvait sauver [δυνάμενος σῴζειν] son armée devant Syracuse et avait choisi une heure appropriée [καιρόν] de la nuit pour tromper la surveillance ennemie en se retirant en lieu sûr ; puis une éclipse de lune [τῆς σελήνης ἐκλειπούσης] le frappa d'une crainte superstitieuse [δεισιδαιμονήσας], comme si c'était un présage terrible [ὥς τι δεινὸν προσημαινούσης], et il différa le départ. Il n'en fallut pas plus, les ennemis étant alertés quand il procéda au départ la nuit suivante [κατὰ τὴν ἐπιοῦσαν αὐτοῦ νύκτα], pour faire tomber aux mains des Syracusains et l'armée et ses chefs. Or, s'il s'était seulement documenté sur ces questions auprès de gens compétents [παρὰ τῶν ἐμπείρων ἱστορήσας], il aurait pu [δυνατὸς ἦν] ne pas laisser passer sa chance [παραλιπεῖν […] τοὺς ἰδίους καιρούς] pour une raison

214. Juste avant l'épisode de l'éclipse, Thucydide expose comment les stratèges prennent secrètement la décision d'abandonner le siège le plus tôt possible. L'armée reçoit donc l'instruction de se tenir prête à partir « dès qu'on lui ferait signe » (ὅταν τις σημήνῃ). Nicias se rend donc coupable ici d'avoir préféré suivre un supposé signe du ciel plutôt qu'un signal militaire et véritablement stratégique.

> pareille [διὰ τὰ τοιαῦτα], et qui plus est, il aurait pu l'exploiter grâce à l'ignorance de ses adversaires [διὰ τὴν τῶν ὑπεναντίων ἄγνοιαν] ; car l'incompétence [ἀπειρία] d'autrui constitue pour les gens compétents [τοῖς ἐμπείροις] le facteur principal de la réussite. (Polybe, *Histoires* IX, 19, trad. R. Weil.)

On retrouve ici des éléments déjà présents chez Thucydide : la superstition, que l'historien classique appelait θειασμός (« divinisation » des phénomènes naturels) et que Polybe catégorise comme δεισιδαιμονία (« crainte divine ») ; son explication comme une surinterprétation des signes (ici, avec le verbe προσημαίνω, « annoncer, présager ») ; et son association avec « ce genre de choses » (τὰ τοιαῦτα). L'insistance sur la notion de καιρός, qui revient deux fois dans le passage, est cependant plus marquée ici que chez Thucydide. Ce dernier avait d'emblée présenté Nicias comme réticent à l'idée d'une retraite[215] ; la décision du départ était en suspens, et comme on l'a vu, d'autres acteurs que Nicias partageaient la responsabilité du report. Polybe, par souci didactique, fait de Nicias le seul superstitieux de l'histoire, et dramatise à loisir les événements : il concentre ainsi en l'espace de vingt-quatre heures le *kairos* favorable, le contretemps et le dénouement tragique, et souligne (à grands renforts d'irréel du passé et d'expressions équivalentes comme δυνάμενος ou δυνατὸς ἦν) la distance ténue qui sépare un succès d'un désastre. La morale qu'il tire de cet exemple fait tout reposer sur un savoir tiré de l'expérience : les ἔμπειροι (« experts ») ont l'avantage et peuvent même profiter de l'ἀπειρία (« inexpérience ») de leurs adversaires.

Cette polarisation est au cœur du motif de l'éclipse chez les historiens et moralistes. Plusieurs siècles plus tard, on retrouve ce même récit à deux reprises chez Plutarque[216]. Le *De superstitione*, comme on pourrait s'y attendre, est encore moins

215. Thucydide VII, 49.

216. Pour des développements similaires sur Périclès, personnage qui à l'opposé de Nicias refusa de se laisser impressionner par une éclipse solaire, voir *Dion* 24 et *Périclès* 35, 2 (en 6, 1, Plutarque expliquait que la fréquentation du philosophe Anaxagore avait permis à Périclès de s'affranchir de la superstition et de la « stupeur suscitée par les phénomènes célestes », τὸ πρὸς τὰ μετέωρα θάμβος). Pour un équivalent romain, à mi-chemin entre les figures du savant et du superstitieux, voir *Paul-Émile* 17, 7-10.

tendre avec Nicias que ne l'était Polybe.

> Ἦν δ' ἴσως καὶ Νικίᾳ τῷ Ἀθηναίων στρατηγῷ κράτιστον οὕτως ἀπαλλαγῆναι τῆς δεισιδαιμονίας ὡς Μίδας ἢ Ἀριστόδημος ἢ φοβηθέντι τὴν σκιὰν ἐκλιπούσης τῆς σελήνης καθῆσθαι περιτειχιζόμενον ὑπὸ τῶν πολεμίων, εἶθ' ὁμοῦ τέτταρσι μυριάσιν ἀνθρώπων φονευθέντων ἢ ζώντων ἁλόντων ὑποχείριον γενέσθαι καὶ δυσκλεῶς ἀποθανεῖν. Οὐ γὰρ γῆς ἀντίφραξις ἐν μέσῳ γενομένης φοβερόν, οὐδὲ δεινὸν ἐν καιρῷ περιόδων σκιᾶς πρὸς σελήνην ἀπάντησις, ἀλλὰ δεινὸν τὸ τῆς δεισιδαιμονίας σκότος ἐμπεσὸν τοῦ ἀνθρώπου συγχέαι καὶ τυφλῶσαι λογισμὸν ἐν πράγμασι μάλιστα λογισμοῦ δεομένοις.
>
> Et peut-être pour Nicias aussi, le général athénien, le mieux aurait-il été de se débarrasser de sa superstition par le même moyen que Midas ou Aristodème[217] plutôt que de s'effrayer de l'ombre produite par une éclipse de lune et de se laisser sans bouger investir par l'ennemi, puis, en même temps que quarante mille hommes furent tués ou pris vivants, de tomber entre ses mains et de subir une mort sans gloire. En effet l'interposition de la terre entre le soleil et la lune n'a rien d'effrayant, ni de terrible la rencontre de l'ombre de la terre avec la lune à un moment déterminé de leurs révolutions ; mais ce qui est terrible, ce sont les ténèbres de la superstition bouleversant et aveuglant la raison de l'homme qui y succombe dans des circonstances où la raison serait au plus haut point nécessaire. (Plutarque, *De superstitione* 8 (= 169A), trad. J. Kefradas et R. Klaerr.)

Faisant montre d'une parfaite connaissance des causes physiques de l'éclipse, due à l'ombre de la terre interposée entre le soleil et la lune, Plutarque se met en position de condamner la terreur irrationnelle de Nicias, qui aurait mieux fait de se donner la mort que de causer celle de tant d'autres par sa superstition (le terme de δεισιδαιμονία apparaît à deux reprises, au début et à la fin du passage). La métaphore filée oppose l'image du σκότος (« obscurantisme ») de la superstition

217. Deux personnages précédemment cités par Plutarque, et qui se sont suicidés par désespoir face à de mauvais présages.

à la σκία (« obscurité, ombre ») réelle et naturelle de la terre qui voile la lune, le premier type de ténèbres étant bien plus insidieux et redoutable que le second. Une autre antithèse distingue la δεισιδαιμονία du λογισμός (« raisonnement ») qui doit triompher de celle-ci chez l'homme de jugement.

Dans ses *Vies parallèles*, où Plutarque traite du même problème, la causalité déjà établie par Polybe entre « ignorance » (ἀπειρία) et « superstition » (δεισιδαιμονία) donne lieu à tout un développement épistémologique sur l'évolution du savoir astronomique depuis l'époque classique.

> Tout était prêt, et personne parmi les ennemis n'y prenait garde (car ils ne s'attendaient à rien de tel), lorsque se produisit pendant la nuit une éclipse de lune [ἐξέλιπεν ἡ σελήνη]. Cette éclipse inspira une grande terreur [μέγα δέος] à Nicias et à tous ceux qui, par ignorance ou superstition [ὑπὸ ἀπειρίας ἢ δεισιδαιμονίας], s'effrayaient de ces sortes de phénomènes [τὰ τοιαῦτα]. À cette époque, la plupart des gens [οἱ πολλοί] comprenaient déjà plus ou moins bien que l'obscurcissement du soleil [τοῦ…ἡλίου…ἐπισκότησιν], qui peut avoir lieu vers le trentième jour du mois, provient de la lune ; mais, pour la lune elle-même, alors qu'elle est dans son plein, par suite de quelle rencontre et comment elle perd soudain sa clarté [πῶς αἰφνίδιον ἐκ πανσελήνου τὸ φῶς ἀπόλλυσι] et passe par toutes sortes de teintes, voilà ce qu'il n'était pas facile de comprendre [οὐ ῥᾴδιον ἦν καταλαβεῖν] ; aussi y voyait-on un phénomène extraordinaire et comme un signe précurseur de grandes calamités, envoyé par les dieux [ἐκ θεοῦ γινόμενον σημεῖον]. Le premier de tous à avoir traité par écrit des phases [καταυγασμῶν καὶ σκιᾶς] de la lune avec beaucoup de netteté et de hardiesse, à savoir Anaxagore, n'était pas lui-même bien ancien à cette date, et son ouvrage, loin d'être répandu dans le public, était encore tenu secret et circulait entre un petit nombre d'initiés qui ne le communiquaient qu'avec circonspection et à des personnes sûres. En effet on ne supportait guère les physiciens ni ceux qu'on appelait les « météorologues », parce qu'en rapportant tout à des causes dépourvues de raison, à des forces aveugles et à des évé-

> nements nécessaires, ils sapaient la puissance divine [διατρίβοντας τὸ θεῖον]. C'est ainsi que Protagoras fut exilé, qu'Anaxagore, jeté en prison, ne fut sauvé qu'à grand' peine par Périclès, et que Socrate, tout étranger qu'il était à ce genre de recherches, mourut cependant pour crime de philosophie. Plus tard, la doctrine de Platon, qui reçut un vif éclat [ἐκλάμψασα] de la conduite de ce grand homme, et aussi du fait qu'elle subordonnait aux principes divins et souverains [ταῖς θείαις καὶ κυριωτέραις ἀρχαῖς] le déterminisme du monde physique [τὰς φυσικὰς ἀνάγκας], dissipa les préventions contre ces études et ouvrit à tous la voie des sciences. (Plutarque, *Nicias*, 23, 1-5.)

La comparaison qu'établit Plutarque entre la compréhension assez extensive de l'éclipse solaire et celle, moins assurée, de l'éclipse lunaire, propose un élément de rationalisation de la peur de Nicias et de la « majorité » (οἱ πολλοί) superstitieuse. En effet, durant une éclipse solaire, qui advient à la nouvelle lune, on peut voir clairement le corps sphérique et sombre de la lune passer devant le soleil et l'occulter momentanément, alors que dans le cas d'une éclipse lunaire, on assiste inopinément au changement progressif de couleur qui amène la pleine lune de son état le plus brillant à son apparence la plus sombre – cette teinte sanglante caractéristique ne peut que contribuer, d'ailleurs, à un pressentiment de violence et de mort. L'ombre de la Terre ne se dessine pas sur la lune, son contour n'est pas perceptible et il est d'autant plus difficile de déterminer ce qui provoque cet assombrissement : pour en avoir une idée claire, il faut non seulement avoir compris d'où vient la lumière de l'astre nocturne, mais aussi être capable de se figurer la planète sur laquelle nous vivons comme un objet opaque capable de faire écran entre le soleil et la lune.

Mais l'aspect le plus intéressant de ce texte est le parti-pris idéologique de Plutarque, celui du progrès, déjà présent dans l'historiographie thucydidéenne (notamment avec l'archéologie de la Grèce dans le premier livre de la *Guerre du Péloponnèse*) et appliqué ici aux connaissances astronomiques et météorologiques. L'auteur procède à une reconstruction narrative, définissant une chaîne de savoir idéal[218] du

218. Sur ces reconstructions d'une évolution fictive du savoir, que l'on observe par exemple dans les généalogies chez Diogène Laërce, voir Delattre 2006b.

V^e^ siècle à l'époque impériale et faisant de la science des éclipses[219] la base évolutive du rapport entre le savoir humain et la puissance divine. Ainsi, une première étape correspond à Nicias et à la superstition généralisée d'une époque où, faute de comprendre les éclipses lunaires aussi bien que les éclipses solaires, on les prenait comme un signe (σημεῖον) divin[220] ; la deuxième, concomitante, est marquée par l'émergence de savants controversés (Anaxagore, Protagoras, Socrate) accusés de détruire le rôle du divin dans leurs explications des phénomènes physiques ; enfin vient Platon, qui réussit à harmoniser les causes divines (θεῖαι ἀρχαί) et les nécessités de la nature (φυσικαὶ ἀνάγκαι). Il n'est pas anodin que le rayonnement de la doctrine platonicienne, dont Plutarque se fait l'écho, soit traduit ici par le verbe ἐκλάμπω (« briller »), à la fois antonyme et homophone de ἐκλείπω (« s'éclipser »). L'éclipse de lune est en effet par excellence le révélateur et la pierre de touche de la superstition ou de l'expertise, mais elle en est aussi le symbole : là où elle plonge les gens impressionnables dans l'obscurité de l'ignorance[221], elle donne aux plus grands savants l'occasion de briller.

4.3 Le sortilège thessalien

Si les historiens ont fait de Nicias le parangon de la superstition, victime de sa propre ignorance, un autre personnage, féminin celui-là, est réputé au contraire pour avoir su tirer profit de son expertise exceptionnelle en cosmographie et en astronomie : il s'agit de la Thessalienne Aglaonicé, fille d'Hégétor selon Plutarque, d'Hégémon d'après les scholies aux *Argonautiques*.

219. Pour d'autres réflexions de Plutarque sur les mêmes problèmes, voir notamment *Périclès* 5, 1 et 6, 1-5.

220. Concernant Nicias, on remarque l'éternelle reprise de l'expression généralisante τὰ τοιαῦτα, qui désigne chez Thucydide, Polybe et Plutarque tantôt la superstition du stratège, tantôt les causes de son expression. Les termes d'ἀπειρία (« inexpérience, ignorance ») et de δεισιδαιμονία (« superstition »), que Polybe mettait en rapport, sont ici rassemblés comme des quasi équivalents (ὑπὸ ἀπειρίας ἢ δεισιδαιμονίας).

221. En témoigne le rapprochement, dans l'autre texte de Plutarque cité plus haut, entre la σκία réelle de l'éclipse et le σκότος métaphorique des ignorants.

Au chant IV de l'épopée d'Apollonios de Rhodes, la Lune s'adresse à Médée au milieu de sa fugue nocturne pour rejoindre Jason et se plaint, en termes allusifs, que la Colchidienne l'a trop souvent rappelée à ses amours terrestres et clandestines avec le bel Endymion.

> Ἦ θαμὰ δὴ καὶ σεῖο, κύον, δολίῃσιν ἀοιδαῖς
> μνησαμένη φιλότητος, ἵνα σκοτίῃ ἐνὶ νυκτὶ
> φαρμάσσῃς εὔκηλος, ἅ τοι φίλα ἔργα τέτυκται.
>
> Ah ! que de fois aussi, chienne, tes perfides incantations m'ont rappelé mon amour, pour que tu puisses, dans la nuit obscure, te livrer en paix à ces œuvres de sorcellerie qui te sont chères. (Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* IV, 59-61, trad. É. Delage.)

Le scholiaste livre une partie de l'explication avant d'y adjoindre l'exemple d'Aglaonicé :

> μεμύθευται ὡς ἄρα αἱ φαρμακίδες τὴν σελήνην ταῖς ἐπῳδαῖς κατασπῶσι. Τοῦτο δὲ ποιεῖν δοκοῦσιν αἱ Θεσσαλαὶ σφαλεῖσαι τῆς ὑπολήψεως· καθὸ Ἀγλαονίκη, Ἡγέμονος θυγάτηρ, ἔμπειρος οὖσα τῆς ἀστρολογίας καὶ εἰδυῖα τὰς ἐκλείψεις τῆς σελήνης, ὁπότε μέλλοι αὐταῖς ἐγγενήσεσθαι, ἔφασκε τὴν θεὸν κατασπᾶν, καὶ παραχρῆμα περιέπιπτε συμφοραῖς, τῶν οἰκείων τινὰ ἀποβαλοῦσα. Ὅθεν κατὰ τὸν βίον λέγεται παροιμία ἐπὶ <…> « τὴν σελήνην κατασπᾷ ».
>
> Selon la tradition, les magiciennes attirent la lune vers le bas par leurs incantations. C'est ce que croient faire les Thessaliennes, sans comprendre ce qu'elles font : ainsi Aglaonicé, la fille d'Hégémôn, qui s'y connaissait en astrologie et savait quand les éclipses de lune allaient se produire, prétendait attirer la déesse vers le bas et tombait aussitôt dans le malheur, celui de perdre l'usage de certains organes. D'où le proverbe d'usage courant <…> : « attire la lune vers le bas. » (*Scholies à Apollonios de Rhodes*, IV, 59-61a, trad. G. Lachenaud.)

Malgré sa formulation assez elliptique, cette scholie nous livre quelques éléments intéressants. Tout d'abord, il est fait mention d'une tradition relevant du μῦθος, c'est-à-dire d'une autorité extérieure au scholiaste et qu'il ne prend pas forcément pour argent comptant : les femmes expertes en recettes magiques (φάρμακα), en particulier les Thessaliennes, notoirement versées dans la sorcellerie, ont la réputation (littéralement proverbiale) de tirer la lune vers le bas (le verbe employé à trois reprises ici est κατασπάω[222]) par des incantations. Ensuite vient un détail un peu plus surprenant : lesdites Thessaliennes, tout en « semblant » ou « croyant » (δοκοῦσιν) attirer ainsi la lune, sont « déçues dans cette croyance » (σφαλεῖσαι τῆς ὑπολήψεως) ; leur magie trompe donc non seulement un éventuel public, mais aussi et en premier lieu celles qui la pratiquent. Enfin intervient Aglaonicé, exception à la règle, puisqu'elle est ἔμπειρος et sait pertinemment quand se vanter d'avoir fait descendre la lune, puisqu'elle anticipe les éclipses[223]. Sur cette anecdote qui mêle astronomie, rituels magiques, mensonge et illusion, Plutarque tient un discours similaire dans le *De defectu*, au détour d'une réflexion sur l'importance des *daimones* comme intermédiaires entre mortels et divinités. Nier l'existence de ces entités reviendrait à supprimer l'espace entre la terre et la lune et à faire descendre (κατασπᾶν) les dieux au niveau des hommes comme les Thessaliennes, à ce que l'on dit, le font avec la lune.

> Ἀλλ' ἐκείνων μὲν ἐν γυναιξὶ τὸ πανοῦργον ἔσχε πίστιν, Ἀγλαονίκης τῆς Ἡγήτορος, ὥς φασιν, ἀστρολογικῆς γυναικός, ἐν ἐκλείψει σελήνης ἀεὶ προσποιουμένης γοητεύειν καὶ καθαιρεῖν αὐτήν.
>
> Le pouvoir de ces magiciennes trouva créance parmi les femmes depuis qu'Aglaonicè, fille d'Hégétor, qui était savante en astronomie, à ce que l'on raconte, faisait semblant, chaque fois que se produisait une éclipse de lune, d'attirer cet astre vers le bas par ses sorcelleries. (Plutarque, *De defectu oraculorum* 417A.)

222. Voir aussi la scholie à III, 533, évoquant la même pratique avec les verbes κατάγω et καθαιρέω.

223. Voir aussi la scholie à Zénobios, *Épitomé* 401 qui cite Asclépiade et explique de manière similaire l'idiome ἐπὶ σαυτῷ τὴν σελήνην καθαιρεῖς, sans toutefois mentionner Aglaonicé (selon Asclépiade, ce seraient les Thessaliennes en général qui auraient appris à prévoir les éclipses).

La feinte d'Aglaonicé est donc conçue pour un public explicitement féminin, c'est-à-dire d'une part pour les magiciennes de Thessalie qui suivent son exemple, et d'autre part pour les femmes ingénues qui semblent constituer le public de cette mise en scène. La situation est encore explicitée dans les *Coniugalia praecepta*, où Plutarque recommande que l'épouse soit instruite et ne cède pas à la crédulité.

> Ἂν δέ τις ἐπαγγέλληται καθαιρεῖν τὴν σελήνην, γελάσεται τὴν ἀμαθίαν καὶ τὴν ἀβελτερίαν τῶν ταῦτα πειθομένων γυναικῶν, ἀστρολογίας μὴ ἀνηκόως ἔχουσα καὶ περὶ Ἀγλαονίκης ἀκηκουῖα τῆς Ἡγήτορος τοῦ Θετταλοῦ θυγατρός, ὅτι τῶν ἐκλειπτικῶν ἔμπειρος οὖσα πανσελήνων καὶ προειδυῖα τὸν χρόνον, ἐν ᾧ συμβαίνει τὴν σελήνην ὑπὸ γῆς σκιᾶς ἁλίσκεσθαι, παρεκρούετο καὶ συνέπειθε τὰς γυναῖκας ὡς αὐτὴ καθαιροῦσα τὴν σελήνην.
>
> Si quelqu'un annonce qu'il va faire descendre la lune, elle rira de l'ignorance et de la sottise des femmes qui croient à ces propos, vu qu'elle n'est pas sans notions d'astronomie et qu'elle a entendu l'histoire d'Aglaonicé, la fille du Thessalien Hégétor : celle-ci, étant au courant des éclipses de lune et connaissant à l'avance l'époque à laquelle il arrive à la lune d'être prise dans l'ombre de la terre, abusait les femmes en les persuadant que c'était elle qui faisait descendre la lune. (Plutarque, *Coniugalia praecepta* 145D.)

Ici comme ailleurs, l'éclipse lunaire joue un rôle clivant entre expertise et ignorance. Historiens et moralistes, se servant de l'exemple de Nicias dans le contexte masculin de la guerre, d'Aglaonicé dans le contexte féminin d'un certain type de sorcellerie[224], dessinent une dialectique entre science et croyance, entre persuasion

224. De l'expertise des Thessaliennes aux φαρμακεύτριαι de Théocrite en passant par les représentations poétiques de Circé ou de Médée, la magie lunaire (déviation du cours de l'astre, cueillettes et rites nocturnes, invocation de la lune pour favoriser des incantations amoureuses…) est représentée dans la littérature antique comme essentiellement pratiquée par des femmes, en particulier la fameuse opération consistant à faire descendre la lune (voir par exemple Pline l'Ancien 25, 10 qui qualifie cette compétence de *unam feminarum scientiam*). Pour le rapport entre la magie amoureuse et une certaine représentation des genres dans la Grèce antique, voir notamment Faraone 2006 et Faraone 2009.

et illusion[225]. Les personnes qui, à l'instar d'Aglaonicé, ont acquis une expérience, une *empeiria* – présentée ici en termes d'ouïe (μὴ ἀνηκόως ἔχουσα, ἀκηκουῖα) et de (pré)vision (προειδυῖα) – des phénomènes astronomiques, peuvent en tirer profit aux dépens des gens moins instruits, notamment des femmes, portées à croire au caractère surnaturel des éclipses. De Nicias à Aglaonicé, nous passons d'une histoire de divination à une affaire de magie, d'une erreur d'interprétation à une supercherie délibérée, d'un général mal conseillé qui manque un *kairos* crucial à une sorcière autoproclamée qui saisit le *kairos* avec une habileté suffisante pour convaincre les femmes, y compris celles-là même qui se disent sorcières, qu'un phénomène céleste peut être provoqué par l'action humaine.

Ce sortilège thessalien consistant à καθαιρεῖν[226] τὴν σελήνην est devenu un tel cliché chez les auteurs grecs et latins[227] et a fait couler tant d'encre également chez les philologues modernes[228] qu'il serait aussi vain de vouloir passer en revue ses

225. Sur la lune comme pivot et point nodal entre réalité et illusion dans l'histoire des sciences en Grèce, voir Ní Mheallaigh 2020, II, « *The lunar dialectic : change, epistemology, optics* », où l'auteur rapproche les découvertes de la « révolution parménidéenne » (notamment sur la nature et le fonctionnement de la lune) de l'allégorie platonicienne de la caverne, en s'appuyant sur la réflexion de Karl Popper (*The world of Parmenides : essays on the presocratic enlightenment*, 1998). Ní Mheallaigh montre que la lune est un objet de pensée qui informe en retour la pensée, non seulement comme modélisation d'un intermédiaire entre les ténèbres de l'ignorance et la lumière (solaire) de la connaissance, mais aussi comme matérialisation de la théorie philosophique qui associe le pérenne au vrai et le changement (tel que les phases) à l'illusoire.

226. Ou κατάγειν, κατασπᾶν ; en latin, *lunam deducere, detrahere, deripere, deponere*, etc.

227. On le voit apparaître chez des auteurs aussi divers qu'Hippocrate, Platon, Aristophane, Ménandre, Apollonios de Rhodes, Plutarque, Zénobios, Lucien, Nonnos de Panopolis, sans oublier plusieurs scholiastes. Cf. *infra*. Chez les auteurs latins, voir notamment Virgile, *Bucoliques* VIII, 69 ; Ovide *Héroïdes* VI, 85 (peut-être interpolé), *Métamorphoses* VII, 207-208 (Médée) et XIV, 367 (Circé) ainsi que *Remèdes à l'amour* 258 et *Cosmétiques* 41-42 ; Horace, *Épodes* V, 45-46 et XVII, 78 ; Tibulle I, 2, 43 et I, 8, 21-22 ; Sénèque, *Médée* 791-792, *Phèdre* 421-422 et 791 et *Hercule sur l'Œta* 468 et 525-527 ; Lucain VI, 499-506 ; Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* XXX, 7 ; Martial IX, 29, 9 et XII, 57, 16-17 ; Pétrone, *Satiricon* 129, 10-11 et 134, 12, v. 8-9 ; Stace, *Thébaïde* I, 104-106 et VI, 685-688 ; Apulée, *Métamorphoses* I, 3 ; Claudien, *De bello Gothico* 233-238.

228. Voir notamment Roscher 1890, p. 88, note 346 ; Roscher 1884-1937 *s. v.* Mondgöttin ; Mugler 1959, pour qui la formule καθαιρεῖν τὴν σελήνην trouverait son origine et son sens dans

mentions dans la littérature antique[229] que d'entrer dans le détail de toutes les théories formulées par les commentateurs. Nous nous contenterons de tracer les grandes lignes de ce motif, afin de nous en servir comme point de départ d'une réflexion sur le rapport spécifique qu'entretient la lune avec la magie, l'illusion et la dissimulation.

Le « *Thessalian trick* », comme le nomme Ní Mheallaigh 2020, a toutes les caractéristiques d'un récit topique à la fois très familier et gardant une large part de mystère : tous en parlent, mais nul ne semble savoir exactement de quoi l'on parle… Les éléments principaux en sont simples : les femmes de Thessalie auraient des compétences en sorcellerie[230], parmi lesquelles la plus notoire serait de savoir faire descendre la lune par leurs incantations. Si certaines sources, que nous étudierons plus en détail, laissent entrevoir une interprétation singulière et précise de ce rituel, la plupart se bornent à reprendre le thème comme un syntagme figé qui, au même titre que faire remonter les fleuves vers leur source ou rappeler les morts hors du tombeau, s'inscrit dans les catalogues d'*adunata* attribués aux magiciens – notamment par les poètes latins, à qui ce *topos* doit en grande partie sa postérité. Il arrive d'ailleurs que la mention de la Thessalie ou d'une pratique exclusivement féminine soit éliminée du tableau, comme dans le corpus hippocratique[231] qui s'en prend aux prêtres ambulants, mages et autres charlatans, et tardivement chez Nonnos[232] qui prête ce pouvoir aux Gymnosophistes indiens : en somme, tirer la lune du haut du ciel devient un exploit canonique du répertoire des sorciers (et surtout, il est vrai, des sorcières[233]). Dans la majorité de ses occurrences, cette image évoquée en pas-

le geste de fermer les paupières des morts ; E. R. Dodds, note sur Platon, *Gorgias* 513a (Oxford, Clarendon Press, 1959) ; Hill 1973, qui argumente contre les deux auteurs précédents en rejetant tout lien sémantique entre καθαίρεσις et éclipse ; Préaux 1973, p. 122-123 ; Bicknell 1983 ; Ní Mheallaigh 2020, I, « *The "Thessalian trick" : magic, mirrors and the Moon* ».

229. On en trouvera un assez bon panorama chez Hill 1973.

230. Pour le scholiaste à Aristophane (*Nuées* 749), les Thessaliens ont la réputation d'être sorciers (γόητες), au point que « les Thessaliennes » deviennent synonymes de « les magiciennes » (φαρμακίδες).

231. Hippocrate, *Maladie sacrée*, 1, 9.

232. Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques* 36, 346.

233. Voir notamment les auteurs latins qui transposent volontiers le tour thessalien aux person-

sant est sémantiquement quasi vide au-delà de sa valeur d'exemple, d'anecdote plus ou moins savante ou de plaisanterie. En d'autres termes, les auteurs développent rarement ce qu'ils entendent par « faire descendre la lune », si tant est qu'ils s'en fassent une vision précise.

Dès lors se posent quatre problèmes, nécessairement indissociables les uns des autres : ceux du mode opératoire, de la fonction et des effets du rituel thessalien, et celui de sa représentation. Ce sortilège relevait-il d'une pratique réelle, d'une rumeur répandue, du spectacle, de l'escamotage ? S'agissait-il d'écarter un témoin gênant à des activités inavouables, ou d'appeler à l'aide un astre ami des magiciens ? Cherchait-on à occulter, à assombrir la lune, ou bien à la faire réapparaître ailleurs ? et quelles pouvaient être les conséquences fâcheuses pour les actrices de ce rituel ? Enfin, comment cette opération était-elle diagnostiquée, perçue, décrite par les non-sorciers (auteurs de fiction, poètes, artistes, sceptiques…) ? Depuis notre extrémité du spectre chronologique, nous ne pouvons guère faire autrement que de partir du dernier problème, en nous appuyant sur les représentations qui nous sont parvenues pour tâcher de reconstituer une image cohérente, réelle ou fantasmée, de ce que signifie l'expression consacrée καθαιρεῖν τὴν σελήνην. Les sources sont d'une nature extrêmement hétérogène dont il importe de tenir compte : le matériau le plus abondant provient de la littérature grecque et latine, complétée par des incantations magiques retrouvées sur papyrus ainsi que par un unique (et énigmatique) document iconographique. Dans cet entrelacs inextricable de discours, de données et de pistes possibles, une polarité est pourtant perceptible entre apparition et disparition : de fait, s'il est bien attesté que les rituels magiques étaient souvent nocturnes et que la lune et ses avatars[234] y jouaient un rôle prépondérant (notamment dans les incan-

nages célèbres de Médée (Ovide, *Héroïdes* 6, 85 et *Métamorphoses* 7, 207-208 ; Sénèque, *Médée* 791-792) ou de Circé (Ovide, *Métamorphoses* 14, 367). Chez Martial, on voit alterner l'expression *Thessalico rhombo* (9, 29, 9) avec *Colcho rhombo* (12, 57, 17), évocateur de Médée (le rhombe, notoire instrument de sorcellerie, remplace ici les chants et formules magiques). Pétrone (*Satiricon* 129, 10-11) déplace la tradition à Crotone, où il situe de manière significative la maison d'une certaine Circé.

234. Séléné, Hécate, Artémis, Perséphone, voire Aphrodite ou les Érinyes, sont régulièrement assimilées dans les prières des *Papyri Graecae Magicae*, ainsi que dans les versions littéraires et

tations érotiques[235]), les moments propices à leur accomplissement pouvaient être aussi bien la pleine lune que la nouvelle, et l'on pouvait souhaiter tantôt la présence et l'assistance de la déesse, tantôt son absence pour agir dans le plus grand secret. Cette dualité, avec ce qu'elle peut avoir d'artificiel, structurera dans les paragraphes qui suivent notre aperçu synthétique de la question thessalienne ; nous constaterons toutefois à la faveur de cet exposé que s'agissant de la lune, apparition et disparition ne sont jamais déconnectées l'une de l'autre et que l'épiphanie peut n'être qu'une autre facette de l'éclipse.

Aucun des sortilèges et incantations retrouvés dans le corpus des papyrus dits magiques (III^{e}-IV^{e} siècles de notre ère) ne comporte mention d'une descente (καθαίρεσις) de la lune, mais beaucoup de ces formules invoquent la déesse sous des noms multiples, cherchent à la contraindre par la persuasion, la menace ou la force, et ont pour objectif d'exploiter les pouvoirs de la Lune pour parvenir à leurs fins (de nature souvent érotique). Un certain nombre d'invocations appellent donc la déesse à venir assister le sorcier, certaines s'assurant qu'elle est venue châtier la cible de la malédiction (*PGM* IV, 2340), d'autres la conviant, par assimilation à diverses divinités infernales, à prendre son repas parmi les tombes (*PGM* IV, 2543-2545), d'autres encore commençant par une invitation (*PGM* IV, 2786-2787). Plus rares sont les éclipses dans ce corpus : on relève toutefois *PGM* VII, 890, où l'officiant, après avoir façonné une effigie de Séléné (qu'il garde soigneusement à l'écart de la lumière du soleil), lui adresse des prières ; lorsque Séléné rougit, le sortilège fonctionne et exerce son pouvoir d'attraction sur la personne convoitée. Ce rougissement, rappelant la coloration particulière que prend l'astre dans l'ombre de la Terre, pourrait dénoter l'éclipse, que les poètes associent fréquemment à la καθαίρεσις[236] ; dans tous les

poétiques de celles-ci.

235. Voir Préaux 1973 p. 119-123 ; Lunais 1979 p. 215-256.

236. Pour le rapport entre *kathairesis* et éclipse en poésie, voir *infra*. Il est prudent de garder à l'esprit l'écart qui existe entre les représentations poétiques de φαρμακίδες (« magiciennes, cueilleuses de simples ») et autres Thessaliennes et les pratiques magiques attestées par les documents sur papyrus. La plupart des charmes érotiques (ἀγωγαί) qui nous sont parvenues sont destinés à des hommes briguant les faveurs d'une femme : voir Faraone 2006, qui met en lumière la distribution genrée entre les charmes de lien (κατάδεσμοι) et autres sorts de type ἀγωγή, utilisés

cas, cette éclipse ne constituerait qu'un symptôme du fonctionnement du sort, un signe que le moment propice est arrivé pour faire venir à soi la femme désirée. Dans ce genre de sortilège, en effet, la coercition est double : le magicien contraint la lune à descendre afin qu'elle-même, servant d'intermédiaire entre deux mortels, force la victime du sort à se rendre[237]. Quant à l'éclipse, elle peut advenir comme une conséquence du sortilège ou être utilisée comme menace pour s'assurer de la soumission de Séléné[238], mais elle ne constitue pas en soi le but de l'opération. Si les magiciens éclipsent la lune aux yeux des autres hommes, c'est avant tout pour en faire leur complice, « de gré ou de force ».

La première source certaine qui fasse allusion au sortilège thessalien en tant que tel est la comédie des *Nuées* d'Aristophane, où le personnage principal Strepsiade imagine un stratagème élaboré pour éviter le retour de la nouvelle lune, moment fatidique où les intérêts de ses dettes augmentent chaque mois.

> Γυναῖκα φαρμακίδ' εἰ πριάμενος Θετταλὴν
> καθέλοιμι νύκτωρ τὴν σελήνην, εἶτα δὲ

principalement par des hommes pour induire l'*éros* chez les femmes, et les charmes utilisés par des femmes pour susciter la *philia* chez les hommes.

237. Voir *PGM* IV, 2252 ; 2257 ; 2301 ; 2323. Dans une longue prière adressée à la Lune, la même formule, κἂν θέλῃς κἂν μὴ θέλῃς, revient quatre fois : la déesse accomplira la tâche demandée (laissée au choix de la personne qui récitera le charme) « bon gré mal gré » ; le récitant assortit son injonction de menaces, affirme pouvoir perturber l'ordre cosmique et notamment éteindre la lumière de la lune, et mentionne les entraves morales et physiques (« chaînes de Cronos », objets magiques ou symboliques en sa possession, attaches tenant la déesse par le pouce…) qui lient la divinité à ses ordres. De manière similaire, la victime du charme ἀγωγή obéit souvent sous l'effet d'un κατάδεσμος, un lien qui l'oblige à se soumettre : généralement, l'officiant l'accuse de pratiques impies ou de calomnie à l'égard de la divinité invoquée et appelle sur elle un châtiment sous forme d'une souffrance quelconque (maladie, insomnie…) jusqu'à ce qu'elle cède à ses avances.

238. Voir *PGM* IV, 2297, dans la prière à la lune déjà citée (note précédente). Le récitant fait tourner un rhombe (les objets tournants comme la roue ou le rhombe sont parfois associés à la *kathairesis* et aux sortilèges d'attraction, comme chez Théocrite (II, 30) et Martial (IX, 29, 9 et XII, 57, 17) et précise qu'il ne touche pas aux cymbales (κυμβάλων οὐχ ἅπτομαι), ce qui signifie qu'il ne fait rien pour empêcher l'éclipse de se produire (sur l'usage des cymbales dans les éclipses lunaires, voir *infra*).

> αὐτὴν καθείρξαιμ' εἰς λοφεῖον στρογγύλον,
> ὥσπερ κάτοπτρον, κᾆτα τηροίην ἔχων…
>
> Et si j'achetais une magicienne thessalienne, et que je faisais descendre la lune, en pleine nuit, et qu'ensuite je l'enfermais dans un boîtier rond, comme un miroir, et puis que je la gardais bien à l'œil ? (Aristophane, *Nuées* 749-752.)

Nous aurons l'occasion de revenir sur la comparaison entre la lune et le miroir ; l'élément qui nous intéresse ici est le détournement parodique du cliché par l'auteur comique, se servant du caractère benêt de son héros pour prendre un idiome au pied de la lettre et en livrer une image déformée et burlesque, où la lune conserve son diamètre apparent tout en se rapprochant de la terre. Le choix bien spécifique que fixe Strepsiade au v. 749 délimite un champ de compétences présumées de plus en plus restreint : il lui faut une femme, sorcière, et thessalienne. L'action figurée ici est bien une descente de l'astre depuis le ciel nocturne jusqu'à portée de main du commanditaire du sortilège : le préfixe κατα-, qui marque naturellement la verticalité du processus de καθαίρεσις (v. 750 καθέλοιμι), est ensuite répété dans les deux vers suivants (καθείρξαιμι, κάτοπτρον), comme pour marquer le mouvement vers le bas[239]. Il s'agit de faire disparaître la lune dans un boîtier solidement fermé afin de suspendre le décompte des mois, comme si l'absence de l'astre sur lequel se fondait le calendrier devait suffire à interrompre le temps ou à en supprimer la cyclicité.

Une source iconographique, quoique isolée, énigmatique et désormais connue uniquement par des descriptions et reproductions, semble prendre également l'expression au pied de la lettre, quoique dans un registre qui n'est pas ouvertement comique. La peinture se trouvait sur un cratère attique ou apulien d'époque classique qui faisait initialement partie de la collection des antiquités du cabinet de Sir William Hamilton[240] ; le cratère est aujourd'hui introuvable. Il figurait deux femmes

239. Bien sûr, le sens de κατα- dans ces deux autres mots n'est pas forcément celui qu'il a dans le verbe καθέλοιμι ; toutefois, il est possible que ce dernier connote le reste par le biais de la répétition du préfixe. Sur la possible nuance de κάτοπτρον (le miroir) par rapport à ses synonymes εἴσοπτρον ou ἔνοπτρον, voir Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, p. 72-75.

240. Pour une bibliographie sur cette céramique, voir Limc 1988 *s. v.* Astra, 45. Voir Fig. 1.

nues debout, face à face, levant chacune une main vers le motif central qu'elles encadrent : un disque au-dessus de leurs têtes, dont une ligne en pointillés (sans doute une corde ou une chaîne[241]) fait le tour avant de descendre vers la terre. À l'intérieur du disque se dessine de profil un buste féminin. L'une des deux femmes, les cheveux rassemblés dans un bandeau, une jambe repliée comme si elle s'élançait, tient contre sa hanche une épée pointée vers l'avant, son autre main dressant sa paume face au disque surélevé ; une classique épithète **ΚΑΛΗ** surplombe sa tête. L'autre femme, celle qui fait face au visage dans le cercle, a une attitude à la fois symétrique et marquée par une série de différences de détail. Les cheveux lâchés, un pied légèrement en arrière comme si elle esquissait un pas, elle tend les doigts vers l'objet circulaire et tient de l'autre main une longue baguette. Une inscription part de sa bouche en direction du disque : **[ΚΛΥ]ΘΙ ΠΟΤΝΙΑ ΣΕ[Λ]ΑΝ[Α]**. Cette injonction, « écoute ! », est la reconstitution la plus probable du texte fragmentaire, par analogie avec la poésie hymnique[242] et certaines formules d'adresse trouvées dans les papyrus magiques.

Si la corde matérialise le charme de lien (κατάδεσμος) qui force la lune à descendre, si l'épée et la baguette peuvent être des accessoires aux propriétés surnaturelles, voire des menaces dirigées contre la déesse, l'instrument décisif du charme de la sorcière reste de nature rhétorique. La phrase dessine une ligne courbe qui suit le mouvement du bras de la locutrice et relie celle-ci à l'orbe lunaire, comme ce dernier est relié à son tour au sol par la corde ; aucune des deux femmes ne tire sur cette dernière ni même ne la tient : le seul élément qui les rattache à l'astre est l'invocation. Le relation établie par la καθαίρεσις présente une intéressante double dimension visuelle et auditive, que l'on retrouvera plus loin dans d'autres contextes : entre la Lune et la femme à la baguette s'établit, par l'intermédiaire de la phrase écrite, du

241. L'hypothèse d'une sorte de bâton portant le disque nous paraît peu plausible, car outre le fait qu'une corde, utilisée comme un lasso, correspond bien mieux au fameux geste de tirer la lune vers le sol, le tracé de la ligne, qui semble avoir contourné le disque par le haut pour descendre ensuite tout droit avant de former comme un amas entrelacé aux pieds des deux femmes, évoque plutôt un objet souple.

242. On se souvient que les *Hymnes orphiques* au Soleil et à la Lune (8 et 9) commencent tous deux par Κλῦθι.

bras tendu, de la corde, un rapport qui se traduit à la fois par un échange de regards (les deux visages étant tournés l'un vers l'autre) et de paroles, l'une exhortant l'autre à prêter l'oreille à sa voix. Malgré tout le mystère qui entoure cette situation, ses personnages, ses objets, ses gestes, la scène puise dans un terrain littéraire familier toute une série de codes poétiques en illustrant une activité essentiellement féminine – trait accentué par la nudité des personnages[243] –, pratiquée sans témoins, en dépeignant la lune comme une divinité récalcitrante et en mettant en exergue l'importance de l'incantation dans le processus magique.

Si l'on en revient maintenant au chant IV des *Argonautiques* évoqué plus haut[244], on y trouve Séléné exprimant son amertume de s'être souvent ressouvenue de son amour (μνησαμένη φιλότητος) à cause des incantations (ἀοιδαῖς) de Médée, qui cherchait à être tranquille (εὔκηλος) pour préparer ses sorts dans une nuit noire (σκοτίῃ ἐνὶ νυκτί). Apollonios se livre ici à un raccourci allusif dont la clé pourrait être la suivante : si l'on traduit « l'amour » par la passion de Séléné pour Endymion, les « incantations » par le fameux sortilège thessalien et la « nuit noire » par une nuit sans lune, on comprend que le grief de la déesse est d'être trop souvent descendue sur terre, à l'instar de ce qu'elle fait délibérément pour visiter son amant, mais contrainte en l'occurrence par les enchantements de Médée afin de laisser le ciel vide de tout témoin et l'obscurité totale propice aux méfaits. Peut-être Médée force-t-elle même Séléné à rendre visite à Endymion pour se débarrasser d'elle pendant qu'elle fait son œuvre de magicienne ; en tout cas, il est difficile de ne pas se rappeler ici les fragments de deux autres auteurs hellénistiques qui auraient parlé de montagnes dites ἀσέληνα, situées par Rhianos de Crète (*Herakleia*) près de Trachis et dont Nicandre (*Aitolika*) expliquait qu'elles étaient le lieu où Séléné venait dormir près d'Endymion, laissant les alentours privés de sa lumière[245]. Le rapport entre amour pour un mortel, descente sur terre et disparition de la lune est ainsi explicité, de

243. Ce parti pris de l'artiste est certainement motivé au moins en partie par le plaisir des banqueteurs qui pouvaient admirer ce dessin sur leur cratère.

244. Cf. p. 120.

245. Rhianos, *FGrHist* 3a 265 F 48 = fr. 3 Powell et Nicandre, *FGrHist* 271/2 F 6b = fr. 7 Schneider, *apud Etymologicum Magnum* s. v. ἀσέληνα.

même que chez le scholiaste des *Argonautiques* :

> ***μνησαμένη φιλό<τητος>*** · τῆς τοῦ Ἐνδυμίωνος διὰ τῶν σῶν ἐπῳδῶν. Σκοτίῃ δὲ ἐν ἀσελήνῳ, διὰ τὴν ἐμὴν περὶ τὸν ἐρώμενον ἀσχολίαν. Διαλαμβάνουσι δὲ ἔνιοι τὴν τῆς σελήνης ἔκλειψιν ὑπὸ φαρμακίδων γίνεσθαι καθαιρουμένης, οἱ δὲ παλαιοὶ καθαιρέσεις ἐκάλουν τὰς ἐκλείψεις.
>
> [me souvenant] de (mon) amour pour Endymion sous l'effet de tes incantations. **Σκοτίῃ** : au cours d'une nuit sans lune, parce que la pensée de l'être aimé ne me quittait pas. Certains définissent ainsi l'éclipse de lune : elle se produit quand les magiciennes la font descendre, et les Anciens appelaient les éclipses **καθαιρέσεις**. (*Scholies à Apollonios de Rhodes*, IV, 61b, trad. G. Lachenaud.)

L'**ἀσχολία** (« occupation ») dont il s'agit n'est pas forcément de nature purement morale, et en tout cas, l'interprétation du scholiaste concorde avec notre analyse : Médée fait en sorte que Séléné soit trop (pré)occupée par Endymion pour surveiller ses activités – l'opération de descente de la lune n'est donc qu'un préliminaire nécessaire à d'autres sortilèges. La suite de la scholie corrobore les témoignages que nous avons sur Aglaonicé : d'aucuns pensaient que les éclipses de lune étaient le résultat des incantations de magiciennes, au point que l'on a pu appeler l'éclipse lunaire du nom de **καθαίρεσις** dérivé du verbe **καθαιρεῖν**, lui-même couramment employé pour désigner l'action de faire descendre la lune[246].

246. Toute l'hypothèse de Hill 1973 est que **καθαίρεσις** n'a jamais été employé pour désigner une éclipse de lune. L'argumentation, qui s'appuie principalement sur des critères de réalisme (les éclipses étant trop rares et complexes à anticiper pour que les sorcières aient pu en faire leur fond de commerce) et sur la réfutation d'une longue série d'exemples littéraires grecs et latins jugés trop peu explicites, vise à montrer que l'expression consacrée **καθαιρεῖν τὴν σελήνην** est à prendre littéralement comme un processus de descente, bien distinct de celui de l'éclipse. Hill se livre donc à une spéculation similaire (bien que dans un sens radicalement opposé) à celle de Mugler 1959 (cf. *infra*) sur le sens originel du « Thessalian trick » ; nous ne tenterons aucunement d'entrer dans ce débat. Il demeure indéniable qu'un certain nombre d'auteurs ont associé ce sortilège au phénomène de l'éclipse, et plutôt que de chercher à savoir s'ils l'ont fait par licence poétique ou souci de rationalisation, nous nous intéresserons aux images véhiculées par ces énoncés et aux aspects de la lune qu'elles mettent en exergue.

Une autre scholie, qui développe cette affirmation, intervient plus haut, au moment de la présentation de Médée en disciple d'Hécate capable d'entraver (cette fois par ses potions) le cours des astres :

> τὸν παραδεδομένον μῦθον λέγει ὡς αἱ φαρμακίδες κατάγουσι τὴν σελήνην. Τινὲς δὲ καὶ τὰς ἐκλείψεις ἡλίου καὶ σελήνης καθαιρέσεις ἐκάλουν τῶν θεῶν.
> Τὸ παλαιὸν ᾤοντο τὰς φαρμακίδας τὴν σελήνην καὶ τὸν ἥλιον καθαιρεῖν. Διὸ καὶ μέχρι τῶν Δημοκρίτου χρόνων πολλοὶ τὰς ἐκλείψεις καθαιρέσεις ἐκάλουν. Σωσιφάνης ἐν Μελεάγρῳ· « Μάγοις ἐπῳδαῖς πᾶσα Θεσσαλὶς κόρη ψευδὴς σελήνης αἰθέρος καταιβάτις. »
>
> a. Il reprend le récit traditionnel selon lequel les magiciennes font descendre la lune. Certains appellent καθαιρέσεις des dieux les éclipses de soleil et de lune.
> b. Autrefois on croyait que les magiciennes font descendre la lune et le soleil. C'est pourquoi, jusqu'à l'époque de Démocrite, beaucoup appelaient καθαιρέσεις les éclipses. Sosiphanès, *Méléagre* : « par les incantations de la magie, chaque jeune Thessalienne prétend qu'elle fait descendre la lune de l'éther. » (*Scholies à Apollonios de Rhodes*, III, 533a et b.)

Le propos est ici étendu au soleil : le phénomène physique d'occultation d'un astre aurait donc été traduit, au moins à une certaine époque, comme une contrainte magique imposée à la divinité. De nouveau se dessine une ligne de démarcation entre un collectif indéterminé (« certains », « on ») enclin à la pensée magique et à la piété aveugle, et des personnages comme Démocrite[247], qui dissipe la superstition par la science astronomique, Sosiphanès[248], qui qualifie de ψευδής toute Aglaonicé improvisée, ou le scholiaste lui-même, qui adopte une position surplombante et critique par rapport à l'époque reculée (τὸ παλαιόν) où ces croyances avaient cours. Bien entendu, de même qu'il est peu probable que les Thessaliennes aient toujours attendu une éclipse pour faire démonstration de leurs pouvoirs, de même, à l'inverse, on ne saurait conclure sur la seule foi des documents littéraires et de leurs gloses que

247. Fr. 68 B 161 Diels-Kranz.

248. *TGF* 1.

le commun des mortels voyait systématiquement dans les éclipses le résultat d'un enchantement. L'usage de καθαίρεσις comme homonyme d'ἔκλειψις n'est d'ailleurs guère attesté dans notre corpus, ce qui fonde l'argumentaire de Hill 1973 contre cette équivalence sémantique. Le scholiaste lui-même, dont le commentaire date au plus tôt du I^er^ siècle av. J.-C., renvoie prudemment cet usage à une époque lointaine et préclassique, avant les découvertes de Démocrite et la représentation des *Nuées* d'Aristophane. Les seules occurrences du nom καθαίρεσις dans le corpus antérieur au IV^e^ siècle av. J.-C. se trouvent chez Isocrate, Démosthène et Thucydide[249], dans son sens le plus courant, celui de « destruction ». Toutefois, si l'on pose le problème en termes sémantiques – comme l'ont fait Hill et Mugler –, on se rend compte que la représentation de l'éclipse comme la destruction de la lune n'est pas si éloignée de celle d'une disparition, d'un abandon du ciel (ἔκλειψις), qui elle-même est assez proche de la notion d'une descente forcée (dans l'expression quasi figée καθαιρεῖν τὴν σελήνην), si ce n'est que l'ἔκλειψις s'entend comme une action de départ alors que la καθαίρεσις est plutôt subie par l'astre que l'on abat ou que l'on anéantit tout simplement.

Une chose est certaine : à partir de l'époque impériale, un certain nombre de textes présentent le sortilège thessalien comme une cause d'éclipse de lune, l'histoire d'Aglaonicé racontée par Plutarque n'étant qu'une version rationalisante de cette interprétation. La présentation de la Thessalie chez Lucain donne lieu à des spéculations sur l'étrange coercition exercée par les incantations et autres philtres sur les dieux célestes ; le poète se livre à une réflexion – suffisamment inédite pour être remarquée – sur les modalités, les fonctions et les conséquences des pouvoirs attribués couramment aux Thessaliennes.

> *Illis et sidera primum*
> *praecipiti deducta polo, Phoebeque serena*
> *non aliter diris uerborum obsessa uenenis*
> *palluit et nigris terrenisque ignibus arsit,*
> *quam si fraterna prohiberet imagine tellus*

249. Isocrate, *Aéropagitique* 66 ; Démosthène, *Contre Androtion* 69 et *Contre Timocrate* 176 ; Thucydide, *Guerre du Péloponnèse* V, 42, 1 et 2.

insereretque suas flammis caelestibus umbras,
et patitur tantos cantu depressa labores
donec suppositas propior despumet in herbas.

Elles font d'abord descendre les astres des hauteurs de la voûte céleste ; et Phébé, sereine, assiégée par les philtres sinistres, pâlit et brûle de feux sombres et souterrains, tout comme si la terre lui voilait l'image de son frère et interposait ses ombres entre elle et les flammes célestes ; abaissée par les incantations, elle souffre des mêmes éclipses jusqu'à ce qu'approchée du sol, elle jette son écume sur les herbes où elle se pose. (Lucain, *Pharsale* 499c-506.)

L'un des intérêts de ce passage est d'assigner à la catabase de la Lune un but précis, ce que peu d'autres sources prennent la peine de faire. Aux deux participes *deducta* (v. 500) et *depressa* (v. 505) qui encadrent le propos par une évocation de cette descente, répond ensuite le verbe *despumet* (v. 506), qui associe l'écume (*spuma*) au préfixe signifiant un déplacement du haut vers le bas[250]. L'objectif des sorcières serait donc d'obliger la lune à venir arroser les plantes qu'elles cueillent pour leurs décoctions d'un liquide aux propriétés magiques[251]. Cette interprétation du rite thessalien, pour originale qu'elle soit (Lucain est le seul à la formuler aussi explicitement), ne fait que se placer à l'intersection de plusieurs domaines d'influence (règne végétal, fécondité, humidité, magie et maléfices) dont l'attribution à la lune

250. Apulée (*Métamorphoses* 1, 3) emploie quant à lui l'expression au passif *lunam despumari* dans une liste de *mirabilia* stéréotypés qui pourraient être obtenus par des paroles magiques (l'énumération continue avec *stellas euelli*, « que les étoiles soient arrachées ») ; il importe de souligner par ailleurs que ce récit, dont la péripétie primordiale – la transformation du narrateur Lucius en âne – découle de l'imitation erronée des rituels d'une magicienne de Thessalie, ne fait pourtant aucune mention explicite de l'enchantement thessalien le plus réputé, se limitant à ce *lunam despumari* et, dans un autre catalogue de poncifs du genre, à *caelum deponere* suivi de *sidera extinguere* (1, 8).

251. Rosée (fluide lunaire par excellence) ou écume comparable à celle issue du sexe coupé d'Ouranos, et qui donne naissance à Aphrodite : pour un développement sur ce sujet ainsi que sur les significations du verbe *despumare*, voir Ní Mheallaigh 2020, I, « Lunar liquid : the Moon-womb and proto-philosophy ».

est amplement documentée [252]. Le processus se situe également à la jonction de deux grands types de sortilèges, réunis dans l'expression recherchée *uerborum […] uenenis* (« par les poisons des paroles ») [253], puis repris séparément : d'un côté les incantations (*cantu*, v. 505) qui attirent la déesse vers le sol, de l'autre les philtres, composés de simples (*herbas*, v. 506) enrichies par l'écume lunaire [254].

Dans ces quelques vers, l'érudition astronomique ne se montre pas plus incompatible avec les croyances magiques que la présence de la déesse ne l'est avec sa disparition. Tout en faisant étalage de sa connaissance de la lumière empruntée de la lune et de la cause exacte de ses éclipses[255], Lucain assimile au phénomène naturel

252. Cf. *infra*, p. 3.2 et note. Pour une étude générale sur les influences et sympathies de la lune dans les textes grecs, voir Préaux 1973. Pour une mention de l'écume lunaire dans le corpus grec, voir Pseudo-Plutarque, *De fluuiis*, 18, 4-5 : ce passage, très riche par la synthèse qu'il fait lui aussi entre plusieurs traditions, relate que le lion de Némée est né d'une corbeille remplie d'écume par les incantations magiques (ἐπῳδαῖς… μάγοις) de Séléné, et que sur la montagne où le lion a été déposé (le verbe est καταφέρειν) pousse une plante nommée *séléné* dont l'écume permet aux bergers de se protéger des morsures de reptiles. Il est intéressant de remarquer les inversions qui caractérisent ce récit (notamment par rapport à celui de Lucain) : ici, c'est la Lune qui prononce les formules magiques, le lion qui descend du ciel, la plante qui produit l'écume, les serpents qui sécrètent le poison. En réalité, l'ensemble du chapitre portant sur le mont Apésantos (*De fluuiis* 18, 4-5 et 18, 9) est bâti sur des correspondances structurales entre des toponymes et mythes néméens (celui du lion et celui d'Opheltès) : exploitant les ressources de l'éponymie, de l'étiologie, de la paronomase et de la simple association d'idées, l'auteur tisse un réseau sémantique autour des motifs de la lune (σελήνη) et de l'ache (σέλινον), de l'écume et du venin, du lion et des serpents.

253. Pour une raison que nous ignorons, la traduction d'A. Bourgery et M. Ponchont laisse de côté ce *uerborum* qui permet pourtant, par le biais d'une métaphore, de rapprocher la pratique décrite par Lucain de la tradition qui fait de la descente de l'astre le résultat d'incantations.

254. Ce lien étroit entre la lune et l'efficacité des sortilèges, et particulièrement des philtres et potions, est réaffirmé un peu plus loin par Lucain lorsqu'il livre la composition du redoutable *uirus lunare* préparé par la sorcière Érichtho (6, 669 sq). Bien qu'aucun des ingrédients ne justifie le nom de cette préparation par son caractère spécifiquement lunaire, on y retrouve le motif structurant des plantes nourries d'un fluide maléfique à dimension cosmique : *infando saturatas carmine frondis / et, quibus os dirum nascentibus inspuit, herbas / addidit et quicquid mundo dedit ipsa ueneni* (682b-684 : elle y ajouta des feuillages imprégnés d'un charme impie et des herbes qui, à leur naissance, reçurent la salive de sa bouche sinistre et tout le venin qu'elle-même a donné à l'univers).

255. Il est même fort possible que l'adjectif *terrenis* (v. 502) traduit par « souterrains » dans la

provoqué par l'ombre de la Terre une opération surnaturelle au mécanisme tout à fait différent, puisqu'il ne s'agit pas pour les sorcières de priver la lune de sa source de lumière, mais bien de l'abaisser vers le sol où poussent les simples. Bien que l'identification ne soit pas totale (les marqueurs de la comparaison restent apparents : *non aliter… quam si*, l'irréel du présent, l'adjectif *tantos*), Lucain s'évertue à rapprocher éclipse et *kathairesis* en dépit de leurs divergences, mettant un accent particulier sur le caractère sinistre qu'elles partagent, imaginant que l'éclat de la lune diminue à la manière d'une éclipse à mesure qu'elle descend[256], et inversement utilisant à dessein le terme imagé de *labores* (v. 505), qui peut en effet désigner l'éclipse[257], mais avec une nuance de souffrance et de lutte, absente des noms plus courants de *defectus* ou *defectio*, et qui présente l'éclipse comme une action subie par la déesse contre son gré.

4.4 La lune en détresse et le vacarme du bronze

À partir de l'exemple de Lucain, on peut esquisser le contour d'une représentation, manifestement assez répandue sous le Haut-Empire, qui associe les *labores* de la lune – éclipses, assombrissements, coloration sanglante et autres signes de détresse – aux agissements des sorcières. Il semble que dans leur prédilection pour l'extraordinaire et les scènes de retour au chaos, les poètes latins (même ceux qui pouvaient se flatter d'une certaine science des phénomènes célestes) ont tenté, chacun à sa manière, de donner un sens à cette corrélation. C'est ainsi qu'à la même époque que Lucain, dans la tragédie *Médée* de Sénèque, la magicienne éponyme, appelant à son aide Hécate (assimilée ici à la Lune), en aperçoit l'éclat altéré :

> *Video Triuiae currus agiles,*
> *non quos pleno lucida uultu*
> *pernox agitat, sed quos facie*
> *lurida maesta, cum Thessalicis*

version des Belles Lettres soit en fait une allusion à la matière solide et opaque dont est faite la lune, à l'instar de la Terre.

256. Le qualificatif *nigris* (v. 502) rappelle le ἀνθρακῶδες du *De facie* de Plutarque.

257. Cf. Virgile, *Géorgiques* I, 478 et *Énéide* I, 742 ; Cicéron, *Tusculanes* 1, 92.

uexata minis caelum freno
propiore legit. Sic face tristem
pallida lucem funde per auras,
horrore nouo terre populos
inque auxilium, Dictynna, tuum
pretiosa sonent aera Corinthi.

Je vois le char agile de Trivia, non celui qu'elle conduit, brillante, le visage plein, durant la nuit entière, mais celui qu'elle mène sombre, la face livide, lorsque, tourmentée par les menaces des Thessaliennes, elle parcourt le ciel en serrant de plus près la borne[258]. Ainsi de ton pâle flambeau répands une lueur sinistre à travers les airs, terrifie les peuples d'une horreur inconnue et, pour t'assister, Dictynna, que retentisse le bronze précieux de Corinthe. (Sénèque, *Médée* 787-796, trad. F.-R. Chaumartin.)

L'antithèse entre les expressions *pleno lucida uultu* (« brillante, le visage plein ») et *facie lurida maesta* (« pâle, la face accablée »), renforcée par la tournure corrective anaphorique *non quos… sed quos*, le chiasme parfait des ablatifs encadrant les nominatifs et la paronomase *lucida / lurida*, opposent la pleine lune dans toute sa splendeur à l'état de faiblesse qu'elle traverse quand les Thessaliennes (ou, en l'occurrence, Médée) l'obligent à se rapprocher du sol. L'image est reprise au v. 793, toujours dans un entrelacement de noms et d'adjectifs, avec une variation lexicale (*face tristem pallida lucem*), où *tristis* se substitue à *maesta* et *pallida* à *lurida*. Si la fonction de l'invocation n'est pas la même que chez Lucain (l'héroïne médite sa vengeance et se complaît dans la terreur généralisée qui accompagne l'éclipse de lune), la comparaison entre les deux contemporains s'impose néanmoins d'elle-même : la pâleur de l'astre est soulignée dans les deux textes (comparer v. 793 *pallida* au *palluit* de Lucain v. 502), opposée à l'état normal de la lune (*serena* chez Lucain, *lucida* chez Sénèque), ternissant un éclat comparé à celui d'une flamme (*face* fait écho à *ignibus*)

258. Nous devons ici encore proposer une interprétation qui diverge de celle de la traduction des Belles Lettres : le *freno propiore* des v. 791-792, à notre avis, ne signifie pas « avec une bride tenue plus courte », mais bien que « sur un char qui s'approche de la terre », tout comme chez Lucain le même comparatif *propior* (v. 506) renvoie sans équivoque à la descente forcée de la lune.

et associée au rapprochement du sol (*propiore*). Dans les deux cas, l'astre est présenté comme une divinité (l'anthropomorphisme étant encore plus marqué chez Sénèque par l'évocation réitérée du char et du visage) qui souffre de la contrainte, voire de la persécution infligée par les formules magiques, tantôt *uerborum obsessa uenenis* (Lucain, v. 501), tantôt *Thessalicis uexata minis* (Sénèque, v. 790-791). L'étude de ces deux sources conduit au constat que s'agissant de la lune, la disparition va bien de pair avec l'épiphanie : si sa descente du ciel est assimilée à l'obscurcissement d'une éclipse, elle implique aussi que la déesse ait répondu à la convocation des sorcières et soit présente pour les assister – l'exclamation *uideo* qui ouvre le discours de Médée signale l'apparition de l'Hécate lunaire, en même temps que le visage de cette dernière s'estompe aux yeux du commun des mortels. Cet accaparement de l'astre, subi comme un *labor* chez Lucain, est aussi représenté chez Sénèque comme une situation de détresse justifiant l'aide que pensent apporter à la lune les témoins de son éclipse.

La mention du son du bronze, censé secourir la divinité, pourrait sembler incongrue si elle n'apparaissait pas dans un grand nombre d'autres textes, à des époques diverses (bien que très majoritairement dans le contexte historique et géographique de l'Empire romain). Poètes et commentateurs, historiens et philosophes, auteurs de sortilèges et satiristes, en grec comme en latin, font état de la coutume de frapper sur des objets en bronze lors des éclipses de lune. Bien que très allusive, la première évocation de ce rite semble bien être dans l'idylle II de Théocrite, qui met en scène deux femmes s'essayant à une opération de magie érotique rythmée par des invocations à Séléné, ainsi qu'à Hécate et à Artémis (sans que l'on puisse clairement déterminer dans quelle mesure l'une est entendue comme un avatar de l'autre). Lorsque Simaitha, la maîtresse, entend les chiens d'Hécate, elle en conclut que la déesse a répondu à son appel et parvient aux carrefours dont elle est la figure tutélaire ; elle enjoint alors à sa servante et assistante Thestylis de « faire retentir le bronze »[259]. Le but de ce geste n'est pas davantage précisé que la nature de l'objet en bronze avec lequel on fait du bruit ; en revanche, le verbe ἀχέω (en dialecte attique, ἠχέω) indique qu'il s'agit expressément de faire résonner le métal, de lui faire rendre un écho. Que

259. Théocrite, *Idylles* II, 36 : ἀ θεὸς ἐν τριόδοισι· τὸ χαλκέον ὡς τάχος ἄχει. « La déesse est dans les carrefours : vite, fais retentir le bronze ».

l'objet entendu par τὸ χαλκέον ait été creux et propre à faire caisse de résonance, comme un vase, ou plat et apte à réverbérer le son et la lumière, comme un miroir ou un gong, il s'agissait bien de créer un bruit par percussion et répercussion.

Si le point de référence de Théocrite est le monde grec hellénistique[260], les autres sources à notre disposition attribuent plutôt la coutume aux Romains[261]. Ainsi, Tacite mentionne une éclipse de lune qui aurait eu lieu au début du règne de Tibère : cet événement aurait en effet suffi, par l'émoi qu'il aurait semé dans les légions, à mettre fin à une mutinerie contre Drusus en Pannonie.

> *Noctem minacem et in scelus erupturam fors leniuit : nam luna claro repente caelo uisa languescere. Id miles, rationis ignarus, omen praesentium accepit, [a] suis laboribus defectionem sideris adsimulans, prospereque cessura quae pergerent, si fulgor et claritudo deae redderetur. Igitur aeris sono, tubarum cornuumque concentu strepere ; prout splendidior obscuriorue, laetari aut maerere ; et postquam ortae nubes offecere uisui creditumque conditam tenebris, ut sunt mobiles ad superstitionem perculsae semel mentes, sibi aeternum laborem portendi, sua facinora auersari deos lamentantur.*
>
> La nuit était menaçante et allait faire jaillir le crime, si le hasard n'avait apporté le calme : on vit dans un ciel serein la lune soudain défaillir. Ignorant la cause de ce phénomène, les soldats le prirent pour un présage de leur situation, assimilant à leurs épreuves l'éclipse de l'astre et pensant qu'ils réussiraient dans leurs entreprises si la déesse retrouvait son lumineux éclat. Ils font donc retentir le son du bronze, les accents des trompettes et des cors ; selon qu'elle apparaît plus brillante ou plus sombre, ils se réjouissent ou s'affligent ; puis, quand des nuages en s'élevant l'eurent dérobée à la vue et qu'on la crut ensevelie dans les ténèbres,

260. Plusieurs indices textuels situent l'action de l'idylle des *Magiciennes* sur l'île de Cos, au III^e^ s. av. J.-C.

261. Pour un aperçu de rites similaires dans d'autres civilisations, voir Derchain 1962, cité par Préaux 1973, p. 127 (avec une mention de H. Leclercq, article « Lune » in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* IX, 1930).

> comme les esprits, une fois frappés, passent naturellement à la superstition, ils se lamentent que leur soit présagée une peine éternelle, que les dieux se détournent de leurs forfaits. (Tacite, *Annales* I, 28, 1-2, trad. P. Wuilleumier.)

Bien que le point de vue de l'historien, conscient qu'un « hasard » de calendrier (*fors*) ne saurait être un « présage » (*omen*), fasse ponctuellement surface, la focalisation principale sur la psychologie du *miles ignarus* ou « soldat ignorant » (l'emploi du singulier renforce l'effet de généralisation) permet de rendre la description de l'éclipse particulièrement théâtrale. Projetant leurs angoisses sur le cosmos et se laissant affecter en retour par les moindres signes inquiétants émanant de celui-ci, les légionnaires anthropomorphisent tout ce qu'ils voient, de la nuit qualifiée de *minax* (« menaçante ») à la déesse lunaire prise d'un malaise soudain – à ce verbe *languescere* s'ajoute une fois de plus la métaphore du *labor* de l'astre (terme utilisé à deux reprises pour désigner ce qu'annonce ce présage). À l'oscillation entre ombre et lumière répond exactement celle entre désespoir et soulagement, la défaillance physique de l'astre est le miroir de celle, morale, des légionnaires, et l'observation du ciel se mue en spectacle total[262].

Au son du bronze (*aeris sonus*) s'adjoint ici un concert d'instruments à vent, sans qu'il soit possible de comprendre si le premier terme désigne toujours un bruit de percussion ou s'il ne fait que décrire la sonnerie des trompettes. Le même redoublement, la même ambiguïté se retrouvent chez Juvénal qui, au milieu d'une galerie de caricatures misogynes, fustige une femme, incarnation du pédantisme et de la logorrhée, en déclarant qu'elle peut avantageusement remplacer l'airain et les trompettes pour sauver la lune[263]. C'est d'ailleurs dans la poésie latine que ce tintamarre

262. La narration de Tacite exemplifie un aspect de la dialectique entre vision et croyance, jouant notamment dès la présentation de l'événement sur l'ambivalence de *uideor* (« être vu / sembler ») avec le participe *uisa* (« vue » ou « paraissant »), puis juxtaposant à la fin de *uisui* et de *creditum*. Le phénomène objectif de l'éclipse et la vision subjective que les soldats en ont se superposent sans cesse dans cette mise en scène.

263. Juvénal, *Satires* IV, 442b-443 : *Iam nemo tubas, nemo aera fatiget : / una laboranti poterit succurrere Lunae.* « Plus n'est besoin de tourmenter les trompettes et les cuivres : à elle seule, elle saura secourir la lune en détresse. »

métallique prend une allure de *topos*, comme le sortilège thessalien lui-même[264] : si le matériau (*aes*, l'airain) est une constante, en revanche son mode d'utilisation est variable et rarement précisé – il peut s'agir de battre l'objet, ce qui évoque un tambour ou un gong, de l'agiter, ce qui rappelle plutôt un sistre ou des cymbales, ou encore de souffler dedans comme chez Tacite et Juvénal, ce qui convoque l'image des instruments à vent. Quant aux propriétés et au rôle précis de ces divers sons métalliques, ils restent vagues : le contexte est presque toujours celui de l'éclipse de lune, mais le fonctionnement du procédé n'est pas clair – s'agit-il de faire revenir la lumière ou de chasser l'ombre ? d'aider la lune à sortir de sa détresse ou de faire obstacle à de potentiels moyens surnaturels mis en œuvre pour la faire disparaître ?

Pour tenter de trouver une réponse, ou plutôt des éléments de réponse, il faut s'éloigner de l'éclipse de lune et des stéréotypes, qui sont répétés d'un auteur à l'autre et relèvent souvent d'un automatisme intertextuel, sans qu'il soit possible de savoir la réalité ou la représentation qui se cache derrière. Au début de l'époque impériale, Tite-Live, décrit une tactique originale mise au point par les habitants de Capoue lors du siège de leur ville (211 av. J.-C.) :

> *Proelium non solito modo clamore ac tumultu est coeptum, sed ad alium uirorum, equorum armorumque sonum disposita in muris Campanorum imbellis multitudo tantum cum aeris crepitu, qualis in defectu lunae silenti nocte cieri solet, edidit clamorem ut auerteret etiam pugnantium*

264. Voir, en plus des textes susmentionnés, Tibulle I, 8, 21-22 (le bruit empêche l'incantation de faire descendre la Lune de son char) ; Ovide, *Métamorphoses* IV, 332c-333, où une carnation séduisante est comparée au rougissement de la lune quand l'airain tente en vain de la secourir, et VII, 207-208b, où les *labores* de la lune attirée par Médée sont atténués par le bronze (à l'inverse, dans *Cosmétiques* 41-42, la magie est inefficace et l'on peut laisser tranquille l'airain de Témèse sans que la Lune ne tombe de son char) ; Manilius, *Astronomica* I, 226 (pour montrer comment se déplace l'ombre de l'éclipse, le poète didactique explique que les peuples occidentaux sont les derniers à agiter le bronze) ; Sénèque, *Phèdre* 788-792b, où le choeur, se souvenant du *tinnitus* qu'il a provoqué pour faire revenir la lune, suppose qu'elle a quitté son poste pour rejoindre le bel Hippolyte ; Martial XII, 57, 16-17, qui se plaint du tapage nocturne à Rome – avec une certaine notion de mimétisme, car d'innombrables mains frappent (*uerberent*) l'airain tandis que la lune est battue (*uapulat*) par le rhombe de Colchide ; et, au VI^{e} siècle ap. J.-C., Boèce, *Consolation de la philosophie* IV, 5, 7-12, critiquant les superstitions des païens.

animos.

> La bataille commença dans un vacarme et un tumulte peu habituels : en effet, en plus du bruit des soldats, des chevaux et des armes, la foule des Campaniens qui ne combattaient pas, réunie derrière les remparts, en martelant le bronze comme on le fait d'habitude dans le silence de la nuit, lors d'une éclipse de lune, émit un vacarme si puissant que les esprits des combattants eux-mêmes en furent distraits. (Tite-Live XXVI, 5, 9.)

Cette bataille sonore, menée par la foule *imbellis*, « inapte à combattre », ne précise pas davantage la nature des objets utilisés (en l'occurrence, probablement tout ce que les assiégés ont pu trouver), mais le nom d'action *crepitus* confirme que le mode de production du vacarme est la percussion répétée. Ce bruit est caractérisé par son intensité, puisqu'il concurrence celui du combat et parvient même à détourner l'attention de l'ennemi, voire peut-être à le dissuader d'attaquer, selon le sens qu'on donne à l'expression *auertere animos*. Si la comparaison de Tite-Live est davantage motivée que par la simple analogie entre les deux sons, celui de la bataille et celui des nuits d'éclipse, il est possible qu'une forme de diversion soit aussi en œuvre dans le rite que nous examinons ici, et qu'il s'agisse de distraire les assaillants de la lune – magiciens ou puissances néfastes.

Un autre éclairage possible sur le sens de ce rituel nous est fourni par les scholies à Théocrite : attribuée à Apollodore, une explication de l'ordre donné par Simaitha à Thestylis de faire résonner le bronze lors de l'apparition d'Hécate aux carrefours serait que cette pratique, mise en œuvre lors des éclipses lunaires et à la mort de quelqu'un, avait pour but de chasser toute souillure, car on attribuait à ce métal une vertu purifiante[265]. Dans la scholie suivante, attribuée au même auteur, il ne

265. Apollodore d'Athènes, fr. 36a (*FHG* I, 434) *apud* scholies à Théocrite II, 36 :Τὸν γὰρ χαλκὸν ἐπεῖδον ἐν ταῖς ἐλλείψεσι τῆς σελήνης καὶ ἐν τοῖς κατοιχομένοις, ἐπειδὴ ἐνομίζετο καθαρὸς εἶναι καὶ ἀπελαστικὸς τῶν μιασμάτων. Διόπερ πρὸς πᾶσαν ἀφοσίωσιν καὶ ἀποκάθαρσιν αὐτῷ ἐχρῶντο· ὥς φησι καὶ Ἀπολλόδωρος ἐν τῷ περὶ Θεῶν. (Le verbe ἐπεῖδον, problématique, a été lu de diverses manières, mais il semble y avoir un accord sur le sens de « frapper » ou « faire sonner ».) « On faisait en effet retentir le bronze lors des éclipses de lune et pour les morts, parce qu'il était considéré

s'agit plus d'éclipses de lune, mais bien d'un rapport de nature religieuse et rituelle avec la mort : l'écho du bronze frappé aurait été synonyme de mort dans des situations comme les cultes à mystère à Athènes, où Perséphone-Coré était invoquée, ou le décès des rois à Sparte[266]. Le commentateur de Théocrite tient donc un raisonnement élaboré qui part de rites funéraires pour en induire une vocation générale du bronze à la purification, ce qui permet d'expliquer son usage lors des éclipses de lunes[267], lesquelles autorisent une corrélation implicite avec l'épiphanie d'Hécate chez Théocrite, ce raccourci faisant peut-être déjà référence à l'opération magique des Thessaliennes qui font descendre Séléné. À partir des rites funéraires, notamment ceux en l'honneur des rois spartiates, se met en place dans la scholie un parallèle singulier entre l'invocation de Coré, pour laquelle le hiérophante frappe un instrument qui crée de l'écho, l'apparition d'Hécate convoquée par les magiciennes, qui s'empressent de faire résonner le bronze, et les éclipses lunaires, peut-être dues à un sortilège thessalien faisant descendre Séléné, lors desquelles on avait coutume de frapper des objets d'airain.

À ce dossier complexe, dans lequel le commentateur associe des rites de cultes à mystère, une vision poétique des pratiques de magie érotique et une coutume populaire liée aux éclipses, s'ajoutent plusieurs autres témoignages qui peuvent avoir

comme pur et propre à débarrasser des souillures. C'est pourquoi on se servait de lui pour toute sorte d'expiation et de purification ; c'est ce que dit d'ailleurs Apollodore dans son *Sur les Dieux* ».

266. Apollodore d'Athènes, fr. 36b *apud* scholies à Théocrite II, 36 : Τὸ ἄχει ἀντὶ τοῦ ψόφει, κροῦε. Ἐπεὶ ὁ τοῦ χαλκοῦ ἦχος οἰκεῖος τοῖς κατοιχομένοις. Φησὶν Ἀπολλόδωρος Ἀθήνησι τὸν ἱεροφάντην τῆς Κόρης ἐπικαλουμένης ἐπικρούειν τὸ λεγόμενον ἠχεῖον. Καὶ παρὰ Λάκωσι, βασιλέως ἀποθανόντος, εἰώθασι κρούειν λέβητα. « « Fais sonner » au sens de « fais du bruit », « frappe ». En effet, le son du bronze est propre aux morts. Apollodore dit qu'à Athènes le hiérophante frappe ce qu'on appelle le gong (*ècheion*) lorsqu'on invoque Coré. Chez les Laconiens, lorsque le roi meurt, on a coutume de frapper sur un chaudron. »

267. Peut-être le scholiaste cherche-t-il à représenter la coloration menaçante de la lune, lorsqu'elle passe dans l'ombre de la Terre, comme une forme de souillure provoquée par des maléfices. Peut-il y avoir eu un jeu de mots ou un rapprochement basé sur l'homophonie entre καθαιρῶ (« tirer vers le bas, faire descendre ») et καθαίρω (« purifier ») pour justifier, même *a posteriori*, cette application particulière de l'airain chasseur de souillures au cas des éclipses de lune ? On ne peut le déterminer avec certitude à partir des sources disponibles, mais cela reste une possibilité.

un rapport direct ou non avec les éclipses, la lune ou la magie. C'est ainsi que Macrobe se livre à un développement sur les vertus de l'airain[268] en associant les témoignages d'auteurs grecs et latins et en mêlant les différentes fonctions du métal (récipient, lame, instrument à percussion). Macrobe établit notamment un lien entre les diverses utilisations du bronze dans des opérations magiques : cueillette des simples, récupération de leur suc, rites de magie érotique, maléfique ou médicale[269]. L'usage du bronze comme instrument à percussion (plus précisément sous la forme de cymbales) est attesté dans les pratiques magiques par deux prières retrouvées sur papyrus.

La première (*PGM* IV, 2241-2358), adressée à la Lune (Méné), semble bien viser à provoquer une éclipse ou du moins à faire décroître l'astre, comme l'indique son titre de δέλτος ἀποκρουστικὴ πρὸς σελήνην (« inscription de décroissance pour la lune »). Le magicien y oppose l'usage de deux instruments, le rhombe et les cymbales, le premier servant à obscurcir la lune, les secondes à l'action inverse ; un autre objet, rond et métallique comme les cymbales, intervient au même moment : le miroir, où la déesse est appelée à se regarder[270]. La seconde prière (*PGM* XXXVI,

268. Macrobe, *Saturnales* V, 19, 7-14.

269. L'excursus sur l'airain commence avec une citation de Virgile, qui dans l'*Énéide* (IV, 513-514 et *Saturnales* V, 19, 9) évoque des herbes au suc vénéneux moissonnées au clair de lune avec des faucilles en bronze. Pour Macrobe, il s'agit d'un emprunt manifeste à Sophocle (Saturnales V, 19, 10 = Sophocle, fr. 534 Radt), qui dans sa pièce des ***Ῥιζοτόμοι*** (« les cueilleuses de racines ») aurait mis en scène les magiciennes coupant les simples avec des faucilles en bronze et recueillant le suc dans des récipients de bronze. S'ensuit une réflexion de Macrobe (V, 19, 11) sur l'emploi courant du bronze *ad rem diuinam*, « pour la chose divine », et en particulier dans les *sacra* (« rites sacrés » ayant ici une dimension magique) visant à séduire (*delinire*), maudire (*deuouere*) ou contrer une maladie – ici intervient une citation d'un vers de Plaute au sens peu clair, qui fait effectivement intervenir le bronze, la maladie et le son d'un choc : *Mecum habet patagus morbus aes* (*Saturnales* V, 19, 12), où *patagus* est une importation du terme grec πάταγος (« bruit obtenu en frappant »).

270. *PGM* IV, 2290-2294 : καὶ νύκτα τὴν ἄωρον παρέδωκα σκότει. / Ῥόμβον στρέφω σοι, κυμβάλων οὐχ ἅπτομαι, / ἄθρησον εἴς σε· Νειλωίτιδος χάριν κάτοπτρον, / ἣν ἰδοῦσα σαυτὴν, θαυμάσεις, πρὶν ἢ μέλαν / φῶς ἐκπτύσῃς ἀπ' ὀμμάτων. « … et j'ai livré aux ténèbres la nuit prématurée. Je fais tourner le rhombe pour toi, je ne touche pas aux cymbales, regarde-toi : grâce à la déesse du Nil, quand tu te verras toi-même, tu admireras le miroir, avant de recracher par les yeux une lumière noire. » Le texte du papyrus n'est pas toujours clair et le sens est peu compréhensible dans le détail,

134-160), un sortilège d'ἀγωγή qui lie une personne et l'oblige à tomber amoureuse de l'officiant, s'achève sur la promesse qu'aucun bruit apotropaïque ne saura libérer la victime : le tintement des cymbales fait partie de la liste des sons potentiellement salvateurs[271].

Les cymbales auraient donc un effet contraire aux sortilèges de contrainte (κατάδεσμοι), offrant aux victimes une possibilité de se libérer. Le fracas métallique du bronze joue par ailleurs un rôle particulier dans certains récits, comme celui de la danse des Courètes (qui frappent sur leurs boucliers pour couvrir les cris du jeune Zeus) ou des Corybantes (associés au culte de Cybèle, pour laquelle ils dansent en armure au son d'instruments à vent et à percussion, notamment des cymbales)[272]. Or, chez Diodore de Sicile (III, 57, 3-8), on trouve une version évhéméristе de la généalogie des Titans qui associe curieusement Séléné au son des percussions de Cybèle : en effet, dans ce récit, Hélios et Séléné sont les enfants de Basiléia, mais les

mais ce qui nous intéresse ici est l'action des cymbales, qui pourrait empêcher l'obscurcissement de la lune, et celle du miroir, qui semble fonctionner par analogie non seulement avec les cymbales (rondes et métalliques), mais aussi avec la lune (ronde et lumineuse). Les effets de résonance auditive et de reflet visuel sont donc associés ensemble et avec l'astre lunaire (sur la réverbération du son et de la lumière et la représentation analogue de l'ouïe et de la vue, voir partie IV).

271. *PGM* XXXVI, 157-160 : καὶ οὐ μὴ σὲ λύσῃ οὐ κύων βαυβύζων, οὐκ ὄνος ὀγκώμενος, οὐ γάλλος, οὐ περικαθάρτης, οὐκ ἦχ[ο]ς κυμβάλου, οὐ βόμβος αὐλοῦ, ἀλλ' οὐδὲν ἐξ οὐρανοῦ φυλακτήριον περὶ πᾶν, ἀλλὰ κρατείσθω τῷ πνεύματι. « Et rien ne saurait t'en délivrer, ni l'aboiement d'un chien, ni le braiement d'un âne, ni un coq, ni un purificateur, ni le résonnement des cymbales, ni le mugissement de l'aulos, ni même une protection venue du ciel et valable contre tout : au contraire, qu'elle soit possédée par l'esprit. »

272. Dans ses *Géorgiques*, Virgile associe les cymbales de Cybèle et le tintamarre des Courètes (IV, 149-152) autour de l'idée que les abeilles seraient attirées par ce vacarme métallique. Il conseille donc à l'apiculteur qui cherche à installer son essaim : « fais retentir un son métallique et agite les cymbales de la Grande Mère aux alentours » (IV, 64 : *tinnitusque cie et Matris quate cymbala circum*, avec une forte allitération mimétique) ; plus loin, le poète raconte que des abeilles ont nourri le jeune Jupiter, « attirées par le vacarme des Courètes et les coups répétés sur le bronze » (IV, 151 : *Curetum sonitus crepitantiaque aera secutae*). Au XII^{e} siècle de notre ère, dans son commentaire sur Boèce, Guillaume de Conches affirme que les gens battaient le bronze, à la manière des Corybantes (ici confondus avec les Courètes), pour empêcher la lune d'entendre les incantations qui provoquaient son éclipse (*Gloses sur la* Consolation de la philosophie *de Boèce*, IV, 5).

frères de celle-ci, jaloux, tuent son mari et son fils, à la suite de quoi la jeune Séléné se suicide de désespoir. C'est alors que Basiléia récupère les jouets de sa défunte fille et erre en les agitant pour faire du bruit : témoins de cette scène, les hommes divinisent Basiléia sous le nom de Grande Mère et intègrent les tambourins et les cymbales à son culte[273]. En affirmant que les cymbales de Cybèle ne sont autres que les jouets de la jeune Séléné[274], Diodore souligne ici à sa manière une affinité particulière que la Lune, comme les abeilles de Virgile, entretient avec le son des percussions en bronze.

Terminons ce premier bref aperçu des possibles rapports entre la lune et l'airain[275] par un passage des *Quaestiones conuiuales* de Plutarque, où le personnage de Satyros, commentant l'effet putréfiant du clair de lune sur la viande, indique que les chasseurs plantent un clou de bronze dans le gros gibier pour le préserver de la pourriture durant son transport[276]. S'il a en quelque sorte une propriété purifiante,

273. Basiléia récupère « les jouets de sa fille qui peuvent faire du bruit » (III, 57, 7 : τῶν τῆς θυγατρὸς παιγνίων τὰ δυνάμενα ψόφον ἐπιτελεῖν), et « saisie de transe par le bruit de ces tambourins et de ces cymbales » (τῷ δὲ διὰ τῶν τυμπάνων καὶ κυμβάλων ψόφῳ ἐνθεάζουσαν), elle offre une vision dont « les spectateurs sont frappés de stupeur » (καταπλήττεσθαι τοὺς ὁρῶντας). À ce moment, au milieu de la pluie et du tonnerre, Basiléia « disparaît » (III, 57, 8 : ἀφανῆ γενέσθαι) et un culte commence alors à lui être voué sous le nom de Grande Mère (III, 57, 3) ou, chez les Phrygiens, de Cybèle (III, 58-59).

274. On pourrait aller encore plus loin en comparant les jouets de la défunte Séléné, métalliques et capables de rendre un son, utilisés par hommage symbolique dans le culte de Cybèle, et ceux du défunt Zagreus, un autre enfant divin mort lui aussi suite à un complot des Titans. Ceux-ci lui auraient apporté des jouets pour le distraire tandis qu'ils préparaient son assassinat ; ces objets, qui sont utilisés dans les mystères dionysiaques, comprennent entre autres un miroir, autrement dit un autre de ces objets métalliques circulaires fréquemment associés à la lune, mais qui contrairement aux cymbales réverbère la lumière et non le son. Sur la scène de Zagreus au miroir chez Nonnos de Panopolis (VI, 173), voir *infra*, p. 509.

275. Il faudrait pouvoir consacrer toute une étude au bronze dans l'Antiquité, à ses usages, aux propriétés qui lui étaient attribuées et à la différence qui existait dans les représentations entre ce métal et d'autres (or, argent, fer, plomb…). Un tel aperçu général dépasse toutefois l'ambition de cette section consacrée au rôle de l'airain sonore dans les éclipses lunaires. Nous revenons sur le parallèle entre bronze et lune plus loin (partie IV) à travers un objet, le miroir, notamment avec la question des taches sanglantes dont celui-ci peut se recouvrir, comme la lune lors des éclipses (voir p. 476).

276. *Quaestiones conuiuales* 658A. Sur cette question de la lune putréfiante, voir aussi p. 480,

le bronze fait davantage preuve ici de sa vertu astringente, qui lui permet de limiter le relâchement des humeurs qu'induit la lumière de la lune. Dans ce dernier témoignage, nous touchons aux limites de notre objet d'étude, puisqu'il ne s'agit ni d'éclipse, ni de magie, ni de bruit. Pour autant, ces remarques de Plutarque ne sont pas sans intérêt, car elles révèlent un usage particulier du bronze (non comme récipient, lame ou gong, mais plutôt comme additif ou conservateur) pour contrer une action délétère, non pas *subie* par la lune, mais *émanant* d'elle. S'il était encore nécessaire de le prouver, la relation entre la lune et le bronze n'est pas univoque.

Nous manquons cruellement de détails pour prétendre comprendre précisément ce que recouvrait la coutume de battre l'airain lors des éclipses de lune : tout au plus certaines sources, comme le récit de Tacite, nous permettent-elles une relative immersion dans l'univers visuel et auditif des anciens, où la défaillance lumineuse d'un astre est compensée par le bruit éclatant du métal. D'après les descriptions de Tite-Live ou encore de Martial, la manifestation sonore qui accompagnait l'éclipse était d'une rare intensité ; souvent obtenu par percussion répétée, ce vacarme pouvait aussi résulter de la sonnerie des trompettes ou des secousses des cymbales. Dans la fonction de contre-sort qu'elles semblent avoir, ces dernières sont présentées de manière systématiquement négative dans les sortilèges que nous ont transmis les papyrus : leur bruit est alors mis sur le même plan que divers cris d'animaux à qui est prêtée la même vertu apotropaïque, et s'oppose au vrombissement du rhombe du sorcier[277]. Est-ce donc parce que le fracas du métal défait les liens créés par les magiciens (et entre autres, par les Thessaliennes qui contraignent la lune) que l'on conjurait les éclipses en battant le bronze ? Comme on l'a constaté, il n'y a pas d'équivalence stricte entre καθαίρεσις et éclipse : dans certains contextes, l'utilisation du bronze est justifiée explicitement par la représentation de l'éclipse comme résultant d'une action magique, mais il apparaît clairement que dans la plupart des

note 898.

277. Face aux φυλακτήρια (amulettes, charmes de protection, etc.) dont sa victime pourrait se munir contre lui, et dont font partie les cymbales, le magicien est lui-même armé, notamment d'objets tournants comme le rhombe ou l'iynx (roue percée de deux trous, connue principalement par l'iconographie des vases grecs, et sur laquelle un oiseau pouvait être attaché) dont se sert Simaitha chez Théocrite.

situations, le geste se passe d'une telle explication. La représentation de son efficacité doit alors passer soit par l'analogie entre les surfaces arrondies et brillantes de la lune et de l'objet en bronze (cymbale, vase, bouclier…), soit par l'idée de chasser par un vacarme assourdissant la souillure, comme l'explique Apollodore, ou toute autre cause possible de l'obscurcissement de l'astre. La récurrence de ces éclipses au son du bronze dans la littérature antique témoigne en tout cas de la perméabilité entre les sphères du visible et de l'audible : un phénomène visuel extraordinaire appelle une réponse extraordinairement bruyante, et c'est par l'éclat sonore du métal qu'était évoqué et invoqué l'éclat perdu de la lune.

4.5 Éclipse et apparitions

Un aspect des éclipses lunaires est rendu particulièrement saillant par la mention récurrente du bruit tonitruant qui les accompagnait : ces éclipses étaient avant tout un événement spectaculaire, et l'environnement sonore qui s'y ajoutait contribuait à leur caractère marquant et hors du commun. Chez Tacite, comme on l'a vu, l'historien épouse le point de vue des soldats superstitieux pour mieux conférer à cette éclipse qui retourne la situation en faveur de Drusus un caractère dramatique. Le climax du récit est atteint lorsque des nuages « dérobent aux regards » (*offecere uisui*) la lune, et qu'on la croit « engloutie par les ténèbres » (*conditam tenebris*) : c'est dans ce moment de bascule (un *kairos* historique comme celui qui échappe à Nicias chez Polybe) que les « esprits frappés » (*perculsae mentes*) par cette vision chavirent dans le désespoir[278]. L'éclipse lunaire est un spectacle frappant, ce qui

278. Le verbe *percelli* employé ici par Tacite (*Annales* I, 28, 2) peut être comparé avec le verbe καταπλήττεσθαι que Diodore (III, 57, 7) utilise pour décrire la réaction des témoins devant la transe de Basiléia, qui dans son accès de démence se sert des jouets de sa fille morte comme de cymbales et de tambours. Bien que les deux scènes puissent sembler fort éloignées l'une de l'autre, il s'agit dans les deux cas de la mort de la Lune, du désespoir qu'elle cause et d'une disparition subite (celle de la lune chez Tacite, celle de Basiléia chez Diodore) ; les deux récits opèrent un rapprochement métaphorique entre les coups frappés sur le bronze et le choc moral que provoque un spectacle frappant. Pour une analogie sur un autre plan entre les coups de rhombe magique essuyés par la lune et les coups donnés sur le bronze pour annuler l'effet de ceux-ci, voir Martial XII, 57, 16-17.

peut fournir une explication supplémentaire au geste de frapper l'airain, mais qui surtout rappelle le type de vision le plus saisissant de tous, l'apparition divine.

Au premier abord, il est quelque peu surprenant que l'éclipse, qui peut être résumée comme une disparition, soit perçue de la même manière qu'une apparition. Les sources textuelles nous donnent pourtant quelques indices sur ce paradoxe. Plutarque, décidément prompt à s'élever contre les superstitions astrologiques, relate dans les termes suivants l'éclipse lunaire qui précède la bataille de Pydna (168 av. J.-C.) opposant le Romain Paul-Émile au Macédonien Persée.

> Ἐπεὶ δὲ νὺξ γεγόνει καὶ μετὰ δεῖπνον ἐτράποντο πρὸς ὕπνον καὶ ἀνάπαυσιν, αἰφνίδιον ἡ σελήνη πλήρης οὖσα καὶ μετέωρος ἐμελαίνετο καὶ τοῦ φωτὸς ἀπολιπόντος αὐτὴν χρόας ἀμείψασα παντοδαπὰς ἠφανίσθη. Τῶν δὲ Ῥωμαίων, ὥσπερ ἐστὶ νενομισμένον, χαλκοῦ τε πατάγοις ἀνακαλουμένων τὸ φῶς αὐτῆς καὶ πυρὰ πολλὰ δαλοῖς καὶ δᾳσὶν ἀνεχόντων πρὸς τὸν οὐρανόν, οὐδὲν ὅμοιον ἔπραττον οἱ Μακεδόνες, ἀλλὰ φρίκη καὶ θάμβος τὸ στρατόπεδον κατεῖχε καὶ λόγος ἡσυχῇ διὰ πολλῶν ἐχώρει, βασιλέως τὸ φάσμα σημαίνειν ἔκλειψιν. Ὁ δ' Αἰμίλιος οὐκ ἦν μὲν ἀνήκοος οὐδ' ἄπειρος παντάπασι τῶν ἐκλειπτικῶν ἀνωμαλιῶν, αἳ τὴν σελήνην περιφερομένην εἰς τὸ σκίασμα τῆς γῆς ἐμβάλλουσι τεταγμέναις περιόδοις καὶ ἀποκρύπτουσιν, ἄχρι οὗ παρελθοῦσα τὴν ἐπισκοτουμένην χώραν πάλιν ἀναλάμψῃ πρὸς τὸν ἥλιον· οὐ μὴν ἀλλὰ τῷ θείῳ πολὺ νέμων καὶ φιλοθύτης ὢν καὶ μαντικός, ὡς εἶδε πρῶτον τὴν σελήνην ἀποκαθαιρομένην, ἕνδεκα μόσχους αὐτῇ κατέθυσεν.
>
> La nuit venue, alors que les hommes ayant dîné se disposaient au sommeil et au repos, soudain la lune, qui était pleine et au zénith [πλήρης οὖσα καὶ μετέωρος], s'obscurcit [ἐμελαίνετο] et, sa lumière s'éclipsant, après avoir changé plusieurs fois de couleur [χρόας ἀμείψασα παντοδαπάς], elle disparut [ἠφανίσθη]. Les Romains, suivant leur usage [ὥσπερ ἐστὶ νενομισμένον], se mirent à rappeler sa lumière [ἀνακαλουμένων τὸ φῶς αὐτῆς] en frappant le bronze[279] [χαλκοῦ τε πατάγοις] et en élevant

279. Nous retirons l'expression « vases de bronze » qui résulte d'une interprétation spécifique de la part du traducteur.

> vers le ciel beaucoup de torches et de flambeaux allumés [δαλοῖς καὶ δᾳσὶν ἀνεχόντων πρὸς τὸν οὐρανόν]. Les Macédoniens, eux, ne firent rien de tel : la peur et l'effroi [φρίκη καὶ θάμβος] se répandirent dans leur camp et le bruit circula sourdement dans la foule que ce phénomène annonçait la disparition du roi [βασιλέως τὸ φάσμα σημαίνειν ἔκλειψιν]. Paul-Émile avait bien entendu parler et n'était pas du tout ignorant [οὐδ' ἄπειρος] des anomalies produites par les éclipses, qui plongent la lune en son cours dans l'ombre [σκίασμα] de la terre à des périodes déterminées et la cachent [ἀποκρύπτουσιν] jusqu'à ce que, ayant traversé la région obscure, elle brille à nouveau [ἀναλάμψῃ] en face du soleil. Néanmoins, comme il accordait une grande importance à ce qui est divin [τῷ θείῳ πολὺ νέμων], qu'il aimait les sacrifices et pratiquait la divination [μαντικός], il ne vit pas plus tôt la lune retrouver sa clarté [ἀποκαθαιρομένην] qu'il lui sacrifia onze veaux. (Plutarque, *Paul-Émile* 17, 7-10, trad. É. Chambry et R. Flacelière.)

L'éclipse joue de nouveau le rôle que nous lui connaissons bien, discriminant cette fois trois attitudes axiologiquement hiérarchisées : celle du bon consul, qui sait pertinemment que la lune reviendra mais ne manque pas pour autant de saluer ce retour par des actions de grâce[280] ; celle des Romains, respectant l'usage établi (νενομισμένον[281]) et tentant de rétablir l'ordre cosmique dans une piété fondée sur l'action ; enfin celle des Macédoniens, tétanisés et passifs devant ce qu'ils pensent être une catastrophe inéluctable. Nous ne reviendrons pas davantage sur ces figures du savoir, de la piété et de la superstition, dont il suffit ici de constater la parenté avec celles que nous avons rencontrées au chapitre précédent.

En ce qui concerne le rite destiné à contrer l'éclipse, on note ici la double action

280. On peut comparer cette attitude qui allie piété et érudition scientifique avec la caractérisation, par le même Plutarque, de Platon (voir p. 117), dont nous avons constaté qu'il incarnait l'harmonisation entre respect du divin et la connaissance des lois du cosmos.

281. La notion de νόμος (« usage, coutume ») est valorisée par Plutarque à travers la réaction des Romains (verbe νομίζω, « avoir coutume ») et de Paul-Émile (verbe νέμω, « octroyer son dû à quelqu'un »).

des soldats romains : en plus de faire sonner le bronze, ils dressent des flambeaux en direction du ciel, ce qui semble un geste naturel pour rallumer la lune à la manière d'une lampe[282]. Ce double rituel, accompagné de la glose ἀνακαλουμένων τὸ φῶς αὐτῆς (« rappelant sa lumière »), semble indiquer une interprétation des « coups frappés sur le bronze » (χαλκοῦ πατάγοις) non pas dans une fonction apotropaïque, mais plutôt au contraire dans une vocation à faire revenir la lumière disparue. La notion de purification, toutefois, est bel et bien présente, la lune ressortant « purifiée » (ἀποκαθαιρομένην) du processus.

Deux termes attirent notre attention dans ce texte : le premier est le verbe ἠφανίσθη (« elle disparut »), qui marque une éclipse lunaire encore plus exceptionnelle que les autres, puisque l'astre, non content de changer de couleur et de s'assombrir, disparaît complètement, comme dans l'épisode raconté par Tacite ; mais plus loin, cette même éclipse est qualifiée, du point de vue des Macédoniens superstitieux, de φάσμα (« vision, apparition ») qui doit annoncer l'« éclipse » (ἔκλειψιν), c'est-à-dire la mort ou la disparition, de leur roi. La définition de l'éclipse de lune comme une apparition ou une manifestation est d'autant plus étonnante que le terme d'ἔκλειψις est réassigné pour référer à la mort du roi[283] ; en outre, le terme de φάσμα, un dérivé du verbe φαίνομαι (« se révéler, apparaître ») dont nous avons relevé mainte occurrence en conjonction avec la lune, est étymologiquement et sémantiquement antithétique au verbe ἀφανίζομαι (« se cacher, disparaître ») qui caractérise ici

282. Le geste d'« élever » des lumières (verbe ἀνέχω) est-il entendu comme l'inverse de l'action de « faire descendre » (καθαιρεῖν) la lune ? Encore une fois, l'hypothèse impossible à trancher dans ce contexte, puisque Plutarque n'évoque pas le sortilège thessalien dans cet épisode d'éclipse. En revanche, le sens de retour en arrière que revêt le préfixe ἀνα- dans le participe ἀνακαλουμένων (« rappelant ») et dans le subjonctif ἀναλάμψῃ (« qu'elle retrouve son éclat ») a peut-être une influence sur la signification de ἀνεχόντων : on fait *monter* des sources d'éclat vers la lune pour lui *restituer* le sien.

283. La proposition infinitive βασιλέως τὸ φάσμα σημαίνειν ἔκλειψιν, du fait des deux accusatifs, est syntaxiquement ambiguë, et l'on est même tenté dans un premier temps d'interpréter ἔκλειψιν comme le sujet, puisque c'est l'éclipse qui, dans tous les récits où elle est prétexte à fustiger la superstition, est interprétée comme un « signe » du ciel. En réalité, τὸ φάσμα ne peut se comprendre par rapport au complément du nom βασιλέως : il faut donc y voir la désignation de l'éclipse comme « phénomène céleste » extraordinaire, « prodige », « apparition ».

l'action de la lune. Si l'emploi de φάσμα se comprend assez naturellement dans ce contexte dans sa signification spécifique de « phénomène cosmique extraordinaire, prodige », il est néanmoins difficile de ne pas y voir aussi le paradoxe d'une éclipse désignée comme une apparition. Cette interprétation est d'ailleurs confirmée par la réaction d'« effroi et de stupeur » (φρίκη καὶ θάμβος) qui saisit les Macédoniens, et dont on a vu qu'elle était typique d'un contexte d'épiphanie divine[284]. De fait, des Macédoniens qui voient dans l'éclipse un signe divin funeste à Paul-Émile qui sacrifie à la Lune, en passant par l'armée romaine qui porte secours à la déesse avec son vacarme et ses torches, tous les témoins de l'événement décrit par Plutarque l'interprètent comme une manifestation de la puissance divine de l'astre : peut-être cette puissance, en effet, ne se fait-elle jamais aussi clairement connaître que lorsque la lune disparaît.

Une autre piste pour comprendre la notion de φάσμα appliquée à l'éclipse est celle du rapport de la lune aux « fantômes » (εἴδωλα, ψυχαί) des morts. C'est encore chez Plutarque que l'on trouve un important développement de l'idée que la lune est le séjour des âmes méritantes après la mort[285]. La lune étant en effet, selon lui, la demeure naturelle de la ψυχή (« âme ») comme la Terre est celle du σῶμα (« corps ») et le soleil celle du νοῦς (« intellect »), l'âme des justes, après une période de purification, ne tarde pas à rejoindre son domaine tandis que celle des hommes ayant mal agi reste dans la zone d'ombre qui sépare la Terre de la lune et qui n'est autre que l'Hadès[286]. Voici donc comment « l'étranger », poète anonyme

284. Sur la « crainte » (δέος) et la « stupeur » (θάμβος) qui saisissent les spectateurs d'une manifestation divine, voir notamment p. 38 *sq.*, et notamment les exemples de *Iliade* VIII, 77 (foudre de Zeus) et XVIII, 223 et 225 (Achille vêtu de l'égide d'Athéna), ainsi que *Hymne homérique à Déméter (I)*, 190 (épiphanie de la déesse devant Métaneira) et *Hymne homérique à Apollon (I)*, 447 (épiphanie du dieu devant les Criséens).

285. Sur l'héritage philosophique du ciel comme séjour des âmes, notamment dans les traditions pythagoricienne, platonicienne et stoïcienne, voir Préaux 1973, p. 135-155, avec un chapitre entier consacré au mythe eschatologique du *De facie* de Plutarque p. 144-151.

286. D'autres exemples de cette vision du parcours cosmique des âmes après la mort se trouvent dans l'*Amatorius* (766B), les *Quaestiones conuiuales* (IX, 745E) et le *De sera numinis uindicta* (563E).

du *De facie*, explique à sa manière la brièveté des éclipses lunaires.

> Καταμετρεῖ δὲ τὴν σκιὰν τῆς γῆς ὀλιγάκις τοῖς ἑαυτῆς μεγέθεσιν οὐχ ὑπὸ σμικρότητος, ἀλλὰ θερμ<ότερον> ἐπείγει τὴν κίνησιν ὅπως ταχὺ διεκπερᾷ τὸν σκοτώδη τόπον ὑπεκφέρουσα <τὰς> τῶν ἀγαθῶν <ψυχὰς> σπευδούσας καὶ βοώσας. Οὐκέτι γὰρ ἐξακούουσιν ἐν τῇ σκιᾷ γενόμεναι τῆς περὶ τὸν οὐρανὸν ἁρμονίας· ἅμα δὲ καὶ κάτωθεν αἱ τῶν κολαζομένων ψυχαὶ τηνικαῦτα διὰ τῆς σκιᾶς ὀδυρόμεναι <καὶ> ἀλαλάζουσαι προσφέρονται. Διὸ καὶ κροτεῖν ἐν ταῖς ἐκλείψεσιν εἰώθασιν οἱ πλεῖστοι χαλκώματα καὶ ψόφον ποιεῖν καὶ πάταγον ἐπὶ τὰς ψυχάς, ἐκφοβεῖ δ' αὐτὰς καὶ τὸ καλούμενον πρόσωπον, ὅταν ἐγγὺς γένωνται, βλοσυρόν τι καὶ φρικῶδες ὁρώμενον.
>
> Si par ses propres dimensions elle ne mesure l'ombre de la Terre qu'un petit nombre de fois, ce n'est pas un effet de petitesse ; c'est qu'elle se dépêche ardemment de façon à traverser rapidement le lieu ténébreux, en emportant secrètement les âmes des bons, lesquelles la pressent en criant ; en effet, une fois qu'elles sont dans l'ombre, elles n'entendent plus l'harmonie du ciel. En même temps venant du bas les âmes des châtiés traversent alors l'ombre pour s'avancer vers elle, en poussant de grandes clameurs plaintives. C'est pourquoi précisément, au moment des éclipses, la plupart des hommes ont l'habitude d'entrechoquer des objets de bronze et de faire du bruit et du vacarme contre les âmes ; et ce qu'on appelle le visage les épouvante aussi lorsqu'elles s'en approchent, parce qu'il a un aspect effrayant et de nature à donner la chair de poule. (Plutarque, *De facie* 944A-B[287].)

L'ombre qui investit la lune lors des éclipses est assimilée à la demeure des âmes châtiées pour leurs crimes, qui assaillent l'astre dans l'espoir d'y gagner leur place. Le vacarme de l'airain aiderait la lune à dissuader ses poursuivants[288] : l'explication

287. Traduction collective : *Le visage qui apparaît dans le disque de la lune*, dir. Alain Lernould, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013.

288. Pour une version où la lune chasse elle-même les âmes par ses éclairs et ses mugissements, voir Plutarque, *De genio Socratis* 591C : on remarque dans cette dernière variante la permanence d'une combinaison d'effets lumineux et sonores lors de l'éclipse.

de Plutarque n'est pas si éloignée de celle d'Apollodore d'Athènes, qui caractérise le bronze par sa capacité à éloigner les souillures (μιάσματα), en particulier celles des morts. Une originalité de cette vision consiste toutefois à présenter la lune éclipsée non pas comme languissante, démunie et dépendante du secours des hommes, mais bien capable de se défendre elle-même au moyen du masque humain formé par ses taches. On retrouve ici l'adjectif βλοσυρός (« effrayant, terrible ») qui caractérisait déjà la rougeur de la lune éclipsée en 933F (voir p. 110 et note). Quant au deuxième adjectif qui lui est coordonné, φρικώδες (« à l'aspect terrifiant »), il rappelle l'« effroi » (φρίκη) des Macédoniens à Pydna lors de l'éclipse. Chez Plutarque, il semble que la terreur suscitée par les éclipses, spécifiquement de lune, ne soit pas purement le fruit d'une superstition y décelant un présage néfaste, mais soit motivée aussi par le caractère intrinsèquement effrayant du visage assombri de l'astre. Telle un masque de Méduse (Γοργόνειον), la « face qui apparaît dans le disque de la lune » est une vision qui provoque la stupeur et la crainte, mais contrairement à la Gorgone, dangereuse par ses apparitions, le visage de la lune terrifie davantage lorsqu'il est éclipsé.

Plutarque décrit donc l'éclipse comme une manifestation divine, tant dans son caractère effrayant que pour sa capacité à transmettre des signes de manière indirecte[289] ; de son côté, Lucien est le seul auteur à mettre en scène un rituel de *kathairesis* qui ne fait pas disparaître, mais bien apparaître Séléné en personne. Dans le dialogue du *Philopseudès* (« l'amateur de mensonges »), le crédule Cléodémos prétend avoir vu un mage accomplir des miracles – notamment celui de faire descendre la lune – dans le but de contraindre par la magie une certaine Chrysis à répondre aux avances d'un jeune amoureux de bonne famille (qui a bien sûr payé à cet effet une coquette avance). Avec un goût certain pour la théâtralité, le mage soi-disant hyperboréen s'efforce de faire passer pour le fruit de son talent une réussite

289. Comme on l'a vu, la posture intellectuelle de Plutarque à l'égard des éclipses est celle d'un érudit pieux : loin de croire, comme les Macédoniens qu'il décrit, que l'éclipse est un prodige divin porteur de mauvais présages, il montre volontiers néanmoins comment ce phénomène naturel et explicable influence le cours de l'histoire, favorisant les généraux sages et éduqués, défavorisant les superstitieux. Dans le *De facie*, le récit de la poursuite de la lune par les âmes des morts est entendu comme une interprétation poétique et non réaliste de l'éclipse, mais à la manière d'un mythe platonicien, elle comporte une part de vérité.

qui, comme on le verra par la suite, ne lui avait coûté que quelques drachmes. Mais pour sa démonstration, le charlatan ne choisit pas la facilité : plutôt que de profiter d'une nuit sans lune ou d'une éclipse à la manière d'Aglaonicé pour impressionner son public, il se donne la tâche autrement plus compliquée de montrer l'épiphanie de Séléné sur terre – un tour de passe-passe auquel Lucien, mage de la rhétorique, se livre avec un plaisir évident.

> Ὁ δὲ αὐξομένην τηρήσας τὴν σελήνην – τότε γὰρ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ τὰ τοιαῦτα τελεσιουργεῖται – βόθρον τε ὀρυξάμενος ἐν ὑπαίθρῳ τινὶ τῆς οἰκίας περὶ μέσας νύκτας ἀνεκάλεσεν ἡμῖν πρῶτον μὲν τὸν Ἀλεξικλέα τὸν πατέρα τοῦ Γλαυκίου πρὸ ἑπτὰ μηνῶν τεθνεῶτα· ἠγανάκτει δὲ ὁ γέρων ἐπὶ τῷ ἔρωτι καὶ ὠργίζετο, τὰ τελευταῖα δὲ ὅμως ἐφῆκεν αὐτῷ ἐρᾶν. Μετὰ δὲ τὴν Ἑκάτην τε ἀνήγαγεν ἐπαγομένην τὸν Κέρβερον καὶ τὴν Σελήνην κατέσπασεν, πολύμορφόν τι θέαμα καὶ ἄλλοτε ἀλλοῖόν τι φανταζόμενον· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον γυναικείαν μορφὴν ἐπεδείκνυτο, εἶτα βοῦς ἐγίγνετο πάγκαλος, εἶτα σκύλαξ ἐφαίνετο. Τέλος δ' οὖν ὁ Ὑπερβόρεος ἐκ πηλοῦ ἐρώτιόν τι ἀναπλάσας· « Ἄπιθι », ἔφη, « καὶ ἄγε Χρυσίδα. » Καὶ ὁ μὲν πηλὸς ἐξέπτατο, μετὰ μικρὸν δὲ ἐπέστη κόπτουσα τὴν θύραν ἐκείνη καὶ εἰσελθοῦσα περιβάλλει τὸν Γλαυκίαν ὡς ἂν ἐκμανέστατα ἐρῶσα καὶ συνῆν ἄχρι δὴ ἀλεκτρυόνων ἠκούσαμεν ᾀδόντων. Τότε δὴ ἥ τε Σελήνη ἀνέπτατο εἰς τὸν οὐρανὸν καὶ ἡ Ἑκάτη ἔδυ κατὰ τῆς γῆς καὶ τὰ ἄλλα φάσματα ἠφανίσθη καὶ τὴν Χρυσίδα ἐξεπέμψαμεν περὶ αὐτό που σχεδὸν τὸ λυκαυγές.
>
> L'homme attendit la lune montante (période où l'on pratique en général ce genre d'opération), puis vers minuit, il creusa une fosse dans une partie découverte de la maison. Il évoqua d'abord devant nous Alexiclès, le père de Glaucias, qui était mort sept mois plus tôt ; le vieillard s'indigna de cet amour et se mit en colère, mais pour finir, il permit quand même à son fils d'aimer. Ensuite le mage fit monter Hécate, laquelle amena Cerbère, et il attira vers le sol Séléné, apparition qui prit de multiples formes et se montra différente à chaque fois : d'abord elle revêtit l'aspect d'une femme, puis ce fut une vache de toute beauté, puis un chiot. Pour finir, l'Hyperboréen, ayant façonné un petit Amour avec de la boue, lui

> dit : « Va, et ramène Chrysis ! » La boue s'envola, et peu après, Chrysis était là, frappant à la porte. Aussitôt entrée, voici qu'elle enlace Glaucias comme si elle l'aimait à la folie. Elle resta avec lui jusqu'au moment où nous entendîmes le chant des coqs. Alors Séléné s'envola dans le ciel, Hécate s'enfonça sous terre, les autres apparitions disparurent, puis à l'approche de l'aube, nous renvoyâmes Chrysis. (Lucien, *Philopseudès* 14, trad. A.-M. Ozanam.)

Lucien use de toutes les ressources du comique dans cette série de *paradoxa* dépeints par un témoin oculaire singulièrement influençable. La gravité et la solennité apparentes du tableau sont sans cesse désamorcées par l'ironie auctoriale aux dépens du prétendu Hyperboréen et surtout de son public[290]. C'est ainsi qu'une νέκυια directement inspirée de l'*Odyssée* devient une scène de comédie où un personnage de barbon réprimande le jeune premier avant de consentir à ce qui sera dans les faits une dilapidation de la fortune familiale pour des amours vénales. L'évocation des morts n'est que la première étape d'un enchaînement de stéréotypes dont le programme avait été annoncé en substance quelques lignes plus tôt : « il envoyait des Amours, faisait monter les démons, rappelait à la vie des cadavres décomposés, faisait apparaître Hécate elle-même, bien visible, et descendre la lune[291]. » L'opération dépeinte ici consiste en effet principalement en une série de convocations et d'apparitions, avec une structure en chiasme (deux personnages inanimés, le mort et l'Amour modelé dans la boue, sont amenés à la vie de part et d'autre de deux épiphanies divines, celle d'Hécate et celle de Séléné), culminant avec la venue de

290. Tout l'épisode est ponctué de traits comiques : un détournement de l'imagerie traditionnelle d'Hécate et de ses chiens la fait arriver avec Cerbère lui-même, dans une surenchère de grands effets ; ailleurs, un habile raccourci donne lieu à l'image grotesque d'un morceau de glaise qui s'envole ; enfin, tout le récit de la venue de Chrysis est conçu pour sonner faux, avec la modalisation dubitative du ὡς ἄν et surtout avec l'éclairage rétrospectif des révélations apportées ultérieurement par le personnage de Tychiadès (voir *infra*).

291. … ἔρωτας ἐπιπέμπων καὶ δαίμονας ἀνάγων καὶ νεκροὺς ἐώλους ἀνακαλῶν καὶ τὴν Ἑκάτην αὐτὴν ἐναργῆ παριστὰς καὶ τὴν Σελήνην καθαιρῶν (*Philopseudès* 13). Remarquons en passant que dans cette liste de participes – tous des verbes composés signifiant des déplacements imposés par la volonté du magicien –, c'est le verbe canonique καθαιρεῖν qui est employé, pour être par la suite spécifié par le plus concret κατασπᾶν : Séléné ne descend pas seulement du ciel, elle en est arrachée par l'incantation magique.

Chrysis et s'achevant sur un retour à la situation initiale par inversion de tous les déplacements provoqués par le mage : remontée de la lune, redescente de la déesse infernale, disparition des apparitions et renvoi de Chrysis[292].

Cette longue série d'apparitions surnaturelles est regroupée par Lucien sous le nom de φάσματα, confirmant l'appartenance de ce terme à la sphère de l'épiphanie, mais aussi de l'illusion. On note bien sûr le jeu d'écho étymologique de φάσματα ἠφανίσθη (« les apparitions disparurent ») où l'on retrouve la même antithèse que dans le *Paul-Émile* de Plutarque ; mais alors qu'elle sert chez ce dernier à mettre en valeur le caractère épiphanique de l'éclipse, chez Lucien, à l'inverse, elle souligne le caractère éphémère et illusoire des épiphanies convoquées par le mage. Celui-ci a placé au cœur de sa mise en scène l'apparition de Séléné. Le narrateur se met en devoir d'énumérer pas moins de trois êtres vivants dont le mage fait croire à l'assistance qu'il s'agit d'avatars de la déesse. La femme correspond aux représentations anthropomorphes de Séléné, tandis que la vache évoque les cornes du croissant de lune[293] et que le chiot (σκύλαξ) appartient aux attributs d'Hécate, associée à la

292. À travers ces déplacements en tous sens, Lucien se rapproche plus en réalité des pratiques magiques telles qu'elles sont décrites par les papyrus que d'une vision poétique ou fantasmée du sortilège thessalien : au mouvement vertical de descente (καταγωγή) de la lune (complété en l'occurrence par l'ἀναγωγή, remontée, du père défunt, d'Hécate et de Cerbère) doit répondre un mouvement horizontal d'ἀγωγή, où un envoyé de la déesse (rôle tenu chez Lucien par l'Amour en glaise) va chercher et ramener la femme convoitée.

293. L'association entre la lune et les cornes des bovins semble caractéristique de l'époque impériale : il faut attendre les premiers siècles de l'ère chrétienne pour voir la lune très fréquemment associée aux bœufs, soit qu'elle soit montée sur un taureau à la manière d'Europe (Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon* I, 4, 3 ; Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques* I, 97-98 ; pour l'iconographie, voir *LIMC* s. v. *Séléné, Luna*, III B), soit que son char soit tiré par des taureaux – le bige de la Lune étant souvent opposé au quadrige de chevaux du Soleil (Mésomède de Crète, *Hymne à Hélios* 23 ; Héliodore, *Éthiopiques* X, 6, 5, qui justifie par des symboles le sacrifice de quatre chevaux au Soleil et de deux taureaux à la Lune ; Nonnos de Panopolis, *passim* ; en latin, Prudence, *Contre Symmaque*, 361) ; pour l'iconographie, *LIMC* s. v. *Séléné, Luna*, IV B), soit enfin par un lien sémantique moins précis, motivé généralement par la ressemblance entre le croissant de lune et les cornes (*Hymnes orphiques* IX, 2 ; Pausanias VI, 24, 6 ; Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon* II, 15, 3 ; Élien, *La personnalité des animaux*, XI, 10 ; Libanios, *Progymnasmata* 8, 1 (éloge en prose du bœuf) ; Nonnos de Panopolis, *passim*). Pour l'association astrologique entre Lune et constella-

lune dans de nombreux rituels magiques (comme ici), voire complètement assimilée à elle. Il n'est pas anodin d'ailleurs que la déesse se manifeste ici sous trois formes différentes, puisque la triplicité est une propriété d'Hécate qui fut attribuée par suite à Séléné (justement par le biais des incantations magiques, entre autres)[294]. Lucien s'amuse à prendre au pied de la lettre les formules syncrétiques qui sont monnaie courante dans les actes de sorcellerie : ces amalgames sèment une confusion sans doute en partie voulue dans l'esprit du narrateur, qui caractérise la scène à grands renforts d'indéfinis (τι).

La déesse *se montre* (ἐπεδείκνυτο) sous la forme d'une femme, puis *devient* (ἐγι-γνετο) une vache, enfin *apparaît* (ἐφαίνετο) comme un chiot : la variation lexicale sur le thème de la vision et de l'aspect parvient à rendre la rhétorique du passage aussi protéiforme que ce qu'elle décrit. Si le terme θέαμα rappelle la garantie de véracité qui accompagne un témoignage oculaire, le choix du verbe φαντάζομαι (« être représenté, être imaginé ») est très révélateur, puisque ce dérivé de φαίνομαι est un clin d'œil métapoétique et programmatique flagrant. En effet, ce que Lucien met en œuvre à travers ce kaléidoscope d'épiphanies est sa φαντασία, son « imagination », au sens littéral de capacité à représenter en images, mise ici au service de la fiction. On note au même titre l'adjectif ἐναργής qui, dans le catalogue des pouvoirs du mage (*Philopseudès* 13), qualifiait l'apparition d'Hécate : ce mot caractérise effectivement le spectacle d'une divinité sous sa véritable forme, mais fait signe aussi vers une rhétorique de l'ἐνάργεια, de la présentification et de la visualisation[295] : comme le *philopseudès* qu'il est lui-même, Lucien aime inventer des histoires parfois

tion du Taureau, voir Bouché-Leclercq 1963, 134.197 et n. 2 ; 204.227. L'imagerie de l'attelage de taureaux serait devenue prédominante vers la fin de l'Empire : cf. Maarten J. Vermaseren, *Hommages à M. Renard* III (1969), p. 231-235, cité par *LIMC* s. v. *Séléné, Luna*.

294. Sur Hécate et ses rapports avec la lune, avec Séléné, avec Artémis, voir Zografou 2010 : sur la trimorphie d'Hécate, qui n'a rien de lunaire à l'origine, voir plus particulièrement p. 203-204, 227 sq. et 231 (commentaire sur le passage de Lucien, où les formes insaisissables et successives prises par Séléné sont décrites comme typiques des apparitions d'Hécate) ; cf. aussi Zografou 1999. La triplicité d'Hécate est extrêmement récurrente dans le papyrus magique de Paris : voir notamment *PGM* IV, 2522-2568 ou encore 2820-2826.

295. Sur l'*enargeia* rhétorique, voir Webb 2016.

invraisemblables, et comme le mage hyperboréen dont il se moque, il les convoque et les fait apparaître sous les yeux du lecteur.

À l'issue de ce récit de merveilles visuelles, le personnage du sceptique, Tychiadès, intervient pour révéler les ficelles du tour de passe-passe du mage et ridiculiser la naïveté de Cléodémos.

> Πλὴν ἀλλ' οἶδα γὰρ τὴν Χρυσίδα ἣν λέγεις, ἑραστὴν γυναῖκα καὶ πρόχειρον, οὐχ ὁρῶ δὲ τίνος ἕνεκα ἐδεήθητε ἐπ' αὐτὴν τοῦ πηλίνου πρεσβευτοῦ καὶ μάγου τοῦ ἐξ Ὑπερβορέων καὶ Σελήνης αὐτῆς, ἣν εἴκοσι δραχμῶν ἀγαγεῖν εἰς Ὑπερβορέους δυνατὸν ἦν. Πάνυ γὰρ ἐνδίδωσιν πρὸς ταύτην τὴν ἐπῳδὴν ἡ γυνὴ καὶ τὸ ἐναντίον τοῖς φάσμασιν πέπονθεν· ἐκεῖνα μὲν γὰρ ἣν ψόφον ἀκούσῃ χαλκοῦ ἢ σιδήρου, πέφευγε – καὶ ταῦτα γὰρ ὑμεῖς φατε – αὕτη δὲ ἂν ἀργύριόν που ψοφῇ, ἔρχεται πρὸς τὸν ἦχον.
>
> Cependant, je connais la Chrysis dont tu parles, une femme sensuelle et facile, et je ne vois pas pourquoi vous avez eu besoin de cet ambassadeur de boue, du mage venu de chez les Hyperboréens, et de Séléné en personne pour aller la chercher, alors que pour vingt drachmes vous auriez pu l'emmener chez les Hyperboréens. C'est une femme qui cède fort bien à cette incantation-là. Elle se comporte à l'inverse des spectres : ceux-ci, quand ils entendent le son du bronze ou du fer, prennent la fuite (du moins c'est vous qui le dites), tandis que si de l'argent tinte quelque part, elle se dirige vers le bruit. (Lucien, *Philopseudès* 15, trad. A.-M. Ozanam.)

La plaisanterie joue ici sur des antithèses entre attraction et répulsion, faisant notamment allusion à l'influence supposément exercée sur la lune, d'un côté par les incantations, de l'autre par le fracas de l'airain[296]. Lucien joue sur un décalage burlesque entre la grandiloquence des rites magiques évoqués, porteurs de hautes

296. La rhétorique de Lucien confirme le parallèle déjà constaté entre phénomènes visuels et sollicitations sonores : aux apparitions plus ou moins surnaturelles (Séléné, le personnage de boue, les spectres) répondent les influences croisées des incantations magiques et du son du métal.

attentes et empreints de mystère et d'exotisme, et la réalité triviale de la vénalité de Chrysis. Ce décalage s'exprime à travers des procédés d'inversion : le mage venu du bout du monde paraît bien superflu quand on voit que la cible du sortilège est prête à partir au bout du monde moyennant paiement ; l'attraction de la Lune semble plus difficile que celle d'une femme qui s'avère très accessible ; enfin, là où les apparitions (toujours les φάσματα) fuient le son du bronze, Chrysis, dont le nom charmeur trahit en fait son amour de l'or, répond sans faute à l'appel de l'argent (avec le même jeu de mots qu'en français sur ἀργύριον, que Tychiadès feint d'employer au sens littéral, en opposition à χαλκός et σίδηρος, tout en l'entendant au sens figuré) : au pouvoir d'attraction prêté par les charlatans à leurs incantations répond la séduction, réelle et efficace, du « chant » de la monnaie sonnante et trébuchante.

Lucien ne précise pas ici l'extension sémantique des φάσματα (« apparitions ») que fait fuir le bruit du métal : le mot pourrait ici inclure non seulement les épiphanies susmentionnées, qui d'ailleurs s'étaient dissipées au chant du coq[297], mais aussi plus généralement les fantômes, les âmes (ψυχαί) comme dans le *De facie* de Plutarque ou les démons[298]. En tout cas, la permanence de ce terme pour décrire tantôt l'éclipse, tantôt l'épiphanie de Séléné inscrit de plain-pied la lune dans la vaste sphère étymologique du verbe φαίνω, qui regroupe aussi bien les φαινόμενα (« phénomènes ») célestes (comme les phases ou les éclipses de la lune) que les apparitions oniriques ou surnaturelles (comme les φαντάσματα ou « fantômes »). « Prodige » ou « présage », le φάσμα est aussi un signe émanant des dieux, une manifestation de type épiphanique. Mais ce nom appartient aussi au grand domaine des simulacres et des visions illusoires, tels qu'en suscite souvent la lumière de la

297. Sur le chant du coq, l'aboiement des chiens, le braiement de l'âne etc. comme alternative au son des cymbales pour contrer les sortilèges, voir *PGM* XXXVI, 157-160 (p. 145, note 271).

298. Voir, à la même époque que Lucien, le péripatéticien Alexandre d'Aphrodise, qui donne l'explication suivante pour le rituel de battage du bronze lors des éclipses (*Problemata* II, 4) : Κινοῦσι δὲ χαλκὸν καὶ σίδηρον ἄνθρωποι πάντες, ὡς τοὺς δαίμονας ἀπελαύνοντες διότι κατ' ἐκεῖνον τὸν χρόνον οἱ φωστῆρες οὐκ ἐπιπέμπουσι τῇ γῇ ἀπορροίας ἀγαθοποιούς, κωλυτικὰς τῶν φαύλων δαιμόνων. « Tout le monde agite le bronze et le fer pour chasser les démons, parce que dans ce moment [d'éclipse] les luminaires célestes cessent d'envoyer à la terre leurs rayons bienfaiteurs qui retiennent les mauvais démons. »

lune : en ce sens, il joue parfaitement son rôle programmatique dans un ouvrage consacré au mensonge et à la crédulité.

Le traitement de la descente de la lune dans le *Philopseudès*, avec tout ce qu'il comporte de φαντασία (« imagination ») assumée, est marqué par une réflexion métapoétique sur la fiction, l'*enargeia* (pouvoir de suggestion et de présentification) et la dialectique entre trompeur et trompé. Jamais l'éclipse n'est mentionnée dans les deux passages que nous avons cités – pourtant, au vu de la popularité de ce motif littéraire, constatée plus haut, on est en droit de supposer que Lucien connaissait bien la corrélation présumée de l'éclipse de lune avec la sorcellerie d'une part, avec l'action apotropaïque du bronze d'autre part[299]. Mais le spectacle qu'il livre ici se distingue délibérément du répertoire des poètes (la lune sanglante, en détresse, déviée de sa course ou descendant de son char) et même de la critique du général superstitieux par les historiographes : paradoxalement, en effet, tout en affectant de se moquer des artifices du mage de pacotille, Lucien se montre original en ce qu'il prend au sérieux l'idée de la « descente de la lune ». Comme le mage, l'auteur convoque et fait défiler les images devant les yeux de son public ; comme lui, il met en œuvre un talent qui relève moins de la sagesse et de l'érudition occulte que de l'illusionnisme. Le scepticisme de Lucien et sa critique virulente du charlatanisme se double invariablement d'ironie et d'une certaine réflexivité ; c'est le cas dans le *Philopseudès*, où l'auteur met toute sa verve hypotypique et ses effets de variation au service des prétendues épiphanies suscitées par le mage, mais une attitude similaire se retrouve aussi dans les *Histoires vraies*, dont le pacte de lecture repose sur le mensonge assumé, et dans l'*Icaroménippe*, où le narrateur, sous prétexte d'en finir

299. Le *Philopseudès*, du reste, n'est pas le seul lieu où Lucien parle de *kathairesis* : dans les *Dialogues des hétaïres* (I, 2), il est dit d'une certaine Chrysarion « qu'elle connaît des incantations de Thessalie et qu'elle peut faire descendre la lune » (Θεσσαλάς τινας ᾠδὰς ἐπισταμένη καὶ τὴν σελήνην κατάγουσα). Ailleurs, Lucien considère les descentes de la lune comme des occasions pour la déesse de visiter son célèbre amant Endymion, parodiant en cela des étiologies comme celles mentionnées *supra* à propos des monts ἀσέληνα (voir p. 130 et note 245) : voir *Alexandre* 39 (mise en scène élaborée de hiérogamie où Alexandre-Endymion fait descendre du plafond une actrice incarnant Séléné), ainsi que *Dialogues des dieux*, 19 et 20 (où Éros est présenté comme capable de faire descendre les divinités sur terre auprès de mortels, notamment Séléné auprès d'Endymion).

avec les spéculations oiseuses des philosophes, part pour un invraisemblable voyage céleste. Or, dans ces trois ouvrages, la lune occupe une place de choix : elle est en effet pour Lucien le lieu de toutes les apparitions et de toutes les fantaisies.

Dans une démarche très différente de Lucien, Hippolyte, évêque du III^e^ siècle, donne une vision de la magie qui éclaire sous un autre angle la notion de φαντασία lunaire. Dans sa *Réfutation de toutes les hérésies*, l'apologiste chrétien s'évertue à dénoncer la fausseté des croyances païennes, notamment en révélant les supercheries de ceux qui prétendent exercer un pouvoir magique sur la nature. Éclairs de feu, tremblements de terre, inscriptions sur le foie d'une victime ou crâne qui parle, tous les artifices des μάγοι sont ainsi démasqués. En bonne place dans ce cortège de feintes, la lune fait l'objet d'un développement singulièrement poussé, avec une liste de pas moins de quatre procédés pour la faire apparaître en intérieur, en extérieur, simuler une éclipse ou encore la descente de l'astre[300]. Pour imiter la lumière de la lune, on utilise toujours une lampe ; celle-ci peut ensuite être placée au fond d'un tambour, d'une jarre dont on a cassé le col ou encore d'un chaudron pour reproduire son contour circulaire. On aura soin de masquer plus ou moins la bouche du récipient avec une « couverture » (σκέπη) pour adapter la forme du faux astre à la phase dans laquelle il est censé se trouver. Un ingénieux système de poulies permettra de « faire descendre » (κατάγειν) la lune sur demande ; dans tous les cas, pour ôter le cache de la lampe et faire apparaître la projection au « moment voulu » (καιρός), le mage a besoin d'un « complice », d'un συμπαίκτης (littéralement, quelqu'un qui l'assiste dans le jeu). Mais pour que l'« illusion » (φαντασία[301]) soit parfaitement vraisemblable, la lampe doit acquérir cette qualité sombre, légèrement trouble (ἀμαυρόν) de la lueur lunaire : c'est pourquoi on peut la placer derrière la peau d'un tambour enduite de cinabre et de gomme – la couleur rouge du cinabre laisse à penser que

300. Hippolyte, *Réfutation de toutes les hérésies* IV, 37. Voir aussi la traduction résumée chez Ní Mheallaigh 2020, I, chapitre « *Moon-illusions* » : « *The "Thessalian trick" : magic, mirrors and the Moon* ».

301. Le terme est employé deux fois par Hippolyte dans ce contexte, dont une fois avec la lune pour complément du nom (παρέχει φαντασίαν σελήνης τοῖς παροῦσιν, « [le magicien] donne l'illusion de la lune à son assistance »). Ici, φαντασία a son sens littéral et concret de capacité à créer une image, à faire apparaître quelque chose.

cet artifice devait surtout évoquer la lune en pleine éclipse[302].

Mieux encore, pour faire apparaître la lune dans une maison, on procède par réfraction (ἀντανάκλασις) : le dispositif le plus élaboré repose sur une double réflexion et consiste à poser au sol un bassin d'eau qui renvoie la lueur de la lampe vers un miroir fixé au plafond. Avec des différences notoires, le résultat n'est pourtant pas si éloigné de celui escompté par le Strepsiade d'Aristophane quand il veut piéger la lune dans un boîtier de miroir. À première vue, ce cadre domestique s'accorde peu au sortilège thessalien tel que nous l'avons rencontré jusqu'à présent, et pourtant la fiction est bien entretenue, puisqu'à propos d'une autre méthode pour projeter une lune au plafond, Hippolyte commence par ἐπὰν οὖν ἐπικαλήσεται ὁ ἐπαοιδὸς τὴν σελήνην, « quand donc le sorcier invoquera la lune… », où le terme ἐπαοιδός renvoie précisément à un homme qui prononce des incantations. Cette entreprise de démystification de la part de l'auteur ecclésiastique se montre enrichissante pour notre étude à plus d'un égard. Tout d'abord, on y trouve associés trois traits spécifiques à l'éclat lunaire qui nous paraissent définir assez exactement le domaine sémantique de celui-ci, non seulement à l'époque d'Hippolyte, mais depuis la Grèce archaïque : le premier est son caractère obscur, indistinct, ἀμαυρός ou ἀμυδρός ; le second est lié au reflet et aux jeux de miroir[303] qu'implique ou appelle la vision de la lune ; le dernier est bien sûr cette φαντασία qu'Hippolyte pointe du doigt comme une manipulation d'illusionniste. Ensuite, même si les techniques décrites par l'auteur sont peut-être plus ou moins de son invention, son réquisitoire de l'existence d'une magie-performance, à base de tours de force mis en œuvre devant un public, aussi proche des spectacles modernes de magie ou des démonstrations de l'Hyperboréen de Lucien et de l'Aglaonicé de Plutarque qu'elle est éloignée des rites occultes de sorcellerie décrits par les papyrus et pratiqués à l'écart des témoins dans un souci de réelle efficacité. Ce type de divertissement a pu émerger tardivement, comme semblent le suggérer les dates des sources citées ici ; mais il est bien plus probable

302. Remarquons toutefois que la remarque que l'auteur fait à deux reprises sur la possibilité de cacher une partie de la fausse lune pour la faire apparaître dans la phase appropriée, ainsi que les exemples où le mage fait venir la lune à l'intérieur d'une maison, montrent que le tour ne se limite pas à simuler des éclipses : le répertoire s'est élargi depuis Aglaonicé !

303. Voir partie IV.

qu'il a toujours existé en parallèle de la magie « sérieuse », faisant son miel de l'aura de mystère de celle-ci et nourrissant en retour les rumeurs qui l'entouraient. D'ailleurs, ceux qui se livraient à ces exercices de prestidigitation virtuose étaient possiblement d'authentiques mages en quête de clients qui pussent leur commander ensuite des incantations dans un but moins oiseux – après tout, dans le *Philopseudès*, aucune des multiples manifestations de Séléné n'a d'utilité immédiate dans le charme d'ἀγωγή, puisque c'est l'Amour de boue qui va chercher la belle : il semble bien que l'Hyperboréen se serve des « miraculeuses » épiphanies d'Hécate, de Cerbère et de la lune pour faire étalage de ses pouvoirs, désamorcer toute incrédulité de la part de son public et justifier ses tarifs onéreux[304]. Il est peu plausible en outre qu'en cherchant à décrédibiliser les μάγοι, Hippolyte n'ait visé que des amuseurs publics, bien qu'il ait choisi cet angle d'attaque pour sa facilité : décrocher la lune faisait partie des compétences attendues d'un sorcier, et il devait être préparé à accomplir cet exploit de manière convaincante devant témoins.

À partir du phénomène de l'éclipse lunaire, trois lieux communs de la littérature antique se dégagent. Celui du général superstitieux, que l'on pourrait baptiser par simplification le motif de Nicias, est présent dans l'historiographie à travers une série d'exemples qui présentent l'éclipse de lune comme un moment de bascule (καιρός) et une mise à l'épreuve du caractère superstitieux ou rationnel d'un chef de guerre : dans son aspect spectaculaire et terrifiant, la lune sanglante passe facilement pour une manifestation divine, mais il importe de discerner entre le phénomène extraordinaire mais explicable et le prodige signifiant, porteur de présages. Le *topos* du sortilège thessalien, ou καθαίρεσις τῆς σελήνης, de son côté, relève d'un corpus plus poétique, qui attribue aux magiciennes thessaliennes le pouvoir de faire descendre la lune par leurs incantations pour servir divers desseins occultes (cueillette de simples, vengeance, sorcellerie érotique) : la descente de la lune est parfois la cause attribuée aux éclipses, et la ruse d'Aglaonicé, l'une des nombreuses illusions lunaires que nous aurons abordées dans cette section, témoigne de ce potentiel amalgame. En contre-

304. Quatre mines payées à l'avance plus seize après obtention du résultat voulu (*Philopseudès* 14), soit littéralement cent fois plus que nécessaire, puisque selon Tychiadès, Chrysis peut être obtenue sans magie pour vingt drachmes (15).

point de ce motif, un autre *topos* que l'on pourrait appeler celui de l'*aeris sonitus* (« son, résonnement du bronze ») est documenté par les poètes comme par les historiens. Comme la descente de la lune, il est lié à un geste plus ou moins identifiable : celui de frapper lors des éclipses sur des objets en bronze, secourant ainsi la lune contre la détresse ou les maléfices qui l'accablent. Le rapport entre l'airain (matériau et source de son), la lune et l'éclipse échappe à toute définition simple, et le rite peut être vu comme reposant sur la vertu apotropaïque ou purifiante de l'airain, mais aussi sur la sympathie entre l'astre et le métal, ou encore sur une analogie entre lumière et son éclatant.

La récurrence de cette pratique bien attestée à l'époque impériale a tout du moins un impact intéressant sur la manière dont nous pouvons nous représenter la perception des éclipses par les anciens : l'éclipse lunaire, en particulier, était non seulement interprétable par certains comme un signe divin, mais perceptible par tous comme un spectacle total. Les magiciens comme ceux dénoncés par Hippolyte ou mis en scène par Lucien pouvaient exploiter cet effet d'irréel et de surnaturel dans leurs démonstrations. La disparition ou l'occultation de la lune donnait ainsi lieu à un cortège d'apparitions (φάσματα) caractérisés par l'illusion visuelle (φαντασία). De toute évidence, l'éclipse de lune n'est pas représentable comme une simple absence momentanée : au contraire, elle rend la lune présente à travers ce qui est sa manifestation la plus spectaculaire. Le kaléidoscope de pratiques plus ou moins réelles ou fantasmées que nous avons étudiées ici dans le corpus littéraire grec et latin fait ressortir une perception particulière de la lune comme objet magique, dont la proximité fait non seulement que toute chose sur terre est sous son influence, mais aussi en retour qu'elle est manipulable par les hommes ; l'instrumentalisation de l'astre dans les enchantements s'inscrit dans une acception plus large de la lune comme machine à illusions et terrain fantasmagorique par excellence[305]. La rêverie de Strepsiade n'est peut-être pas aussi absurde et infondée qu'il n'y paraît : la lune intrigue par ses apparitions et disparitions cycliques, mais aussi par l'irrégularité apparente de ses éclipses, qui contribue à rendre envisageable une rupture artificielle du cycle des nuits et des mois. Faire apparaître ou escamoter la lune à volonté, lui

305. Cf. ní Mheallaigh 2020, *passim*.

faire quitter le ciel ou l'y faire revenir, causer son éclipse, voire la tenir captive au bout d'une corde ou dans une boîte, tels sont les effets que certains maîtrisaient.

Plus que l'éclipse du soleil, il semble que celle de la lune, génératrice de rites, de superstitions et de *topoi* littéraires, ait captivé l'attention des anciens et stimulé leur imagination. Sans doute cela est-il dû au fait que la lune était pour eux l'astre à éclipses par excellence, disparaissant pour reparaître chaque mois, cachée par ciel couvert, donnant tantôt l'impression d'être proche, tantôt s'éloignant, et prenant une couleur sanglante de mauvais augure dans l'ombre de la Terre ; en somme, invitant les hommes à un jeu de cache-cache auxquels mages et charlatans, femmes savantes et badauds crédules ont pu prendre part. Si l'éclipse est un phénomène avant tout lunaire, c'est aussi parce qu'elle correspond à une conception généralisée de la lune comme miroir à illusions : de manière peu prévisible, celle-ci s'éteint alors qu'elle était en son plein, semble à l'agonie bien qu'elle finisse toujours par revenir et donne l'impression, par un jeu d'ombre et de lumière, qu'elle a quitté le ciel. Ce que la lune révèle, elle le dérobe aussitôt aux regards indiscrets : oscillant perpétuellement entre éclat et obscurité, sa lumière est essentiellement fugace et n'est jamais où on l'attend. L'éclipse en particulier apparaît comme un instant où toutes les distorsions de la réalité sont permises. Car si la lune donne tant de prise à l'imagination, c'est aussi parce que, comme œil du firmament, comme luminaire nocturne qui ne dévoile que partiellement la réalité, elle laisse deviner des vérités secrètes et définit un mode de vision en clair-obscur qui n'appartient qu'à elle.

Deuxième partie

La déesse furtive

INTRODUCTION

Une déesse au fonctionnement incomplet

Séléné n'est pas la déesse de la lune : elle est la lune, et un même nom grec, σελήνη, les désigne[306]. Astre le plus visible et le plus proche dans le firmament, pendant nocturne du soleil Hélios, la lune – avec la puissance divine qui lui est associée, Séléné – trouve sa place aussi bien dans une cosmogonie que dans une théogonie. Selon la généalogie divine établie par Hésiode (*Théogonie* 371), elle est en effet fille des Titans Hypérion et Théia[307], frère et sœur de Cronos et Rhéa, ce qui en fait (de tous les côtés !) la cousine des premiers Olympiens (Poséidon, Hadès, Héra, Déméter et Hestia). Contrairement à ceux-ci, toutefois, Séléné est aussi discrète dans les sources en tant que déesse qu'elle est voyante dans le ciel en tant qu'astre. En dehors des grandes lignes de sa généalogie, sa biographie est singulièrement peu développée, et bien qu'elle ne soit pas caractérisable comme une déesse vierge, à la différence d'Ar-

306. Sur cette équivalence entre nom propre et nom commun, voir notre introduction.

307. Le nom de la mère de Séléné varie selon les sources : l'*Hymne homérique à Hélios* (4) l'appelle Euryphaessa (« celle qui brille au loin ») ; dans la version evhéméristе de Diodore (*Bibliothèque historique* III, 57, 3-4), elle devient Basiléia (« reine »), une figure vénérée comme la Grande Mère. L'*Hymne homérique à Hermès* (I, 100) est la seule source à donner pour père de Séléné un certain Pallas fils de Mégamède, dont aucun autre texte ne fait mention ; un coup d'œil au premier livre des *Antiquités romaines* de Denys d'Halicarnasse permet de se rendre compte du phénomène de confusion entre une multiplicité de Pallas. Celui-ci pourrait être un Titan (fils de Kreios chez Hésiode) ou un roi arcadien, ce qui bien sûr renforcerait l'ancrage de la déesse dans cette région servant de décor aux premiers exploits d'Hermès, et où les hommes sont réputés « prélunaires » (voir annexe).

témis ou d'Athéna, et qu'elle doive même en grande partie sa postérité culturelle à son amant Endymion, il existe étonnamment peu de récits lui prêtant une descendance, laquelle à son tour ne donne guère lieu à de nouvelles narrations[308]. Cette situation, si on la compare à la fécondité des amours de ses frère et sœur Hélios et Éos[309], fait figure d'exception. Mais cette singularité ne s'arrête pas au domaine mythologique : Séléné peut aussi être qualifiée, sans grande exagération, de déesse sans culte[310]. Contrairement à son frère Hélios, protecteur de la cité de Rhodes qui éri-

308. Le seul amant de Séléné à faire l'objet d'une véritable tradition textuelle et iconographique est Endymion (cf. *infra*, partie III), qui ne lui donne aucun enfant, sauf chez Pausanias (V, 1, 4) qui leur attribue cinquante filles, correspondant probablement aux cinquante lunaisons d'une olympiade (sur Narcisse fils d'Endymion et de Séléné chez Nonnos de Panopolis, voir *infra*, chap. 10.2.2). Quelques sources isolées prêtent à la Lune des aventures avec d'autres dieux. D'après Alcman (fr. 57 apud Plutarque, *Quaestiones conuiuales* 659B), Séléné a eu de Zeus une fille, Hersé, la rosée ; l'*Hymne homérique à Séléné* (14-16), lui, donne pour fruit de cette union une fille d'une éclatante beauté, Pandéia, alors que les scholies à Pindare (*Néméennes* c, 21) affirment que la nymphe Némée serait née de Zeus et Séléné (pour l'idée que le lion de Némée serait issu de la lune, voir Épiménide, *FGrHist* 3b, 457, F *apud* Élien *Personnalité des animaux* XII, 7 ; Hérodore *FHG* 9, 3 *apud* Tatien, *Oratio ad Graecos* XXVII, 2 ; Hygin, *Fables* XXX, 2 ; Pseudo-Plutarque, *De fluuiis* XVIII, 4). Virgile (*Géorgiques* III, 391-393) mentionne une étrange manœuvre de Pan, qui aurait offert de la laine blanche à Luna pour la séduire (voir aussi Macrobe, *Saturnales* V, 22, 10). Sur le poète Musée comme fils d'Eumolpe et de Séléné, voir Philochore *apud* scholie à Aristophane, *Grenouilles* 1033 ; la *Souda* donne Musée pour fils d'Antiphème et d'une femme appelée Séléné. Pour le récit de l'imposture d'Alexandre d'Abonotique, au II^{e} siècle de notre ère, qui prétend entre autres avoir eu sa fille d'une union avec la Lune, voir Lucien, *Alexandre ou le faux prophète*, 35 et 39.

309. Hélios est père d'une nombreuse progéniture, dont Phaéton (célèbre par l'histoire de sa mort) et ses sœurs les Héliades, Aiétès (père de Médée), ou encore la déesse magicienne Circé. Éos est connue par l'iconographie et la poésie pour ses amours avec de beaux mortels, dont elle a plusieurs fils, parmi lesquels Memnon et Émathion, rois d'Éthiopie.

310. Roscher 1890 (chap. 1) procède à un recensement des lieux du culte lunaire dans le monde grec antique, mais il importe de bien garder à l'esprit que l'auteur adopte une acception maximaliste du culte et que les indices sur lesquels il s'appuie sont loin d'être toujours probants. La liste prend source principalement dans des légendes locales touchant à Endymion, Hersé, Némée, Pan ou même à la *kathairesis* de la lune ; l'argumentaire repose parfois aussi sur les textes évoquant des éléments d'architecture ou de statuaire (effigies de Séléné citées par Pausanias, notamment sur l'agora d'Élis ou sur la base de la statue de Zeus à Olympie). Mais l'existence d'une tradition mythologique ne prouve aucunement l'instauration d'un culte civique, pas plus que les sculptures de la déesse ne sont synonymes de sanctuaires ou de temples dédiés à elle. Il y a en outre un certain

gea le fameux Colosse à son effigie, elle ne fait l'objet d'aucun culte communautaire attesté par les sources textuelles, épigraphiques ou archéologiques, on ne lui connaît pas de sanctuaire ou d'épiclèse la reliant à un lieu précis, ni d'ailleurs de fête qui lui soit consacrée dans le calendrier d'une cité ; les effigies cultuelles de Séléné sont toujours mêlées à des représentations collectives d'autres dieux, et les hommages qu'on lui rendait semblent avoir été de nature essentiellement individuelle : prières, sacrifices, actes de dévotion liés à certains moments du jour (lever ou coucher des astres) ou du calendrier (nouvelle lune), etc. La déesse a laissé plus de traces dans les formules invocatoires des papyrus magiques et dans les pratiques et croyances entourant les éclipses[311] que dans les rites religieux civiques.

Séléné possède donc des ascendants divins bien établis, mais pratiquement aucune descendance ; elle s'inscrit pleinement dans la cosmogonie, mais n'a pas de biographie, le seul récit mythologique la concernant étant celui de ses amours avec Endymion. Présente dans les hymnes homériques et orphiques qui nous sont parvenus, elle apparaît absente des cultes civiques, du moins jusqu'à l'époque hellénistique où son assimilation avec d'autres divinités rend difficile l'identification d'un culte spécifiquement rendu à Séléné. Celle-ci est identifiable par divers attributs (pleine lune, croissant, cornes, char, torche) et est représentée, comme la plupart des dieux, sous une forme anthropomorphe, notamment dans la statuaire religieuse ; toutefois, aucun sanctuaire, temple ou autel connu ne lui est dédié. La Lune semble avoir fait l'objet d'actes de piété quotidiens à titre personnel, sans bénéficier en revanche d'un festival religieux à date fixe, elle qui pourtant préside au calendrier. Invoquée sous une multitude de noms et d'épithètes dans les formules de sorcellerie, elle n'est pas dotée d'une épiclèse cultuelle la rattachant à une localité. En somme, le fonctionnement de cette déesse ne présente qu'une partie des traits possibles et même typiques qui caractérisent les autres divinités. Là où certains dieux grecs jouissant d'un culte

nombre d'inconvénients à traiter sur le même plan des sources de natures très diverses (épigraphie, mythographie, fiction, récit de géographe…) et étalées chronologiquement entre l'époque archaïque et le XII^{e} siècle : après l'époque classique, en effet, on constate l'émergence de nombreux cultes lunaires consacrés à d'autres divinités dont Séléné est devenue plus ou moins l'épithète (cf. *infra*).

311. Sur la *kathairesis* de la lune et les superstitions générées par les éclipses lunaires, voir *supra*, chap. 4.

ne s'inscrivent pas dans la tradition mythologique[312], et où de nombreux autres, à l'inverse, apparaissent dans les récits sans qu'un culte leur soit voué[313], Séléné a la particularité d'être aussi peu représentée dans un domaine que dans l'autre, au point qu'il serait aisé, quoique d'un intérêt limité, de donner une définition négative de cette déesse atypique.

Cette incomplétude propre à la lune comme déesse, et notamment la quasi inexistence de matériau cultuel dans les documents parvenus jusqu'à nous, a amené plus d'une étude moderne à classer Séléné parmi les dieux de second rang, occupant dans la vie religieuse des Anciens une place inférieure à celle des Olympiens. Cette logique peut même aller jusqu'à réduire la Lune à une entité qui, quoique sacralisée depuis des temps immémoriaux, serait dépourvue d'un véritable statut divin. C'est ainsi que la monographie de référence sur *La lune dans la pensée grecque* (Préaux 1973), qui aborde l'astre au prisme de la notion stoïcienne de sympathie entre les éléments, définit Séléné par l'ensemble des influences qu'elle exerce sur la nature (cycles vitaux des hommes, des animaux et des végétaux, et grandes polarités cosmiques : masculin-féminin, chaud-froid, humide-sec, etc.), avant d'ajouter : « Le principe de sympathie et l'influence lunaire qu'il justifie n'impliquent pas nécessairement que la lune, en raison de cette influence, soit tenue pour divine et ait sa place dans le panthéon grec. Il faut distinguer ici entre la reconnaissance d'une puissance sacrée et l'institution d'un culte. » Les Grecs, qui « distinguaient mal entre le divin et le sacré », auraient donc regroupé sous le nom de θεοί d'une part d'authentiques dieux, jouissant d'un culte, de cérémonies, de sanctuaires et d'effigies anthropomorphes, d'autre part des entités naturelles auxquelles ils prêtaient certains pouvoirs, et par voie de conséquence un statut sacré.

312. Hestia, par exemple, est honorée comme protectrice du foyer, mais ne fait l'objet d'aucune narration mythologique connue (voir Francisco Javier González García, « Hestia chez Homère : foyer ou déesse ? », *in* Auger et Delattre 2010, p. 368-382).

313. Parker 2011, p. 98 : « *The divine world as perceived by a Greek was never limited to the gods actually worshipped.* » Parmi les divinités astrales, on peut citer Éos, l'aurore, sœur de Séléné, dont on ne connaît aucun lieu de culte (voir cependant Ovide, *Métamorphoses* XIII, 588 : *nam mihi sunt totum rarissima templa per orbem*, « car dans le monde entier, ce sont mes temples qui sont les plus rares »).

Toutefois, cette notion mystique directement héritée de Mircea Eliade[314] n'a pas d'équivalent dans la religion grecque[315], et ne nous semble pas pertinente dans ce contexte : il y a peu de sens à réduire la richesse foisonnante du polythéisme grec à une opposition entre vrais dieux et puissances sacrées secondaires. En dépit de toutes les recherches qui ont pu être menées sur la religion grecque et le système polythéiste, la définition d'un dieu grec (θεός) échappe toujours – par sa complexité, ses variations et l'écart profond qui la sépare de nos conceptions modernes – à toute grille de critères rigides : on ne saurait donc circonscrire la notion de θεός avec davantage d'exactitude que ne le font les Grecs eux-mêmes par l'usage qu'ils font du mot, et malgré les fluctuations concernant l'extension précise du terme et les débats philosophiques des Anciens sur la nature des dieux, toute enquête sur cette dernière doit commencer par faire confiance aux locuteurs qui reconnaissaient dans telle ou telle réalité l'effet d'une puissance divine en action[316]. Si donc Séléné est appelée θεά dans un nombre considérable de sources textuelles, cela signifie que la lune est perçue par les Grecs, au moins dans certains contextes, comme relevant d'une forme d'action divine, et en tant que telle, comme digne des hommages humains.

Nom propre, nom commun

Le premier élément stable que l'on puisse prendre comme point de départ pour étudier Séléné est un nom, qui pose d'emblée un problème : celui de sa transpa-

314. Pour un équivalent dans les études latines, on se réfèrera à Lunais 1979, qui aime à citer le *Traité d'histoire des religions* (1949) de M. Eliade : « [La lune] n'est pas adorée pour elle-même mais pour ce qu'elle révèle de « la réalité ultime » (pour reprendre l'expression de Mircéa Eliade). Analysant la mystique lunaire, M. Eliade écrit que les hommes lui vouent un culte en ce qu'elle révèle de sacré, c'est-à-dire « dans la force qui est concentrée en elle, dans la réalité et la vie inépuisable qu'elle manifeste » » (Lunais 1979, p. 96).

315. Voir l'analyse de Rudhardt 1958 sur la diversité sémantique du vocabulaire du sacré (ἱερός, ὅσιος, etc.) en grec.

316. Nous reprenons volontiers à notre compte le postulat de Rudhardt 1986 (p. 9) : « […] pour bien écouter les Grecs, il faut admettre ce qu'ils vous disent. Quand ils parlent de dieux, les dieux, le divin sont effectivement l'objet de leurs discours. » L'auteur ajoute en note : « J'ignore ce que sont les dieux ou le divin. Les paroles des Grecs sont un donné pour moi ; les dieux dont ils ressentent la présence ou l'intervention sont un donné pour eux. »

rence. Séléné est la lune, et son nom indique clairement cette coïncidence. Dans ces conditions, comment distinguer le nom commun, σελήνη, la lune, du nom propre, Σελήνη, la déesse ? La pertinence même de cette interrogation, ou du moins de sa formulation, est contestable. En tout état de cause, il est impossible d'y apporter une réponse concluante : le grec ne distinguant pas entre majuscule et minuscule, et la présence ou absence d'un article n'étant pas déterminante non plus, toute délimitation tranchée entre l'astre et la divinité relève d'une décision quelque peu arbitraire de l'éditeur ou du traducteur. On peut considérer par approximation que dans chaque occurrence du nom, les deux entités s'enrichissent mutuellement de nuances issues de leurs réseaux sémantiques respectifs – Séléné est une déesse astrale, la lune est un astre divin. Plus exactement, chaque emploi de σελήνη recouvre une section plus ou moins clairement définie dans un continuum entre deux pôles : d'une part la lune divine, corps céleste familier couramment employé comme repère calendaire ou géographique, ou tout simplement comme éclairage nocturne, mais dont les pouvoirs demeurent néanmoins mystérieux et peu explicables autrement que par l'action d'une divinité ; d'autre part la déesse de la lune, anthropomorphe, distincte dans une certaine mesure de l'objet physique qu'elle gouverne[317], personnage doté de volonté et de sentiments, qui s'élance à travers le ciel sur son char et interrompt parfois sa course pour visiter Endymion.

Rudhardt 1999 se penche sur la problématique des dieux aux noms intelligibles, qu'ils soient des entités cosmiques (éléments naturels, phénomènes météorologiques)

317. À propos des attributs des divinités de la nature (char de Séléné, trident de Poséidon, forges d'Héphaïstos, etc.), mis au service d'une étiologie simple, Rudhardt 1958 (p. 74) remarque : « Malgré cette pauvreté, le mythe explicatif influence l'image légendaire de la divinité. Il représente la production sous une forme technique et fait agir le dieu comme un homme, au moyen d'armes ou d'instruments semblables à ceux qu'utilisent les mortels. Il lui confère ainsi un aspect anthropomorphe. Il le sépare en outre du fait ou de la réalité que le dieu prend pour fonction d'expliquer ; celui qui lance la foudre ne se confond pas avec la flamme et la lumière, celui qui agite la mer n'est pas exactement présent dans la tempête. L'étiologie détruit la pensée de puissances immanentes à la nature ; elle attribue aux dieux de la nature une existence définie et transcendante. » Ainsi, le char qui sert de véhicule à la lune à travers le ciel est un élément-clé de l'anthropomorphisme de Séléné, et contribue à la distancier de l'astre sur lequel elle règne, en l'éloignant d'une identité indifférenciée de déesse-lune pour la rapprocher d'un statut de déesse *de la lune*.

ou morales (concepts, sentiments). Ces divinités tendent à être perçues par un esprit moderne comme les résultats d'une personnification ou d'une allégorie, le sens profane (celui du nom commun) étant compris comme premier et antérieur au sens religieux (celui du nom propre). Appliquer un tel parti pris à Séléné revient à ignorer son ancienneté historique, et à réduire sa signification dans le discours théogonique, dans les énoncés mythologiques et plus généralement dans l'ensemble des sources qui l'évoquent à un pur symbole : simple incarnation de la réalité cosmique désignée par le nom commun, Séléné serait reléguée une fois de plus au rang de déesse secondaire, par contraste avec les dieux plus connus par la tradition cultuelle et mythologique, et dont le domaine d'action plus vaste offre une richesse interprétative à la mesure de la complexité de leur fonctions. Ainsi, pour Friedrich Max Müller, si les Grecs semblent avares de récits touchant à Séléné, c'est parce que le langage de la mythologie est par essence énigmatique et ne saurait se satisfaire de figures si explicites qu'elles tirent même leur nom du langage courant. Dépourvue de toute symbolique détournée, Séléné n'en devient intéressante pour Max Müller que par les allégories qui gravitent autour d'elle, et qui se prêtent à une lecture naturaliste intuitive : l'observation des phénomènes naturels se traduit en un langage métaphorique (la lune « embrasse » le soleil couchant, la rosée est la « fille » de la lune, etc.) qui lui-même s'incarne dans des personnages aux noms transparents[318]. La tentation allégorique est d'autant plus forte que Séléné s'inscrit dans toute une généalogie de dieux aux noms signifiants : fille d'Hypérion (« celui qui va au-dessus », un nom rattaché au soleil dans les épopées homériques) et de Théia (« la divine », remplacée dans l'*Hymne homérique à Hélios* par Euryphaessa, « celle qui brille au loin »), elle appartient à une fratrie de trois divinités avec Hélios, « le soleil », et Éos, « l'aurore ».

318. Voir par exemple *Nouvelles études de mythologie* (1898, republié *in Mythologie comparée*, Paris, Laffont, 2002), p. 300, à propos de Séléné : « Ses amours avec Endymion ne peuvent être que l'allégorie des rayons de la lune venant baiser le soleil couchant (ἔνδυμα). Ses cinquante filles s'interprèteront par les 4 x 12 lunes ou mois de l'olympiade, plus deux lunes intercalaires. Si Ersé (rosée), elle aussi, est dite sa fille, il n'y faut pas d'autre explication qu'à la métaphore qui consisterait à appeler la rosée l'enfant de la lune. » Cf. aussi p. 642.

Syncrétismes et divinités « lunaires »

Un autre problème qui se pose pour l'étude de Séléné, et qui n'est pas étranger aux deux premiers, est celui de son assimilation à d'autres divinités[319]. L'identification de la lune à Artémis, en parallèle de celle du soleil à Apollon, est attestée dès le V^e^ siècle av. J.-C[320]. Outre cette appartenance à un couple complémentaire et indissociable avec un frère brillant (φοῖβος), c'est sans doute le rôle favorable joué par Séléné dans les accouchements qui justifie ce rapprochement avec Artémis[321]. Les

319. Le terme choisi ici d'assimilation est volontairement flou, et il importe beaucoup de garder à l'esprit qu'il recouvre des réalités hétérogènes, dans le détail desquels nous n'entrerons pas dans le présent travail de recherche, pour les raisons exposées *infra*. La fusion progressive de Séléné avec Artémis, puis Diane, au point que cette dernière reprenne le rôle d'amante d'Endymion à partir de la poésie augustéenne, ou l'association quasi systématique des noms de Séléné et d'Hécate dans les formules invocatoires de sorcellerie, ne devraient pas être mises sur le même plan que l'*interpretatio* qui traduit l'Astarté phénicienne par la Séléné grecque, ou encore que les phénomènes d'hénothéisme qui tendent à rassembler en une seule figure divine, comme Isis, les attributions de toutes les autres divinités féminines (sur les occurrences et les formes de l'hénothéisme dans l'Antiquité, voir Versnel 1990a). Pour une synthèse et un commentaire de la typologie des syncrétismes religieux par Pierre Lévêque (*Les syncrétismes dans les religions grecque et romaine. Colloque de Strasbourg, 9-11 juin 1971*, éd. Marcel Simon, 1973, p. 179-187), assortis d'une nouvelle mise au point de la terminologie sur le sujet, voir Motte et Pirenne-Delforge 1994. Pour un résumé des syncrétismes qui touchent Séléné, voir Roscher 1890, chap. 9, p. 113-126 ; pour une étude analogue sur Luna dans le monde romain, voir Lunais 1979, chap. 6-9. La validité même de la notion de syncrétisme est remise en cause par le projet ERC MAP (« *Mapping Ancient Polytheisms. Cult Epithets as an Interface between Religious Systems and Human Agency* ») dirigé par C. Bonnet à Toulouse, qui propose une refonte de la division classique entre théonyme et épiclèse : voir Bonnet et al. 2018.

320. Voir Eschyle, *Xantriai*, fr. 170 Radt = fr. 369 Mette, où l'ἀστερωπὸν ὄμμα Λητώιας κόρης (« l'œil étoilé de la fille de Léto ») désigne la lune.

321. Sur la lune et les accouchements, voir Préaux 1973, II. A. c. et Plutarque, *Quaestiones conuiuales* 658F-659A : Λέγεται δὲ καὶ πρὸς εὐτοκίαν συνεργεῖν, ὅταν ᾖ διχόμηνος, ἀνέσει τῶν ὑγρῶν μαλακωτέρας παρέχουσα τὰς ὠδῖνας. Ὅθεν οἶμαι καὶ τὴν Ἄρτεμιν Λοχείαν καὶ Εἰλείθυιαν, οὐκ οὖσαν ἑτέραν ἢ τὴν σελήνην, ὠνομάσθαι (« On dit aussi qu'elle aide au bon déroulement de l'accouchement, lorsqu'elle est pleine, parce que par le relâchement des humeurs elle adoucit les douleurs du travail. C'est pour cela, je crois, qu'Artémis aussi, qui n'est autre que la lune, est appelée Locheia et Eileithyia »). Pour un équivalent dans le monde latin, voir Lucine, épithète de Junon dans sa fonction d'accoucheuse, dont l'étymologie remonte à *lux*, la lumière, laquelle sert

deux archers divins, enfants de Léto, deviennent à leur tour des allégories solaire et lunaire, dont les flèches sont des rayons lumineux[322]. Cette première assimilation s'intègre en fait à un triple syncrétisme entre Séléné, Artémis et Hécate, effectif particulièrement dans le contexte des invocations magiques[323], et qui trouve son origine dans plusieurs facteurs. Hécate est devenue dès l'époque classique une possible épi-

aussi de racine à *luna* (cf. Lunais 1979, chap. VIII, 6). Chez Varron (*De lingua latina* V, 10, 69), on trouve une explication où *Iuno Lucina* viendrait de *iuuare* (aider) et de *lux* ou *luna*, puisque la lune aide au développement du fœtus en menant à terme les mois de la grossesse jusqu'à ce que l'enfant voie le jour (*lucem*). Ovide (*Fastes* II, 447-450) marque une hésitation sur l'étymologie de Lucine entre *lucus* (le bois sacré) et *lux* ; mais il n'est pas anodin qu'il fasse également intervenir la lune dans le décompte des neuf mois qui transforment les époux en parents (447-448). Voir aussi Plutarque, *Quaestiones Romanae* 282C, pour une assimilation d'Héra/Junon/Lucine à Séléné. Pour résumer, le rapprochement entre Séléné et Artémis Locheia ou Eileithyia semble principalement dû à l'action émolliente de la lune, au pouvoir qu'elle exerce sur les éléments humides et notamment sur le corps de la femme à travers ses phases. Avec Luna et Lucine, la parenté s'appuie sur l'étymologie et la paronomase entre deux déesses qui apportent la lumière, la première en éclairant la nuit, la seconde en donnant le jour ; en outre, la lune joue un rôle dans le décompte de la durée de la grossesse.

322. Voir par exemple Cornutus, *De natura deorum*, 65.

323. Sur la triple déesse des papyrus de magie et des tablettes de défixion, voir Theodor Hopfner, « Hekate-Séléné-Artemis und Verwandte in den griechischen Zauberpapyrus und auf den Fluchtafeln », *Pisciculi. Studien zur Religion und Kultur des Altertums*, 60, p. 125-145. Sur Hécate, voir Zografou 1999 et principalement Zografou 2010. La triade Séléné-Artémis-Hécate n'est pas confinée au domaine des sortilèges : l'équivalence entre les trois déesses, toutes réunies ou deux par deux, est une référence acquise pour les poètes dès la fin de l'époque républicaine à Rome. Ainsi Catulle, dans son hymne à Diane, commence-t-il par faire allusion à Latone et à Délos (XXXIV, 5-8) avant de donner à la déesse les noms de Junon Lucine, Trivia et Luna (13-16) ; ailleurs (LXVI, 5-6), il fait référence aux visites que Trivia rend à son amant (Endymion) sur le Latmos.

clèse d'Artémis[324], le lien entre les deux divinités étant probablement plus ancien[325] ; la déesse des carrefours partage également un certain nombre de traits avec Séléné : son caractère nocturne, son rôle liminal, la multiplicité de ses formes et de ses fonctions, et notamment celle d'auxiliaire dans les rites des magiciens[326]. Ces derniers font régulièrement appel à la déesse sous une multiplicité de noms différents, dont

324. Voir les inscriptions retrouvées à Thasos (milieu V^e^ s. av. J.-C., IG XII 8, 359), où Artémis est appelée Hécate et « Épauliè » (de la ferme ?), et à Athènes (429-428 av. J.-C., IG I 3, 383), où Artémis Hécate est associée à Hermès, ainsi que le calendrier cultuel d'Erchia (IV^e^ s. av. J.-C., SEG XXI 541 = LSCG 18). Chez les tragiques, voir Eschyle, *Suppliantes* 676 et Euripide, *Phéniciennes* 109-110 (où Hécate est appelée fille de Léto). Gantz 2004 (p. 58-59) relève ces deux derniers exemples, mais rappelle que l'épithète ἑκάτη peut être interprétée aussi comme le féminin de ἕκατος (« [qui tire ses flèches] au loin »), qui désigne parfois Apollon (voir par exemple *Iliade* XX, 70 ou *Hymne homérique à Artémis* 1, où Artémis est appelée κασιγνήτη Ἑκάτοιο, sœur d'Hécatos) ; il est donc possible que l'Artémis Hécate de l'époque classique dérive surtout de l'adverbe ἑκάς (loin), comme l'explique d'ailleurs Cornutus (*De natura deorum*, 65), sans qu'il faille nécessairement voir là une fusion précoce des deux déesses.

325. Pour une synthèse sur le rapprochement dans les sources entre Artémis et Hécate par le biais d'Iphigénie, voir Gantz 2004, p. 58 : Pausanias (I, 43, 1) rapporte que selon le *Catalogue des femmes* d'Hésiode, Iphigénie ne serait pas morte lors du sacrifice, mais serait devenue Hécate par la volonté d'Artémis. Le passage auquel il fait sans doute référence (Hésiode, fr. 23b Merkelbach-West) ne mentionne pas explicitement Hécate, mais indique que, devenue immortelle, Iphimédé est adorée désormais sous le nom d'Artémis Einodia (« des routes », une épithète qui désigne ailleurs Hécate).

326. Voir Zografou 2010, notamment sur le caractère liminal d'Hécate, déesse de l'entre-deux, des espaces intermédiaires, des carrefours. La complexité et l'ampleur des attributions d'Hécate sont mises en évidence en particulier par la *Théogonie* d'Hésiode, qui consacre à la déesse un développement singulièrement long (411-452). Dans l'*Hymne homérique à Déméter*, où elle porte un σέλας (torche, v. 52) et assiste la mère éperdue dans la recherche de sa fille, elle est associée à Hélios et à Éos davantage qu'à Séléné (voir Zografou 2010 p. 60 *sq*). Sur la triplicité d'Hécate, illustrée par les statues (*hekataia*) à triple visage placées aux carrefours (τρίοδοι), voir Zografou 1999 et Zografou 2010, p. 227 *sq* ; la représentation de la déesse trimorphe précède son assimilation à Séléné, et ne semble prendre son origine ni dans un triple syncrétisme (Hécate-Artémis-Perséphone ou Hécate-Artémis-Séléné), ni dans la variété des phases lunaires. « En outre, comme le remarque T. Kraus [*Hekate : studien zu wesen und Bild der Göttin in Kleinasien und Griechenland*, 1960], si la triplicité émanait de la nature lunaire, il resterait à nous demander pourquoi Sélènè n'est triple qu'identifiée avec Hécate » (Zografou 2010, p. 227). Sur la trimorphie d'Hécate vue comme une allusion aux variations de la lune, voir Plutarque, *De facie* 937E, où une tradition nomme la lune

les plus fréquents dans les *Papyri Graecae Magicae* sont Séléné (avec son autre dénomination, Méné), Artémis, Hécate et Coré-Perséphone[327]. Perséphone, liée à Hécate par l'histoire de son enlèvement, tire Séléné du côté des puissances infernales[328] ; mais s'il est vrai que la Lune appartient au monde de la nuit et peut être conçue

Trioditis (« des carrefours à trois voies », comme Hécate) parce qu'elle se meut en longueur, largeur et profondeur ; mais aussi la scholie à Euripide, *Médée*, 397, où chaque nom – Séléné, Artémis, Hécate – correspond à une forme de la lune. La triplicité est particulièrement une obsession dans les invocations des sorciers (voir notamment *PGM* IV, 2520-2567, où Séléné, assimilée à Artémis, Perséphone, Hécate et Aphrodite, est caractérisée par toute une série d'épithètes renvoyant à sa triple figure).

327. Voir *PGM* IV, 2241-2358 (invocation à la lune décroissante visant à lancer un maléfice sur quelqu'un : Méné y est appelée sous une série d'épithètes dont certaines, comme « vierge, archère, accoucheuse », rappellent Artémis, d'autres, comme « chienne », plutôt Hécate, et d'autres encore, la rattachant à Dodone et au mont Ida, Aphrodite) ; 2520-2567 (prière coercitive où la déesse est appelée successivement Artémis, Perséphone, Séléné, Méné et Aphrodite, puis Einodia, épithète qui semble, additionnée à la mention des chiens, évoquer Hécate) ; 2571-2621 (sortilège hostile de type *diabolè* où Méné est appelée mâle et femelle, Hermès et Hécate, puis vierge et Einodia) ; 2708-2784 (charme de type *agôgè*) et 2785-2890 (prière polyvalente), où Séléné est assimilée principalement à Artémis, Hécate et Perséphone-Coré. Ces syncrétismes, en particulier au sein de la triade Séléné-Artémis-Hécate, sont aussi caractéristiques des représentations poétiques et littéraires des scènes de magie : voir par exemple les *Magiciennes* de Théocrite, où l'invocation à Séléné, dont la répétition rythme tout le poème comme un refrain, se double d'un appel à Hécate (II, 10-16), elle-même ponctuellement associée à Artémis (33-36). Voir aussi Lucien, *Philopseudès* 14, où le mage soi-disant hyperboréen fait simultanément descendre Séléné et remonter Hécate, déesse souterraine et infernale qui arrive accompagnée de Cerbère. Plus tardivement, dans ses *Dionysiaques* (XLIV, 191-216), Nonnos de Panopolis semble s'inspirer du quadruple syncrétisme typique des invocations magiques lorsqu'il imagine une prière de Dionysos à Méné où la déesse est appelée Séléné, Hécate, Artémis et Perséphone.

328. Une stèle gravée trouvée à Smyrne (*IGSK*, 24, 753 ; I^er^ s. ap. J.-C. ?) décrit de manière singulièrement détaillée la fondation d'un sanctuaire d'Hélios Apollon Kisauloddénos par une association cultuelle ; à côté de statues du dieu, d'Artémis et de Mèn, dieu lunaire phrygien, on trouve un temple contenant les effigies sculptées de Pluton Hélios et Coré Séléné. Les épiclèses révèlent une assimilation des astres (soleil et lune) avec les dieux infernaux qui, par ailleurs, n'empêche pas l'équivalence Hélios-Apollon d'être opérante à un autre niveau, Apollon jouant cette fois le rôle d'épithète. Sur cette inscription, voir Leonard L. Thompson, « *ISmyrna* 753 : Gods and the One God » (*Reading religions in the ancient world*, David E. Aune et Robin Darling Young éd., Brill,

comme un lieu de séjour pour les âmes des défunts[329], elle a partie liée au moins autant avec la vie qu'avec la mort, et son action sur la fertilité des êtres vivants la rend par certains aspects analogue à Aphrodite[330].

Artémis, Hécate, Coré, Aphrodite : la liste s'allonge encore dès lors que les mécanismes d'*interpretatio* font du nom de Séléné la traduction ou l'équivalent d'une

2007, p. 101-124). Sur Séléné Coré dans les sources textuelles, voir notamment Plutarque, *De facie* 942D, qui associe Déméter à la terre et Perséphone à la lune, en ajoutant : Κόρη τε καὶ Φερσεφόνη κέκληται, τὸ μὲν ὡς φωσφόρος οὖσα, Κόρη δ' ὅτι καὶ τοῦ ὄμματος, ἐν ᾧ τὸ εἴδωλον ἀντιλάμπει τοῦ βλέποντος, ὥσπερ τὸ ἡλίου φέγγος ἐνορᾶται τῇ σελήνῃ, κόρην προσαγορεύομεν. « Elle est appelée Coré et Perséphone, ce dernier nom parce qu'elle est porteuse de lumière, et Coré parce que nous appelons aussi de cette manière la partie de l'œil (κόρη, la pupille) où se reflète l'image de celui qui regarde. » La notion d'une Perséphone lumineuse (dont Plutarque semble relier curieusement le nom à φέρειν et φῶς) apparaît aussi dans l'hymne orphique (XXIX) où la déesse est qualifiée de φαεσφόρε (porteuse de lumière, 9) – elle est également εὐφεγγής et (bien brillante et cornue, 11), ce qui peut la rapprocher de la Lune, bien que les cornes s'expliquent surtout par son caractère monstrueux, les orphiques en faisant la fille de Zeus et de sa propre mère Rhéa. Chez Artémidore (*Onirocritique* II, 36), le nom de Coré donné à Séléné justifie le fait que la lune vue en rêve puisse signifier la fille ou la sœur du dormeur ; quelques lignes plus loin, Artémidore ajoute que la lune peut aussi symboliser les yeux du rêveur, remarque qui a peut-être un rapport lointain avec le sens de κόρη souligné par Plutarque. Sur la lune comme œil céleste, voir *infra* ; sur le thème du reflet dans la lune, voir partie IV.

329. Voir Préaux 1973, chap. II, C et Plutarque, *De facie* 942D *sq.*

330. Sur le rôle joué par Séléné dans les affaires amoureuses, voir *supra* les prières de magie érotique qui identifient parfois Séléné à Aphrodite, et *infra* pour le rôle de la Lune comme confidente des amours clandestines. Sur les parallèles iconographiques entre les représentation de Séléné et d'Aphrodite, notamment sur les sarcophages impériaux dont les bas-reliefs représentent le sommeil d'Endymion ou la mort d'Adonis, voir section 8.2.1. Plutarque (*De Iside et Osiride* 372D) fait d'Isis la déesse à la fois de la lune et de l'amour ; dans son *Amatorius* (764B), il affirme que les Égyptiens appellent Aphrodite à la fois « terre » et « lune », et après avoir écarté toute ressemblance d'Aphrodite avec la terre, justifie son assimilation à la lune (764D) par la place médiane qu'elles tiennent toutes deux entre la terre et le ciel, unissant le mortel à l'immortel, et par la dépendance dans laquelle elles se trouvent, l'une par rapport au soleil, l'autre par rapport à Éros. Plus loin, les deux déesses se retrouvent associées dans un récit d'inspiration néo-platonicienne sur le devenir des âmes des amoureux (766B) : après la mort, le véritable amant, épris seulement du Beau, vient s'endormir « dans les prairies de Séléné et d'Aphrodite » (εἰς τοὺς Σελήνης καὶ Ἀφροδίτης λειμῶνας) en attendant sa renaissance.

divinité étrangère. À Rome, Luna, qui bénéficie d'un important culte civique[331], est identifiée à son homologue grecque par le biais du nom (qui présente la même ambiguïté fondamentale que celui de Séléné), du mythe d'Endymion, populaire chez les poètes latins, et de l'assimilation à d'autres déesses telles que Diane, elle-même interprétée comme l'équivalent d'Artémis. Quant à l'amalgame entre la lune et Isis, qui se présente d'abord comme une tentative des Grecs de comprendre les attributions et le champ d'action des dieux égyptiens[332], il aboutit chez Apulée à la transposition sur Séléné-Luna du caractère de déesse universelle acquis par Isis dans les religions grecque et romaine[333]. Chez Lucien, Séléné est une des nombreuses divinités dont les attributs se retrouvent combinés dans la figure de la « déesse syrienne » de Hiérapolis, Atargatis, que l'auteur appelle Héra[334]. Toutes ces listes, qui apparaissent

331. Voir Lunais 1979, chap. V. Le temple de Luna sur l'Aventin est mentionné par Ovide (*Fastes* III, 883-884), et celui de Noctiluca sur le Palatin par Varron (*De lingua latina* V, 68), qui évoque aussi un culte lunaire remontant au roi sabin Tatius. Un passage des *Saturnales* de Macrobe (III, 9, 4) cite, quoique sans y adhérer, l'hypothèse que Luna (entre plusieurs autres divinités) pourrait être la déesse tutélaire de Rome, dont le nom est gardé secret.

332. Sur Isis déesse de la lune et Osiris du soleil chez les Égyptiens, voir Diogène Laërce (I, 10), qui fait remonter cette idée à l'époque hellénistique, voire à la fin de la période classique, en l'attribuant à Hécatée (*FGrHist* 264 F 1) et Manéthon (*FGrHist* 609 F 17). L'assimilation est en tout cas présente chez Diodore de Sicile (I, 11), qui lie les cornes d'Isis à la forme de la lune, et chez Plutarque (*De Iside et Osiride*), qui après avoir consacré plusieurs chapitres aux aspects lunaires d'Osiris (367C-368F), affirme que celui-ci est en fait le soleil et Isis la lune, ses cornes matérialisant un croissant et ses vêtements sombres une éclipse (372D ; voir aussi 376D-F, où le sistre d'Isis est analysé en termes de symbolique lunaire).

333. Sur Isis comme déesse ayant fait l'objet d'une forme d'hénothéisme dans l'Antiquité gréco-romaine, voir Versnel 1990a. Sur la polyonymie d'Isis, voir par exemple Diodore I, 25, qui explique qu'elle est appelée tantôt Déméter, tantôt Thesmophoros, tantôt Séléné, tantôt Héra, tantôt de tous ces noms à la fois. Chez Apulée, Lucius invoque la lune sous les noms de Cérès, Vénus céleste, Diane (sœur de Phébus) et Proserpine (*Métamorphoses* XI, 2) ; lorsque la déesse lui apparaît dans toute sa splendeur, elle annonce qu'elle est appelée en Phrygie Mère des dieux, à Athènes Minerve Cécropienne, à Chypre Vénus Paphienne, en Crète Diane Dictynne, en Sicile Proserpine Stygienne, à Éleusis Cérès Actéenne, qu'on la nomme également Junon, Bellone, Hécate, Rhamnusie (Némésis), mais que les Égyptiens lui donnent son vrai nom d'Isis (XI, 5).

334. Lucien, *La déesse syrienne*, 32 : Héra présente une « forme aux multiples aspects » (πολυειδέα μορφήν), qui mélange des traits d'Athéna, d'Aphrodite (Ourania), de Séléné, de Rhéa, d'Artémis, de Némésis et des Moires. Plus haut, à propos du temple d'Astarté à Sidon (*ibid.*, 4),

dans des contextes variés (invocations pour des sortilèges lunaires, description par Lucien de l'*agalma* de la déesse de Hiérapolis, prière à Isis imaginée par Apulée ou prière à Séléné imaginée par Nonnos), se recoupent inévitablement, puisqu'elles finissent par rassembler, dans leur extension maximale, la majorité des principales déesses adorées dans le monde gréco-romain. Ces phénomènes de regroupement et de rapprochement, de transposition et de traduction, tendent à noyer le contour de la figure divine de Séléné dans un vertigineux mélange d'attributions, de facettes et de connotations. Au milieu du foisonnement syncrétique de l'époque hellénistique, puis romaine, il devient difficile de cerner quelles divinités font l'objet des divers cultes lunaires qui émergent dans le paysage religieux[335]. Le trait qui caractérise le mieux Séléné dans le contexte cultuel de l'Antiquité tardive est paradoxalement la multiplicité de ses identités, comme le laisse entendre un autel dédicacé par une inscription à Séléné Πολυώνυμος[336].

Lucien établissait déjà une équivalence entre cette déesse sémite (associée, entre autres, à l'amour et à la fécondité) et Séléné, peut-être en supposant au préalable une parenté entre Séléné et l'Aphrodite Céleste.

335. Pour ce problème de la figure du « dieu lunaire » dans l'Antiquité gréco-romaine, voir par exemple Strabon (XII, 3, 31), qui cite cinq temples du dieu Men (près de Sébaste, en Cappadoce ; chez les Albaniens, près de la mer Caspienne ; et trois en Phrygie, dont celui qui est demeuré le plus connu, à Antioche de Pisidie), lesquels sont, d'après lui, également consacrés à la Lune/Séléné. Il est toutefois peu probable que Séléné ait été mêlée au culte du dieu anatolien ; bien plutôt, Strabon, comme peut-être d'autres Grecs, a pu voir en Men l'équivalent mâle de Séléné, en raison des attributs lunaires qui apparaissent dans un certain nombre de ses représentations où il porte un croissant derrière les épaules ; qui plus est, son nom, d'origine obscure, est l'homonyme du mot grec μήν (ou μείς, μηνός), le mois, et rappelle évidemment par paronomase Μήνη, la lune. Pour un exemple de rattachement moderne de Men à la famille vaste et indistincte des cultes lunaires, voir Guy Labarre, « Les origines et la diffusion du culte de Men », in *L'Asie Mineure dans l'Antiquité. Échanges, populations et territoires*, H. Bru, F. Kirbihler, S. Lebreton éd., Rennes, 2009, p. 389-414. Pour un parallèle dans le monde romain, voir, dans l'*Histoire auguste* (*Vie de Caracalla*, 6-7), l'épisode où l'empereur se rend à Carrhes pour honorer le dieu Lunus, masculinisation de Luna qui amène une digression de l'auteur sur les cultes lunaires (les habitants de Carrhes ayant la ferme conviction que d'honorer une déesse-lune les asservirait à leurs femmes). Entre Séléné, Luna, Lunus et Men s'établit une sorte de continuité floue dans l'Asie Mineure gréco-romaine, toutes ces divinités pouvant être rassemblées sous le terme fédérateur mais peu informatif de « lunaires ».

336. IG IV^2, 1, 422 (Épidaure, fin III^e siècle ap. J.-C.) : Σελήνῃ Πολυωνύμῳ ὁ ἱερεὺς Διογένης, « À Séléné Polyônymos, le prêtre Diogénès ». L'épiclèse, « aux multiples noms », n'est jamais

Nous ne traiterons pas de la question de l'identification de Séléné à d'autres divinités au-delà des quelques lignes succinctes qui précèdent. Artémis, Hécate et les autres déesses mentionnées plus haut font déjà chacune l'objet de nombreuses monographies et ne sauraient être abordées individuellement avec la précision qu'elles méritent dans une étude consacrée à Séléné. Ce problème vient s'ajouter à celui, relevé plus haut, de la complexité et de l'hétérogénéité des phénomènes que l'on regroupe sous le terme de syncrétismes, et de la difficulté que les modernes peuvent avoir à définir des identités divines stables à partir d'un théonyme. Faute d'établir des distinctions claires entre les différents types et degrés d'assimilation, le risque est grand de tomber dans un excès consistant à rapprocher n'importe quelle divinité de Séléné et même à considérer la « déesse lunaire », à la lumière de sa relation avec la fécondité et la physiologie des femmes, comme l'archétype de toute figure divine féminine. La lune est marquée en effet par son caractère polymorphe et variable, avec des traits contrastés qui lui permettent d'être comparée à des divinités initialement peu compatibles entre elles : nocturne et lumineuse, bienveillante et inquiétante à la fois, exerçant son influence sur les naissances comme sur la mort,

directement liée à Séléné ailleurs, mais fait plutôt à Artémis : voir Callimaque, *Hymne à Artémis*, 7, où la déesse demande à son père une diversité de noms, πολυωνυμία, telle que son frère Apollon ne puisse rivaliser avec elle. Πολυώνυμος est aussi une épithète d'Hécate : voir, dès l'époque de Ptolémée I^{er} (IV^{e}-III^{e} siècle av. J.-C.), l'inscription *IG* XII 3, 421b (Théra), où Hécate est aussi qualifiée de φωσφόρος (porteuse de lumière) ; puis à l'époque impériale, dans une dédicace à Apollon Smintheus à Alexandrie de Troade (*Asia Minor Studien* 22, Bonn, 1996, p. 99-124, n°16) ; et dans la prière à la Lune à la fin des *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis, où Hécate est justement désignée comme l'une des nombreuses appellations de Séléné (XLIV, 193). Πολυώνυμος est également une épiclèse attachée à Koré dans certaines prières funéraires en vers (Herzog KFF 169, 21, I^{er} s. ap. J.-C., île de Cos ; IG XII, 5 310, 15, Paros, II^{e} s. ap. J.-C.) et à Artémis dans l'hymne orphique qui lui est consacré (XXXVI, 1) et dans un autre hymne gravé sur un autel à Samos au III^{e} s. ap. J.-C. (IG XII, 6 2 :604, 5). Dans des prières du début de l'époque impériale, on trouve l'adjectif accolé à Isis : voir Bernand, *Inscriptions métriques de l'Égypte gréco-romaine*, 175, 26 (long hymne du I^{er} s. av. J.-C. trouvé à Narmouthis), où l'épithète est justifiée aux v. 18-24 par l'énumération des noms que lui donnent les différents peuples ; et IK Kios 21, 6 (prière à la Bonne fortune, à Cius en Bithynie), où le caractère lunaire d'Isis se traduit par l'expression θρέψεν δ' Ἔρεβος φῶς πᾶσι βροτοῖσι (« l'Érèbe l'a nourrie pour en faire une lumière pour tous les mortels », v. 8).

elle est suffisamment versatile pour couvrir pratiquement tous les aspects de la vie humaine, au point que certains ont pu en arriver à voir la lune partout[337]. Or, plus on superpose de noms sur la même déesse, plus on en gomme les spécificités en les dispersant entre ces figures alternatives qui empruntent chacune un aspect ou un autre à Séléné ; nous chercherons au contraire à souligner dans la présente étude ce qui rend malgré tout Séléné unique parmi les autres dieux.

Une déesse « primitive » ?

Nous avons soulevé ici trois problèmes touchant à Séléné, et qu'il nous semblait essentiel de mentionner avant d'entreprendre une étude portant sur elle ; chacun d'eux débouche à son tour sur une forme d'écueil méthodologique contre lequel nous tâcherons de nous prémunir dans les pages qui suivent. Le problème du fonctionnement en quelque sorte incomplet de Séléné, et en particulier de l'absence de culte attesté jusqu'à une époque tardive, aboutit à l'impasse du sacré, c'est-à-dire à la négation du statut divin de la Lune. Le problème du nom transparent de Séléné, de son côté, peut dériver vers celui de l'interprétation allégorique, qui réduit elle aussi la Lune à ses fonctions astrales et cosmiques, sans tenir compte du rôle qu'elle peut jouer en tant que déesse en dépit de sa présence pour le moins discrète dans les cultes civiques et dans les sources narratives. Le problème des syncrétismes, quant à lui, mènerait plutôt à l'excès inverse : au lieu de minimiser le rôle de la Lune dans la religion grecque, ceux qui mettent en exergue la multiplicité des visages dans lesquels elle s'incarne étendent au maximum son importance, quitte à la disperser en

337. En la matière, l'extrême est sans doute atteint par Robert Graves (*The Greek Myths*, vol. 1, 1955), qui associe Séléné par paronomase avec Sémélé, Hélène, Hellé et Hellen, mais aussi, par d'autres procédés parfois très obscurs, avec Némésis, Io, Ino, Dia, Héra, Aphrodite, Artémis, Athéna, etc. Dès l'Antiquité, certains auteurs prennent avantage du caractère protéiforme de Séléné pour la faire intervenir dans un rôle donné à la place d'une autre déesse : ainsi Nonnos, dans son récit de la fondation de Thèbes, soucieux de rappeler les compétences d'astronome qu'il prête à Cadmos, est le seul à faire des sept portes de la ville un symbole des sept planètes. Il se livre donc à une série de contorsions rhétoriques, à base de fausses étymologies, pour relier la porte Oncaié et la déesse qui lui donne son nom, Athéna Onca, à la Lune (Méné / Séléné), faisant dériver l'épithète Ὀγκαίη de ὀγκηθμός, le mugissement (lui-même censé évoquer les cornes du croissant lunaire et les bœufs de l'attelage de Séléné), et rapprochant la déesse-lune, par sa forme triple (τριπλόον), d'Athéna Tritonis (*Dionysiaques* V, 69-73).

une foule d'attributs dont chacun relève d'une « divinité lunaire » différente.

Carence cultuelle et problème du sacré, nom signifiant et problème de l'allégorie, syncrétisme et problème de la « déesse lunaire » : ces trois aspects trouvent leur cohérence dans un quatrième qui a le mérite de leur fournir un élément d'explication transversale et englobante, mais qu'il convient d'aborder avec précaution. Il s'agit en effet du constat que Séléné est une déesse primitive, adjectif sur lequel il serait trop aisé de se méprendre. Nous n'entendons pas ce terme dans une perspective évolutionniste, comme a pu l'être celle de Hermann Usener[338], ou hiérarchique : à distinguer entre des puissances immanentes, reliquats d'une religion primitive, et des dieux transcendants plus évolués et plus dignes du « miracle grec », on retombe dans les travers signalés plus haut – établissement d'une échelle de valeurs entre le divin et le sacré, entre les « vrais » dieux et les allégories à fonction étiologique, entre les déesses lunaires comme Artémis ou Hécate et la lune elle-même, qui serait devenue davantage un attribut divin qu'une divinité à part entière. Une certaine

338. H. Usener, *Götternamen. Versuch einer lehre von der religiösen begriffsbildung* (Bonn, 1896). La théorie d'Usener, dans laquelle des *Augenblicksgötter* (dieux de l'instant, créés pour une circonstance particulière) évoluent en *Sondergötter* (dieux spécialisés) dont les noms transparents deviennent ensuite les épithètes cultuelles des *Namensgötter* (dieux dotés d'un vrai nom, c'est-à-dire d'un nom opaque), a été critiquée pour ses inexactitudes linguistiques et historiques et pour la généralisation excessive qu'elle induisait, mais reconnue également pour l'intérêt que présentait une telle catégorisation des dieux (voir Ernst Cassirer, *Langage et mythe. À propos des noms des dieux*, Paris, 1973 ; John Scheid, Jesper Svenbro, « Les *Götternamen* de Hermann Usener : une grande théogonie », *in* N. Belayche *et al.* (éds.), *Nommer les dieux : Théonymes, épithètes, épiclèses dans l'Antiquité*, Brepols, 2005, p. 93-103 ; Robert Parker, *Greek gods abroad : names, natures, and transformations*, 2017). Dans la perspective des *Götternamen*, Séléné est une déesse à la fois historiquement primitive (puisque son nom est encore parfaitement transparent) et hiérarchiquement inférieure aux dieux les plus puissants dont le nom est devenu opaque. Cf. R. Parker, *op. cit.*, p. 19 : « *As we have seen, at the top level, the level of greatest power, are gods with obscure names. The more one moves downward in terms of power, the greater is the frequency of transparency, whether of nymphs and heroes with speaking names, of personified abstractions, or of cult epithets.* » On remarquera toutefois que Séléné ne correspond à aucune de ces catégories, et que son degré de spécialisation, de même que l'étendue de son pouvoir, dépend de la définition qu'on en donne : voir *infra* avec une approche complémentaire, celle de J. Rudhardt, qui part non pas des noms des dieux, mais de leur généalogie.

vision téléologique de l'histoire religieuse naît ainsi de l'idéalisation de la Grèce classique comme âge de l'avènement de la rationalité en Occident et de la condamnation judéo-chrétienne de l'astrolâtrie[339].

Si nous nous autorisons donc à qualifier Séléné de « primitive », ou en tout cas de déesse des premiers temps, c'est essentiellement parce qu'elle appartient par sa naissance à une période relativement reculée de la théogonie. L'adjectif προσέληνοι, « prélunaires », qui renvoie à l'ancienneté superlative des Arcadiens, selon une réputation transmise par de nombreuses sources, permet de se rendre compte de la notion d'antiquité attachée à la lune[340] : l'apparition de celle-ci, comme celle du soleil[341], s'inscrit dans les premiers temps de l'humanité, et est antérieure à toute civilisation développée. À l'époque classique, certains auteurs considèrent d'ailleurs le culte de Séléné, avec celui des autres divinités astrales ou cosmiques, comme relevant des pratiques des Barbares ou des premiers Grecs[342], ce qui, en termes de représentations, revient à peu près au même : ce genre de jugement n'a pas de valeur historique, mais nous renseigne sur la manière dont les Grecs ont pu percevoir le caractère « primitif » de la déesse-lune dans leurs propres schémas évolutionnistes.

339. Préaux 1973 inscrit sa théorie du sacré dans une perspective diachronique : la lune, de tout temps porteuse d'un potentiel sacré, aurait été reléguée à un rang secondaire face à la primauté des dieux olympiens et n'aurait été reconnue à nouveau comme déesse que grâce à la vogue astrologique d'origine orientale et au déclin des divinités civiques anthropomorphes, critiquées par les philosophes à partir de l'époque classique. Le foisonnement religieux de l'époque hellénistique aurait ainsi permis de réactiver la sacralisation de la lune et l'« astrolâtrie », bien que Séléné ait dû partager alors la scène avec Artémis, Hécate et d'autres déesses « lunaires ».

340. Sur les Arcadiens prélunaires, voir dossier résumé en annexe.

341. Lorsque Nonnos, au chant XLI des *Dionysiaques*, présente Béroé comme une cité antique entre toutes, il pousse l'hyperbole jusqu'à en faire le point de départ du temps, antérieur à la cosmogonie : elle est donc plus ancienne que les Arcadiens prélunaires (v. 90) et même que Sardes, réputée avoir précédé le soleil (88). Ce passage (88-94) est l'occasion pour le poète de traduire le caractère secondaire de la lumière de la lune en termes temporels : si la lune emprunte sa lumière au soleil (91), c'est qu'elle est tardive (ὀψιτέλεστον, 94) par rapport à lui. Plus loin, d'ailleurs, dans la prière qu'adresse Dionysos à Séléné (XLIV, 191), celle-ci est d'emblée invoquée comme fille d'Hélios, alors même que Nonnos la considère plus souvent comme épouse (X, 214 ; XLIV, 169c-171) ou sœur (XXXVIII, 379) du soleil.

342. Platon, *Cratyle* 397c : cf. *infra*, p. 206.

Si le discours des auteurs brouille parfois les distinctions entre priorité chronologique, hiérarchique et morale, associant des conceptions axiologiques à l'ancienneté relative des différents éléments du monde connu[343], il reste certain en tout cas que l'origine de la lune coïncide avec la genèse du cosmos et des premiers dieux : l'absence d'un récit étiologique justifiant l'existence de l'astre est un indice que celle-ci remonte à des temps immémoriaux et indéfinis. Quant à la *Théogonie* hésiodique, elle place Séléné, comme on s'en souvient, dans la même génération divine que les Cronides ; pourtant, la Lune n'a pas exactement le même statut que ces autres dieux : son nom transparent souligne en effet son rôle immanent dans la nature et la distingue des Olympiens et de leur action transcendante sur le monde. Plus précisément, Séléné et sa fratrie se trouvent dans une position intermédiaire entre les entités divines des commencements et les dieux couramment honorés dans les cultes civiques. Par rapport à ses parents Hypérion et Théia, dont les noms évoquent des pouvoirs célestes et divins peu définis[344], et par rapport à ses grands-parents Ouranos et Gaïa, les deux éléments primordiaux qui forment le monde, Séléné a bien sûr une fonction plus circonscrite, correspondant à un astre au milieu du ciel ; mais si on la compare aux déesses avec lesquelles elle est souvent assimilée à partir des époques classique et hellénistique, et qui appartiennent à la progéniture de Cronos ou à la descendance de celle-ci, elle apparaît moins spécialisée, et ses attributions sont moins précises. Pour ne prendre que cet exemple, on a pu identifier Séléné à Artémis sur le plan du rapport à la fertilité ; mais là où la lune est réputée avoir une

343. C'est ainsi que l'adjectif προσέληνος peut prendre des connotations tantôt positives, tantôt péjoratives, selon que l'on cherche à étayer la légitimité de la population arcadienne par l'argument de l'antiquité et de l'autochtonie ou que l'on rattache ce caractère prélunaire à une alimentation sauvage, comme le fait Apulée, à une vieillesse hyperbolique, comme le font Pétrone avec sa sorcière et Aristophane avec son vieillard, ou même à une mentalité poussiéreuse et attardée, comme le fait le même Aristophane avec son insulte de βεκκεσέληνε.

344. Rudhardt 1986, p. 11 : « Comme celle de ses frères et sœurs, les Titans, la figure et la personnalité d'Hypérion sont mal définies ; nous possédons une seule information à son sujet ; elle nous est fournie par son nom. Ὑπερίων est celui qui se meut au-dessus des choses. Ses enfants lui ressemblent sur ce point. Ils apparaissent ou se meuvent dans le ciel mais un trait commun les distingue de lui : ils sont mieux circonscrits que leur père, doués d'une existence cosmique plus évidente et plus précise. »

influence sur la reproduction, la naissance et la croissance tant des humains que des animaux ou des plantes, Artémis, de son côté, est spécifiquement invoquée pour le bon déroulement des accouchements des femmes, et dans cette fonction particulière, elle porte même des épithètes (Locheia, Eileithyia) qui clarifient son rôle.

Rudhardt 1986 analyse ce processus de spécialisation progressive en termes à la fois cosmogoniques et généalogiques : à mesure que le monde se forme, se diversifie et se complexifie, les différentes formes de présence et d'action divines se définissent et se discriminent plus nettement entre elles. C'est ainsi que, dans le cadre de la *Théogonie*, les enfants sont plus nombreux que leurs parents et diffèrent d'eux, héritant d'un potentiel qui se précise d'une génération à l'autre : « En bref, la génération explicite dans la pluralité distincte de la descendance ce qui était implicite dans l'unité confuse de l'ascendant » (p. 12). Cette explicitation est aussi fondamentalement une limitation : si le pouvoir des premiers dieux manque de définition, c'est parce qu'il est immense, au sens littéral – sans mesure, il est du même coup privé d'un objet précis. En se spécialisant, les descendants de cette première génération ont pour ainsi dire gagné en intension ce qu'ils ont perdu en extension ; leur aire d'influence s'en est trouvée réduite, mais leur efficacité dans leurs domaines respectifs s'est plutôt accrue. Les astres occupent une place médiane entre les divinités primordiales et les dieux au sens le plus restreint du terme, qui tiennent un rôle essentiel tant dans les sources textuelles que dans le culte[345] : Séléné a une fonction bien délimitée dans le cosmos, contrairement à ses ancêtres dont la puissance est aussi vague qu'infinie ; cependant, elle conserve certains traits des dieux les plus anciens, dans la mesure où son influence s'étend à une échelle quasi universelle[346], mais avec une force et une

345. Rudhardt 1986, p. 12 : « D'une manière générale, les premières entités sont à la fois prédivines et précosmiques. Au cours des générations, nous voyons apparaître selon les lignées des réalités plus clairement cosmiques mais qui conservent une qualité divine immanente, comme les Astres, et des êtres plus clairement divins mais qui ne cessent pas d'exercer une action transcendante sur les différentes parties du monde, comme font les Cronides et leurs enfants. »

346. Jusqu'à un certain point, la complémentarité entre Hélios et Séléné peut rappeler celle qui unit Ouranos et Gaia. Ces derniers représentent une bipartition spatiale (verticale) du monde, tandis qu'entre soleil et lune se joue une distribution plus complexe : tout en héritant d'Hypérion (leur père au nom évocateur de prérogatives ouraniennes) le domaine céleste, qu'ils se partagent

efficience inversement proportionnelles à cette vaste portée.

Entendue dans le sens de la logique des générations divines décrite par Rudhardt, la primitivité relative de la Lune est un concept qui subsume les trois aspects évoqués plus haut : en effet, comme l'avait remarqué Usener, la transparence du nom est caractéristique des dieux primordiaux immanents au cosmos, de même que l'absence de culte, car les hommages vont de préférence aux divinités dont les attributions spécialisées garantissent l'efficacité[347] ; quant aux phénomènes de syncrétisme, ils vont de pair avec cette spécialisation, puisque Séléné est peu à peu « absorbée » par d'autres figures divines qui explicitent chacune un aspect particulier de la Lune et dont, inversement, le caractère lunaire n'est qu'une facette parmi d'autres. Dans le domaine religieux, un fragment de Polémon d'Ilion, auteur de la fin du III^e^ s. av. J.-C., corrobore l'hypothèse que Séléné était associée dans l'esprit des Grecs eux-mêmes aux premiers temps du monde et à une vision quelque peu téléologique de leur propre histoire religieuse : Polémon cite en effet Séléné dans une liste de divinités auxquelles les Athéniens offraient des νηφάλια ἱερά, ou sacrifices sans vin[348],

selon une opposition temporelle jour/nuit, ils exercent aussi des influences terrestres obéissant aux polarités évoquées plus haut : chaud et froid, sec et humide, masculin et féminin.

347. Nous remercions Vinciane Pirenne-Delforge d'avoir attiré notre attention tant sur l'analyse de Rudhardt que sur cette réalité statistique de la pratique religieuse des Grecs : les cultes rendus par la communauté donnent la priorité à Zeus par rapport à Cronos ou Ouranos, à Poséidon par rapport à Pontos, à Déméter par rapport à Gaïa, à Artémis par rapport à Séléné.

348. Polémon, *FHG* 42 *apud* scholie à Sophocle, *Œdipe à Colone*, 100 : Ἀθηναῖοί τε γὰρ ἐν τοῖς τοιούτοις ἐπιμελεῖς ὄντες καὶ τὰ πρὸς τοὺς θεοὺς ὅσιοι νηφάλια μὲν ἱερὰ θύουσι Μνημοσύνῃ Μούσῃ, Ἠοῖ, Ἡλίῳ, Σελήνῃ, Νύμφαις, Ἀφροδίτῃ Οὐρανίᾳ. « Les Athéniens, qui sont attentifs à ce genre de choses et pieux à l'égard des dieux, font des offrandes sans vin à la Muse Mnémosyne, à Éos, Hélios, Séléné, aux Nymphes et à Aphrodite Ourania. » Sur le passage de l'*Œdipe à Colone* mentionnant les sacrifices sobres, voir Albert Henrichs, « *The "sobriety" of Œdipus, Sophocles* OC *100 misunderstood* », *HSPh* 87 (1983), p. 87-100 ; et sur les offrandes aux Érinyes, A. Henrichs, « *The Eumenides and wineless libations in the Derveni papyrus* », *Atti del XVII Congresso Internazionale di Papirologia (Napoli, 19-26 maggio 1983)*, vol. II, Naples, 1984, p. 255-268. Sur les sacrifices *nèphalia* en général et sur la liste de Polémon en particulier, voir V. Pirenne-Delforge, « Les codes de l'adresse rituelle en Grèce : le cas des libations sans vin » (Pirenne-Delforge et Prescendi 2011, p. 117-147). L'auteur montre que le sens de ces offrandes *nèphalia* n'est pas partout le même et qu'il n'existe pas une catégorie unique et homogène de dieux à qui elles sont

une coutume que les anciens percevaient dans certains contextes comme archaïque et, en tant que telle, adaptée aux puissances primordiales à qui l'hommage était rendu[349].

En tant que déesse des temps les plus anciens, Séléné se caractérise, comme on l'a

destinées ; toutefois, elles ne laissent pas de dire quelque chose *à* ou *sur* la divinité bénéficiaire de l'adresse rituelle : l'absence de vin peut être une stratégie pour apaiser ou du moins ne pas exciter la colère du destinataire, comme dans le cas des Érinyes, mais elle peut aussi révéler le caractère ancien d'un dieu et de son culte, comme cela semble être le cas pour Séléné. Les offrandes sobres sont attestées ailleurs pour Hélios par l'épigraphie (*IG* II^2 4962 = LSCG 21 B, qui associe d'ailleurs Hélios à Mnémosyne autour d'autels νηφάλιοι) et par les textes (Eustathe, *Commentaire sur l'*Odyssée X, 519), mais pas pour Éos et Séléné, qui forment ici un ensemble indissociable avec leur frère.

349. Porphyre, *De abstinentia* II, 20 : Τὰ μὲν ἀρχαῖα τῶν ἱερῶν νηφάλια παρὰ πολλοῖς ἦν, νηφάλια δ' ἐστὶν τὰ ὑδρόσπονδα, τὰ δὲ μετὰ ταῦτα μελίσπονδα […]· εἶτ' ἐλαιόσπονδα· τέλος δ' ἐπὶ πᾶσιν τὰ ὕστερον γεγονότα οἰνόσπονδα. « Dans la plupart des communautés, les anciens sacrifices étaient sobres, c'est-à-dire des libations d'eau ; puis il y eut les libations de miel ; ensuite celles d'huile ; enfin, les dernières à apparaître, après toutes les autres, furent les libations de vin. » Eustathe de Thessalonique (*op. cit.*) livre une réflexion du même genre en associant les offrandes de miel et de lait aux hommes d'autrefois (οἱ παλαιοί). Dans son article sur les *nèphalia hiéra*, V. Pirenne-Delforge analyse en ces termes la perception que les Grecs avaient de leurs dieux « primitifs » : « Ne pas utiliser de vin peut signifier qu'on place la *timè* du dieu que l'on honore de cette manière dans un temps primordial. […] il ne s'agit pas d'en revenir à d'anciennes interprétations primitivistes, mais de prendre au sérieux la vision des Grecs eux-mêmes, quelle que soit l'historicité d'une telle représentation. Une chronologie implicite peut être à l'œuvre dans ce type d'offrande, et c'est probablement ce qui l'associe à des entités naturelles comme Hélios, Éos ou Sélénè. » Une fois de plus, faire confiance aux Grecs permet de nous renseigner non pas nécessairement sur la réalité de leur histoire religieuse, mais au moins sur l'expérience qu'ils éprouvaient de leurs propres pratiques cultuelles. Sur une conception similaire du caractère archaïque des sacrifices non sanglants dans l'Antiquité, voir dans le même ouvrage collectif (Pirenne-Delforge et Prescendi 2011), Emily Kearns, « ***Ὁ λιβανωτὸς εὐσεβές καὶ τὸ πόπανον****: the rationale of cakes and bloodless offerings in Greek sacrifice* » (p. 89-103), où il s'agit entre autres des gâteaux nommés σελῆναι (ronds comme la pleine lune) et βοῦς (avec des cornes, comme un croissant) offerts à certaines divinités seulement, et notamment à Séléné ; et John Scheid, « Les offrandes végétales dans les rites sacrificiels des Romains » (p. 105-115), qui montre que la distinction moderne entre sacrifices végétaux et animaux remonte à un jugement antique sur l'évolution des pratiques, prenant le sacrifice sanglant comme point de référence (« Généralement, les Anciens, mais aussi les modernes,

constaté, par un champ d'action très large et des fonctions nombreuses qui peuvent être dispersées entre une multitude de divinités (Artémis, Hécate, Séléné, etc.) ou rassemblées en une seule figure polyonymique. Dans leur souci d'exhaustivité, les assez rares monographies sur la lune dans le monde gréco-latin passent en revue tous les aspects de la vie et de l'univers soumis à l'influence lunaire, aboutissant à un tableau foisonnant dont la cohérence n'est pas toujours évidente[350]. Certains ouvrages, comme Préaux 1973, s'attachent surtout à l'histoire naturelle, d'autres, comme Lunais 1979, s'appuient davantage sur les sources poétiques ; Buffière 1999 organise quant à lui son article en trois parties : la lune chez les poètes, les savants et les croyants. Pourtant, même en distinguant entre les contextes et les genres littéraires, le recensement thématique des sources ne fait qu'accentuer l'aspect contrastif et confus des sphères d'influence de la lune : inséparable d'Hélios d'un côté, de Nyx de l'autre, rapprochée parfois du monde infernal de Perséphone bien qu'elle soit d'essence céleste, à la fois auxiliaire des femmes en couches et refuge des morts, secourable aux amoureux, mais aussi complice des maléfices et défixions, la déesse est aisément réduite à un agrégat de croyances plus ou moins contradictoires. Ce point de vue se trouve d'ailleurs conforté dès lors que l'on prend pour argent comptant ce que disent les auteurs antiques sur les traits archaïques de Séléné et de son culte : la religion lunaire (ou, selon les termes de Pestalozza 1964, la « mythologie lunaire ») apparaît de la sorte comme primitive par excellence ; deux ouvrages de référence au moins (Préaux 1973 dans le domaine grec, Lunais 1979 dans le domaine latin) font remonter la divinisation de la lune à un substrat culturel universel, très ancien, fondé sur l'admiration naturelle des hommes pour les phénomènes célestes, l'aspect rassurant de la lumière au milieu de la nuit et les images de renaissance et d'immortalité associées aux phases lunaires[351]. Ces explications achèvent

interprètent les sacrifices végétaux soit comme une forme archaïque, prépoliade de sacrifice, soit comme un refus du sacrifice animal, c'est-à-dire comme une forme évoluée de celui-ci »).

350. Voir principalement Roscher 1890 et Préaux 1973 pour la Grèce (dans une approche beaucoup plus succincte, voir Buffière 1999 et, pour une spéculation sur la religion primitive en Grèce, Pestalozza 1964) et Lunais 1979 pour Rome.

351. Voir aussi l'expression de « tuf religieux » utilisée par Louis Robert (« Documents d'Asie Mineure », *Bulletin de Correspondance Hellénique* 107, 1983, p. 568) à propos de la présence du croissant de lune dans les représentations des Dioscures : « Partout sans doute en Asie Mineure

de brouiller les spécificités de Séléné en l'intégrant à un phénomène de vénération lunaire à l'échelle de l'humanité.

En explorant systématiquement les innombrables relations qui relient la lune à la fécondité, à l'humidité, à la féminité, à la mort, à la magie, etc., on s'exposerait au risque de tomber dans un catalogue fastidieux et d'effacer la singularité de la déesse. C'est pourquoi nous prenons délibérément le parti de ne pas viser une quelconque exhaustivité en énumérant l'ensemble des fonctions de Séléné (d'autant que cette approche a déjà été celle d'un certain nombre d'ouvrages), mais de tenter de la caractériser plutôt par la manière dont elle agit au sein de ces fonctions. En somme, nous adopterons ici une perspective structuraliste qui privilégie le mode d'action de la déesse par rapport au domaine d'action ou à l'action elle-même[352]. Dans la continuité des remarques faites dans la partie précédente sur la fugacité du σέλας, les effets d'ombre et de lumière et les phénomènes d'illusions lunaires, nous constaterons ici que Séléné se manifeste souvent avec un mélange paradoxal d'évidence et de discrétion : visible et même ostensible, elle est pourtant une déesse qui se plaît au secret et au mystère. Ce mode de fonctionnement quelque peu contradictoire affecte le comportement et l'image de Séléné tant dans le domaine religieux, où les moments-clés pour lui rendre hommage sont ceux de son lever et de son coucher, que dans

chacun adore, en plus de telles divinités, de tel panthéon, le Soleil et la Lune ; on touche là au tuf religieux. » Le culte astral ferait donc partie de la base intemporelle et inamovible de la religion ; mais le raisonnement induit un paradoxal désintérêt pour le sens particulier que revêt la représentation de la lune dans un contexte donné : son appartenance aux fondements de toute religion polythéiste suffit à justifier que tant de divinités lui soient associées et qu'elle soit impliquée dans des situations si diverses.

352. Voir Parker 2011 (p. 88-89), où l'auteur énonce une définition structuraliste des dieux grecs en sept règles, dont la suivante : « *Gods are not therefore differentiated by spheres of activity, because spheres of activity such as the agricultural or political are common to many. They are differentiated by the mode or modes of activity that they bring to the various spheres in which they are involved.* » Nous nous efforcerons d'éviter l'écueil de la généralisation anhistorique contre laquelle Parker met en garde : l'idée n'est pas de donner une solution unique et définitive aux problématiques qui entourent Séléné, mais de proposer un angle d'approche – celui de l'épiphanie, de la disparition et de la vision – qui permette de dépasser les notions de déesse de second rang, d'allégorie ou de divinité lunaire.

le domaine mythologique, où le caractère qu'on lui attribue est furtif et jaloux[353]. L'aspect de la lune qui semble marquer le plus Séléné, en tant que puissance divine agissante, est sa capacité (et même sa propension) à apparaître et à disparaître, à révéler et à occulter. Son champ d'action englobe ainsi des processus d'apparition, comme les naissances ou les invocations magiques, de disparition, comme la mort ou la putréfaction, mais aussi tout un ensemble de phénomènes cycliques faisant alterner l'une et l'autre, comme la rosée, les marées ou les menstruations ; les rares attributs qui identifient la déesse sont la lune elle-même, représentée à travers la variabilité de ses phases (tantôt pleine, tantôt sous forme de croissant) et le char, emblématique de la course éternelle de Séléné et de la nature transitoire et labile de son éclat.

Le traitement de cette instabilité visuelle qui est le propre de la déesse-lune se fera en deux volets : il s'agira dans un premier temps de sa catégorisation comme déesse visible, qui fait obstacle à sa propre représentation en étant presque trop manifeste. Les dieux sensibles, dont les philosophes grecs font une catégorie distincte des dieux intelligibles, font en tout cas l'objet de représentations moins fréquentes, puisqu'ils peuvent être directement appréhendés par les sens, et c'est une des raisons pour lesquelles ils ont une moindre présence dans le culte, la religion grecque reposant en partie sur des supports physiques comme l'autel ou la statue de la divinité, et les autres pratiques, comme l'adoration directe des astres dans le ciel, étant parfois considérées comme primitives. C'est donc à travers un corpus iconographique assez restreint que nous pourrons étudier les représentations visuelles de Séléné ; celles-ci nous intéresseront d'ailleurs non pas tant du point de vue cultuel (car la plupart appartiennent à un registre profane) que parce qu'elles révèlent une conception de Séléné comme une déesse de l'apparition et de la disparition. Dans un second temps,

353. Nous reprenons ici la double définition du dieu – religieuse et mythologique – de Delattre 2005 (p. 66-69). Dans le champ de la religion, le nom du dieu est complété par ses épiclèses, par les lieux d'ancrage de son culte et par son domaine d'action. Dans le cadre des récits, le dieu, dépouillé de ses épiclèses, est rattaché plutôt à des attributs visibles et à des traits psychologisants. Il va de soi que les deux définitions ne sont pas mutuellement exclusives, et que cet effort de classification est d'abord opératoire et ne prétend pas affirmer l'existence d'une catégorie « religion » ou « mythologie » générale.

nous verrons qu'elle est aussi caractérisable comme une instance de vision, car si la Lune est voyante, c'est dans les deux sens, objectif et subjectif, du terme. L'image qui rend compte de son double aspect astral et anthropomorphe est en effet l'analogie oculaire : la Lune est un œil céleste qui voit tout. Plus précisément, à la différence du Soleil avec qui elle forme une paire et qui observe par définition ce qui se produit au grand jour, elle surveille au contraire ce que l'on cherche à dissimuler à la faveur de la nuit : adultères, forfaits divers, activités répréhensibles, honteuses ou secrètes. Les traits psychologiques que prêtent les auteurs à Séléné en tant que personnage de diverses intrigues nocturnes font que son regard n'est jamais neutre : tantôt complice et pleine d'empathie, tantôt envieuse ou réprobatrice, la déesse est le témoin par excellence des agissements cachés, mais la discrétion qui en fait une confidente idéale peut également la rendre redoutable, puisqu'elle voit sans être vue.

CHAPITRE 5

VISIBILITÉ ET REPRÉSENTABILITÉ

Dans les *Nuées* d'Aristophane, le chœur éponyme adresse au public une longue harangue au moment de son entrée dans l'*orchestra* : les nébuleuses divinités arrivent en effet chargées d'une réclamation de la part de Séléné. La déesse est en effet outrée de l'ingratitude des Athéniens, qui ne lui accordent plus toute autorité sur leur calendrier depuis les réformes calendaires instituées à Athènes dans les années 433-432 av. J.-C. par l'astronome Méton[354]. Séléné se plaint en particulier du fait que le décompte des jours ne se base plus uniquement sur elle, et que les autres dieux s'en prennent à elle dès que, perturbés par le changement dans le calcul de la date, ils sont privés d'un sacrifice auquel ils s'attendaient. Pourtant, suivant un argument que nous avons déjà vu[355], sa lumière leur permet d'économiser des torches chaque mois. Dans le préambule de son message transmis par les Nuées, Séléné qualifie ses propres actions méritoires avec un choix de termes qui, pour avoir une visée comique, n'en est pas moins révélateur de la manière dont le public d'Aristophane pouvait percevoir cette déesse.

> Ἡνίχ' ἡμεῖς δεῦρ' ἀφορμᾶσθαι παρεσκευάσμεθα,
> ἡ Σελήνη συντυχοῦσ' ἡμῖν ἐπέστειλεν φράσαι,

354. Celui-ci avait observé le retour régulier des conjonctions astrales dans une période de dix-neuf ans (voir Diodore de Sicile, XII, 36 et les notes d'H. Van Daele à l'édition des Belles Lettres des *Nuées*). Pour une autre allusion à ces réformes du calendrier athénien chez Aristophane, dans la *Paix*, voir *infra*.

355. Voir *supra*, p. 78.

πρῶτα μὲν χαίρειν Ἀθηναίοισι καὶ τοῖς ξυμμάχοις·
εἶτα θυμαίνειν ἔφασκε· δεινὰ γὰρ πεπονθέναι
ὠφελοῦσ' ὑμᾶς ἅπαντας οὐ λόγοις ἀλλ' ἐμφανῶς.

> Nous nous apprêtions juste à partir pour venir ici, quand nous avons croisé Séléné, qui nous a envoyées tout d'abord saluer les Athéniens et leurs alliés ; ensuite, elle nous a dit qu'elle était en colère, car elle subit un traitement indigne, alors qu'elle vous rend service à tous, non pas par des mots en l'air, mais de manière éclatante. (Aristophane, *Nuées* 607-611.)

Les services rendus par la lune sont valorisés par οὐ λόγοις ἀλλ' ἐμφανῶς (611), variation comique sur l'opposition canonique λόγοις / ἔργοις (« en paroles / en actes ») qui jalonne la rhétorique délibérative. L'adverbe ἐμφανῶς est formé sur une racine extrêmement productive, dont nous avons déjà étudié quelques exemples (comme le φάσμα ou divers composés du verbe φαίνω), et qui signifie la lumière, la démonstration et la révélation. Surtout, l'action d'ἐμφαίνειν, ou ἔμφασις, correspond à différentes formes d'apparition, en particulier la réflexion dans un miroir[356], l'apparence par opposition à la réalité, mais aussi l'exposition ou la démonstration, sens qui se rapproche de celui de l'emphase rhétorique.

À un premier niveau de compréhension, les bienfaits de la Lune sont ἐμφανεῖς, c'est-à-dire visibles, patents et indubitables, car quantifiables en termes de luminosité – et par conséquent de drachmes économisées en éclairage. Mais l'épithète ἐμφανής dont dérive l'adverbe employé par Aristophane, et qui renvoie à tout ce qui se rend visible ou perceptible avec évidence, au grand jour, publiquement, peut aussi s'appliquer à la manifestation d'une puissance divine. Par exemple, dans les *Perses* d'Eschyle, le fameux rêve d'Atossa annonçant la défaite de Xerxès est présenté par la reine elle-même d'abord comme ἐναργές (179), puis comme ἐμφανής[357], l'adjectif étant glosé au vers suivant grâce à un couple verbe-adverbe significatif,

356. Sur la lune comme miroir ou source de reflets, et en particulier sur les taches qui apparaissent à sa surface comme ἐμφάσεις, voir *infra*, chapitre 9.2.3.

357. 518 : ὦ νυκτὸς ὄψις ἐμφανὴς ἐνυπνίων, « ô vision éclatante de mes songes nocturnes. »

σαφῶς δηλοῦν (« montrer clairement »)[358]. Sans être directement mentionnée, l'intervention divine est implicite dans cet épisode qui rapproche les deux adjectifs : en effet, dans un contexte épique ou tragique, un rêve, *a fortiori* prophétique, établit une communication entre les dieux qui l'envoient et les mortels qui le reçoivent. Chez Sophocle (*Œdipe roi*, 909) et Euripide (*Bacchantes*, 22), ἐμφανής, dans un contexte cultuel, prend un sens proche de ἐπιφανής « distingué, éminent »), dénotant un certain degré de reconnaissance d'un dieu (Apollon dans le premier cas, Dionysos dans le second) par ses adorateurs (au moyen d'hommages pour l'un, de chœurs et d'initiations pour l'autre). Chez Aristophane (*Guêpes*, 733), ἐμφανής, qualifiant un dieu anonyme bienfaisant, est associé à παρών (présent) et δῆλος (clair) : la chance dont Bdélycléon est comblé ne peut être que d'origine divine, d'après le chœur, aussi la moralité est-elle qu'il faut savoir la saisir[359]. Enfin Platon (*Alcibiade Mineur*, 141a) confirme le contexte épiphanique rattaché à l'adjectif ἐμφανής : Socrate invite en effet son interlocuteur à imaginer une situation où le dieu à qui il vient faire ses dévotions se rend visible (ἐμφανὴς γενόμενος) pour le mettre devant un choix – une expérience similaire était d'ailleurs proposée dans l'*Alcibiade Majeur* (105a).

Le terme ἐμφανής relève ainsi de la sphère de l'épiphanie, bien que son acception soit un peu plus large, puisqu'elle s'étend à la reconnaissance par l'être humain de toute forme de présence ou d'action d'un dieu, qu'il s'agisse d'une perception d'ordre sensoriel ou moral, dans un contexte religieux ou profane. Il est très proche à ce titre d'un adjectif de formation et de sens similaires, ἐναργής, qu'Atossa emploie d'ailleurs en parallèle à ἐμφανής pour qualifier son rêve (*Perses*, 179). Plus précisément qu'ἐμφανής, ἐναργής dénote la clarté et l'évidence dans des contextes de présentification de ce qui est absent ou invisible, comme dans la notion d'ἐνάργεια rhétorique, où la force persuasive et évocatoire des mots met l'auditeur en présence de la chose décrite[360]. Associé aux dieux, le qualificatif ἐναργής est devenu un indicateur littéraire d'apparition divine « en chair et en os » depuis les épopées homériques, où il apparaît à cinq reprises : dans l'*Iliade* (XX, 131), Héra redoute

358. 519 : ὡς κάρτα μοι σαφῶς ἐδήλωσας κακά, « tu m'as si clairement montré mes malheurs ! »

359. 735 : σὺ δὲ παρὼν δέχου, « à ton tour, sois présent pour la recevoir. »

360. Voir Webb 2016.

qu'Achille ne soit effrayé de se retrouver face à face avec Apollon sur le champ de bataille et rappelle combien « [la vue des] dieux est difficile [à soutenir] lorsqu'ils paraissent au grand jour » (χαλεποὶ δὲ θεοὶ φαίνεσθαι ἐναργεῖς) ; dans l'*Odyssée*, la première occurrence du mot (III, 420) désigne une apparition d'Athéna, qui avait pris les traits de Mentor jusqu'au moment de révéler son identité lors d'un dîner chez Nestor en partant sous la forme d'un oiseau de proie, suscitant la « stupeur » (θάμβος, 372) des convives. On trouve encore dans l'*Odyssée* deux vers, proches par leur forme de celui de l'*Iliade* : en VII, 201, Alkinoos remarque que pour les Phéaciens, « les dieux sont toujours apparus au grand jour par le passé » (αἰεὶ γὰρ τὸ πάρος γε θεοὶ φαίνονται ἐναργεῖς), sans se cacher (205) – s'ils se présentent sous une forme déguisée, c'est qu'ils doivent avoir un dessein secret ; en XVI, 161, Athéna se montre à Ulysse sous la forme d'une femme grande et belle, mais Télémaque ne peut la voir, « car loin s'en faut que les dieux paraissent au grand jour devant tout le monde » (οὐ γάρ πως πάντεσσι θεοὶ φαίνονται ἐναργεῖς) : les seuls à voir la déesse sont Ulysse et les chiens, lesquels en sont d'ailleurs effrayés (162-163) – Télémaque, de son côté, a une autre expérience épiphanique quelques vers plus loin en voyant son père si complètement transfiguré par Athéna qu'il passe pour un dieu au premier abord et inspire le θάμβος à son fils (178 *sq.*). Enfin, l'un des emplois homériques de l'adjectif concerne non pas directement un dieu, mais un rêve (ἐναργὲς ὄνειρον, IV, 841) qui laisse à Pénélope une forte impression au réveil : elle a en effet vu le simulacre (εἴδωλον) de sa sœur, envoyé par Athéna pour la rassurer (voir *infra*, p. 467).

En somme, ἐναργής renvoie moins à l'apparence du dieu (qui peut se présenter aussi bien sous un visage anthropomorphe, avec une stature et une beauté typiquement divines, que sous une forme animale ou même par l'intermédiaire d'un εἴδωλον humain envoyé en rêve) qu'à l'expérience du sujet qui prend conscience, de manière aussi subite que flagrante, de la nature divine de ce qui se présente à sa perception[361]. Par cet adverbe ἐμφανῶς, mis au service d'une plaisanterie rhétorique, Aristophane touche en fait à une série de problèmes imbriqués qui concernent le culte et les représentations de Séléné dans la Grèce classique. Les altérations du

361. Sur l'expérience de l'épiphanie divine, voir notamment Versnel 1987 et Platt 2011.

calendrier, que la déesse considère ici comme un camouflet de la part des Athéniens, sont une manière d'évoquer plus largement le peu de cas que l'on fait de la Lune dans la cité : le statut secondaire de Séléné dans la vie religieuse de la communauté est mis en relief par contraste avec son importance dans le quotidien des citoyens. Saillante et éclatante (ἐμφανής) par sa lumière dans le paysage nocturne, elle l'est beaucoup moins par son lot d'honneurs dans le paysage cultuel. Le paradoxe est renforcé par un aspect que révèle l'emploi du terme ἐμφανῶς : l'éclat de la Lune n'est pas seulement un bienfait pour les hommes, c'est aussi la manifestation d'une puissance divine – regarder la lune, si banale que cette action puisse paraître, relève de l'expérience épiphanique. Séléné présente ainsi le problème de toutes les divinités visibles, qui dévoilent leur véritable apparence dans une épiphanie permanente : étant déjà présentes, elles n'ont pas besoin d'être représentées par des statues ou des autels, et sont donc aussi effacées dans les cultes civiques qu'elles sont familières et reconnues par ailleurs. Or, Séléné est la déesse visible par excellence : c'est en particulier ce qu'enseigne à Sylla dans le *De facie* de Plutarque le personnage du poète étranger, venu de l'île de Cronos aux confins du monde et qui tire son érudition de la fréquentation de nombreux *daimones* :

> Τῶν τε φαινομένων θεῶν ἔφη χρῆναι καί μοι παρεκελεύετο τιμᾶν διαφερόντως τὴν Σελήνην ὡς τοῦ βίου κυριωτάτην οὖσαν <καὶ τοῦ θανάτου, τῶν Ἅιδου λειμώνων> ἐχομένην.
>
> Parmi les dieux qui se présentent à notre vue, il affirma qu'il fallait honorer singulièrement Séléné, et il me recommandait de le faire, en tant qu'elle est la souveraine suprême de la vie et de la mort, et qu'elle est liée aux prairies de l'Hadès. (Plutarque, *De facie in orbe lunae* 942C-D.)

Ces φαινόμενοι θεοί, dont nous allons retracer brièvement l'historique dans les théories antiques sur le divin, sont littéralement les dieux qui apparaissent, qui se montrent, comme le fait Séléné en s'élevant dans le ciel et en révélant par son éclat sa nature divine. La fonction de la Lune est non seulement de briller, mais d'apparaître et de faire apparaître.

5.1 Formes et conceptions de la piété astrale à l'époque classique

L'histoire culturelle de la Grèce, à la fin du VI^e^ et au V^e^ s. av. J.-C., est marquée par la critique conduite par les philosophes à l'encontre de certains énoncés poétiques qui véhiculent une représentation anthropocentrée des dieux[362]. L'influence d'une telle remise en question de la nature des dieux peut contribuer à expliquer, dans un premier temps, le rattachement de certains éléments cosmiques, tels que la lune, à des dieux initialement dépourvus de « *non-personal substratum* », pour reprendre l'expression de R. Parker[363], et dans un second temps, l'essor des divinités-concepts et des dieux cosmiques à l'époque hellénistique. Toutefois, il convient de distinguer, en diachronie comme en synchronie, la circulation d'idées philosophiques sur la nature des dieux, les représentations courantes du monde divin et la réalité des pratiques cultuelles à diverses échelles. Le statut divin des astres n'était

362. Sur la réaction des philosophes, historiens et médecins à l'encontre du modèle anthropomorphe des dieux illustré par les poètes, voir notamment Humphreys 2004, chap. 2, « *Dynamics of the Greek "Breakthrough" : the dialogue between philosophy and religion* », p. 51 *sq.* Sont mis en cause en particulier les faiblesses et travers moraux inhérents à l'anthropomorphisme des dieux : « *The attack directed against traditional beliefs by the prose-writers [...] was a radical one. What the poets have told us about the gods, they claimed, is ridiculous. Who can believe that gods get wounded in battle, catch each other in adultery, or fall in love with humans ? Why should the gods be supposed to have human forms and human passions ?* » (p. 54). L'auteur met en exergue dans ce débat l'absence de véritable doctrine théologique ou de structuration en écoles de pensée : les visions du cosmos et des dieux proposées par les prosateurs ne font qu'entrer en concurrence avec celles des poètes, lesquelles elles-mêmes sont loin d'être uniformes. Le résultat est un creuset d'idées et de polémiques, interne à un cercle étroit d'intellectuels athéniens (philosophes, hommes politiques, poètes), et qui entretient la diversité et l'opposition des opinions, ébranlant les certitudes de la religion traditionnelle : « *The area of those cultural presuppositions unquestioningly accepted in all accounts of the cosmos and of man's relations with the gods shrank* » (*op. cit.*, p. 52).

363. Parker 2011, p. 77 : après avoir évoqué des dieux étroitement associés à des forces de la nature ou à des abstractions (comme Déméter au blé ou Aphrodite à la sexualité), au point d'y être parfois identifiés, l'auteur évoque le cas d'assimilations secondaires. « *The identifications of Apollo with the sun and Artemis with the moon that begin in the fifth century can be taken, at most, as indicating a potentiality inherent in the Greek conception of deity, a shape into which a god could be molded.* »

que marginalement mis en cause, comme en témoignent les réactions aux théories d'Anaxagore : sa description du soleil comme masse incandescente, de la lune comme masse terreuse, rencontra une forte résistance, tant de la part d'autres philosophes comme Socrate[364] que de celle des hommes politiques hostiles au cercle de Périclès[365].

Certes, la divinité de Séléné était reconnue de manière quasi unanime, et ses effigies étaient présentes aux côtés de celles d'Hélios dans les sanctuaires consacrés à d'autres dieux. Au V^e^ s., certaines des plus célèbres statues de Séléné étaient l'œuvre de Phidias. À Athènes même, les quadriges d'Hélios et Séléné encadrent la scène en haut-relief de la naissance d'Athéna sur le fronton oriental du Parthénon[366], et une métope de la façade nord représentant une cavalière montant en amazone a également été interprétée comme une figuration de Séléné[367]. D'après la statuette Lenormant (Athènes, Musée National, 128), copie romaine en marbre pentélique de l'Athéna Parthénos chryséléphantine de Phidias, il semble que le socle de la statue ait comporté en bas-relief, de part et d'autre d'une scène de naissance de Pandore, des représentations d'Hélios et de Séléné sur leurs chars, le premier apparaissant, la seconde disparaissant, comme sur le fronton oriental du temple[368]. Concernant la fameuse statue chryséléphantine de Zeus à Olympie, nous devons nous fier à la description extrêmement détaillée que nous en donne Pausanias (V, 11, 8) : sur le

364. Platon, *Apologie de Socrate* 26c-d. Socrate aurait plaisanté sur le fait que Mélétos devait le confondre avec Anaxagore, puisqu'il l'accusait de diffuser l'idée que le soleil était une pierre et la lune une terre. Ces théories, toujours selon l'*Apologie*, pouvaient être trouvées dans des livres à une drachme, ce qui signifie qu'elles étaient relativement répandues ; mais Socrate les qualifie d'ἄτοπα (« étranges », voire « absurdes »).

365. Sur le procès pour ἀσέβεια auquel Anaxagore aurait été soumis, et sur les noms des accusateurs (Diopeithès chez Plutarque, Cléon ou Thucydide d'Alopèce chez Diogène Laërce), voir *supra*, p. 17, note 17. Même si l'absence de récits contemporains rend douteuse l'existence du procès et de la condamnation, leur réputation ultérieure donne un indice sur l'aspect polémique et provocateur des idées d'Anaxagore.

366. LIMC 1988 s. v. *Séléné, Luna*, 49 ; voir FIG. 2. De Séléné elle-même ne subsiste qu'un torse, conservé au Musée de l'Acropole à Athènes, mais les chevaux sont mieux préservés (une tête fait partie des sculptures les plus connues du British Museum).

367. Métope nord 29 : LIMC 1988 s. v. *Séléné, Luna*, 38.

368. LIMC 1988 s. v. *Séléné, Luna*, 37b.

piédestal du trône se seraient trouvées des « figures dorées » (χρυσᾶ ποιήματα) représentant un couronnement d'Aphrodite encadré, entre autres dieux, par Hélios sur son char et Séléné montée sur un cheval ou un mulet[369]. Mais ces représentations intègrent justement Séléné dans un ensemble dont elle n'est jamais le centre. Qu'il s'agisse de la statue d'Athéna Parthénos, de la métope du Parthénon ou de la statue de Zeus à Olympie, la déesse fait partie du décor. Plus généralement, aucun acte officiel de dévotion n'était rendu à Séléné, et les rites d'hommage direct aux divinités célestes étaient même parfois considérés comme archaïques ou non grecs.

5.1.1 Cultes grecs et cultes barbares chez Aristophane

L'époque classique joue ainsi dans notre documentation un rôle de pivot pour la perception et la représentation de la déesse-lune en Grèce. L'adoration de Séléné est confinée à un contexte privé, et les cultes lunaires à proprement parler sont mis à distance comme appartenant à une civilisation autre, dans l'espace ou le temps. Le même Aristophane qui faisait se plaindre Séléné du manque de respect des Athéniens dans les *Nuées* la met en scène à nouveau dans *La Paix* : cette fois, elle va jusqu'à ourdir une conjuration avec son acolyte Hélios par envie à l'égard des autres dieux. C'est en tout cas ce que le protagoniste de la comédie, Trygée, affecte de révéler à Hermès dans l'espoir de l'amadouer pour qu'il le laisse délivrer la Paix prisonnière.

> ΤΡ. Ἡ γὰρ Σελήνη χὠ πανοῦργος Ἥλιος
> ὑμῖν ἐπιβουλεύοντε πολὺν ἤδη χρόνον
> τοῖς βαρβάροισι προδίδοτον τὴν Ἑλλάδα.
> ΕΡ. Ἵνα δὴ τί τοῦτο δρᾶτον ; ΤΡ. Ὁτιὴ νὴ Δία

369. Limc 1988 s. v. *Séléné, Luna*, 37a. En revanche, les statues en pierre sur l'agora d'Élis, mentionnées dans un autre passage par Pausanias (VI, 24, 6) et représentant respectivement Séléné coiffée de cornes et Hélios couronné de rayons, datent certainement d'une époque ultérieure : comme nous le verrons *infra*, les représentations classiques ne comportent guère ce genre d'attributs, mais sont plutôt caractérisées par le mouvement de lever ou de coucher de l'astre sur son char ou sa monture. À ce titre, les trois reliefs de Phidias où Hélios et Séléné encadrent une scène centrale sont représentatifs du traitement accordé aux divinités astrales dans la sculpture, et plus largement dans l'iconographie de l'époque classique.

ἡμεῖς μὲν ὑμῖν θύομεν, τούτοισι δὲ
οἱ βάρβαροι θύουσι, διὰ τοῦτ' εἰκότως
βούλοιντ' ἂν ἡμᾶς πάντας ἐξολωλέναι,
ἵνα τὰς τελετὰς λάβοιεν αὐτοὶ τῶν θεῶν.

Trygée. — Séléné et ce petit malin d'Hélios, qui complotent contre vous depuis belle lurette, sont en train de vendre la Grèce aux Barbares.
Hermès. — Et dans quel but font-ils donc cela ?
Trygée. — Eh bien, par Zeus ! parce que c'est à vous que nous sacrifions, et à eux que sacrifient les Barbares : du coup, comme on s'en doute, ils aimeraient bien que nous crevions tous, pour être les seuls dieux à s'accaparer les fêtes religieuses. (Aristophane, *La Paix*, 406-413.)

La première trouvaille de Trygée est le récit peu vraisemblable du complot des astres, qui a le mérite de réunir habilement dans un même camp le « nous » (les Grecs) et le « vous » (leurs dieux, incluant Zeus et Hermès), face aux Barbares et à leurs divinités comme la Lune et le Soleil. La surenchère pousse ensuite le héros à offrir à Hermès le bénéfice de toutes les fêtes civiques athéniennes notoirement consacrées à d'autres dieux (Déméter, Zeus, Adonis…) :

Ερ. Ταῦτ' ἄρα πάλαι τῶν ἡμερῶν παρεκλεπτέτην
καὶ τοῦ κύκλου παρέτρωγον ὑφ' ἁμαρτωλίας.
Τρ. Ναὶ μὰ Δία. Πρὸς ταῦτ', ὦ φίλ' Ἑρμῆ, ξύλλαβε
ἡμῖν προθύμως τήνδε τε ξυνέλκυσον.
Καὶ σοὶ τὰ μεγάλ' ἡμεῖς Παναθήναι' ἄξομεν
πάσας τε τὰς ἄλλας τελετὰς τὰς τῶν θεῶν,
μυστήρι' Ἑρμῇ, Διπολίει', Ἀδώνια·
ἄλλαι τέ σοι πόλεις πεπαυμέναι κακῶν
ἀλεξικάκῳ θύσουσιν Ἑρμῇ πανταχοῦ.

Hermès. — Voilà donc pourquoi depuis un moment déjà ils nous volaient une partie de nos journées et grignotaient coupablement sur leur orbe.

> Trygée. — Mais oui, par Zeus ! En conséquence, mon cher Hermès, assiste-nous de bon cœur et aide-nous à sortir la déesse de là, et c'est à toi, Hermès, que nous consacrerons les Grandes Panathénées et toutes les autres fêtes des dieux, mystères, Dipoleia, Adonies ; et partout ailleurs, les autres cités, libérées de leurs maux, sacrifieront à Hermès Préservateur. (*Ibid.*, 414-422.)

Dans ce contexte comique, le conflit permanent entre Grecs et Perses est transposé dans le monde divin, où l'on se dispute la primauté dans les rituels religieux, avec une certaine cupidité tant du côté de Séléné et d'Hélios, avides de sacrifices et de fêtes, que d'Hermès, aisément touché par les promesses et les cadeaux de Trygée[370]. Cette opposition d'honneurs religieux (τιμαί) entre la paire Soleil-Lune (rendue indissociable ici par l'emploi systématique du duel) et les dieux anthropomorphes se cristallise symboliquement chez Aristophane autour de problèmes de calendrier, avec des allusions répétées aux récentes réformes calendaires initiées par Méton à Athènes (432 av. J.-C.) et au jour intercalaire qui permet de rétablir une coïncidence entre les cycles lunaires et solaires, mais décale de ce fait toutes les festivités religieuses[371]. Un tel discours, opposant les divinités qui rythment la vie religieuse à celles qui en bénéficient, confirme qu'il n'existait pas de fête civique en l'honneur de Séléné ou d'Hélios, ni d'occasion régulière de leur faire des sacrifices publics, dans l'Athènes du V^e^ siècle. Il faut bien noter cependant que cela ne signifie aucunement que la Lune et le Soleil aient été privés du statut de dieux à part entière. Dans les *Nuées*, d'ailleurs, il n'y a pas de distinction entre un « eux » et un « vous » : le chœur parle de « nous autres les dieux »[372], bien que Séléné reste quelque peu à l'écart dans une communauté qui lui fait volontiers porter la responsabilité des fautes d'autrui[373].

370. V. 425 : ἐλεήμων εἴμ' ἀεὶ τῶν χρυσίδων, « je sais toujours me montrer miséricordieux envers la vaisselle en or ».

371. Comme on s'en souvient, dans les *Nuées* (615-626), Séléné elle-même proteste contre le nouveau calendrier qui la met en porte-à-faux avec les autres dieux chaque fois que, comptant sur un sacrifice dans le cadre d'une fête, ils doivent s'en retourner le ventre vide.

372. *Nuées* 621 : ἡμῶν […] τῶν θεῶν. Ce « nous » englobe aussi bien la propre sœur de Séléné, Éos, elle aussi divinité astrale ou cosmique, que Zeus lui-même, puisque les v. 621-622 évoquent le jeûne des dieux en signe de deuil pour Memnon et pour Sarpédon.

373. *Nuées* 617-618 : ὥστ' ἀπειλεῖν φησιν αὐτῇ τοὺς θεοὺς ἑκάστοτε, / ἡνίκ' ἂν ψευσθῶσι δείπνου

5.1.2 Divin et humain chez Hérodote

S'il n'y a donc pas une différence fondamentale de statut entre les Olympiens et les divinités célestes et astrales, où passe la ligne qui, ancrant les uns pleinement dans le paysage religieux de la Grèce classique, laisse les autres à l'exotisme des cultes barbares ? On trouve un élément de réponse chez un prosateur classique antérieur à Aristophane, qui a le mérite d'offrir, à travers une observation ethnographique, un regard distancié sur le système religieux des Grecs. Dans sa description des pratiques religieuses des Perses, Hérodote tente en effet d'analyser ce qui les différencie foncièrement de celles des Grecs : or, le premier νόμος (usage, coutume) qui permette d'établir cette divergence est un élément de pratique religieuse.

> Πέρσας δὲ οἶδα νόμοισι τοιοισίδε χρεωμένους. Ἀγάλματα μὲν καὶ νηοὺς καὶ βωμοὺς οὐκ ἐν νόμῳ ποιευμένους ἱδρύεσθαι, ἀλλὰ καὶ τοῖσι ποιεῦσι μωρίην ἐπιφέρουσι, ὡς μὲν ἐμοὶ δοκέειν, ὅτι οὐκ ἀνθρωποφυέας ἐνόμισαν τοὺς θεοὺς κατά περ οἱ Ἕλληνες εἶναι. Οἱ δὲ νομίζουσι Διὶ μὲν ἐπὶ τὰ ὑψηλότατα τῶν ὀρέων ἀναβαίνοντες θυσίας ἕρδειν, τὸν κύκλον πάντα τοῦ οὐρανοῦ Δία καλέοντες. Θύουσι δὲ ἡλίῳ τε καὶ σελήνῃ καὶ γῇ καὶ πυρὶ καὶ ὕδατι καὶ ἀνέμοισι. Τούτοισι μὲν δὴ θύουσι μούνοισι ἀρχῆθεν [...].
>
> À ma connaissance, les Perses observent les usages suivants : ils n'ont pas coutume d'édifier des statues, des temples et des autels, et taxent en outre de folie ceux qui en construisent, parce que, à mon avis, ils ne pensent pas comme les Grecs que les dieux aient une complexion[374]

κἀπίωσιν οἴκαδε (« c'est pourquoi, dit-elle, les dieux l'accablent de menaces chaque fois qu'ils rentrent chez eux frustrés d'un repas »).

374. Nous reprenons ici la traduction de φύσις proposée par Vinciane Pirenne-Delforge dans son cours au Collège de France (*Hérodote, « historien des religions et du polythéisme »*, 15 février 2018), où est développée la question de la complémentarité entre le νόμος (les coutumes et traditions propres à chaque peuple, et dont fait partie la relation avec les puissances divines) et la φύσις (indépendante de l'action humaine, mais qui ne peut se traduire par « nature », cette catégorie n'étant pas encore conceptualisée à cette époque).

> humaine. Ils ont pour coutume, en revanche, de gravir les plus hautes montagnes pour y offrir des sacrifices à Zeus — car ils appellent de ce nom la voûte céleste tout entière. Ils sacrifient aussi au soleil, à la lune, à la terre, au feu, à l'eau et aux vents. À ceux-là seuls, ils sacrifient depuis toujours […]. (Hérodote I, 131.)

Comme le passage de *La Paix*, ce texte souligne un écart entre les pratiques cultuelles des Perses (ou des Barbares, comme les appelle Aristophane) et des Grecs. Il ne s'agit pas ici toutefois de définir toute forme de culte lunaire comme un νόμος radicalement étranger aux Grecs. Ce qui est présenté ici comme un monde inversé ou exotique par rapport à la civilisation grecque n'est pas le culte des astres en soi, mais l'idée d'une représentation des dieux qui se passe de tout parallèle avec l'être humain. À travers les remarques d'Hérodote sur la religion perse se dessine ainsi en creux la conception grecque du monde divin : tout en restant ontologiquement différents des hommes, les dieux partagent certains traits fondamentaux avec eux. En d'autres termes, l'anthropomorphisme qui caractérise les dieux grecs dans la grande majorité des cas (et qui, comme on l'a signalé, est au cœur d'un débat philosophique et éthique à l'époque classique, en ce qui concerne les énoncés poétiques) est interprété non pas comme une manière parmi d'autres de donner une forme visible à la divinité, mais comme la meilleure et presque l'unique solution possible, celle qui donne l'aperçu le plus approchant de la véritable nature du dieu. Les supports tangibles de cette représentation anthropomorphe sont les statues, bien sûr, mais également les monuments construits comme des demeures pour les dieux et les tables où sont déposées les offrandes. Le refus par les Perses de ces trois édifices, l'effigie, le temple, l'autel, si essentiels au culte en Grèce, est souligné dès l'entrée en matière et renforcé par le ἀλλὰ καί, à la suite duquel intervient un jugement moral, non pas de l'auteur grec sur les pratiques religieuses des Perses, comme on pourrait s'y attendre, mais en sens inverse. En effet, l'explication proposée par Hérodote s'accompagne d'une modalisation prudente — ὡς ἐμοὶ δοκέειν succède au plus catégorique οἶδα – : les Perses auraient de tout temps voué un culte aux forces de la nature, non pas parce qu'ils seraient restés à un stade primitif de civilisation, mais parce qu'ils ne verraient pas la nécessité de concevoir les dieux à l'image des hommes. Un tel modèle se passe de toute représentation figurée des divinités : celles-ci conservent

leur qualité d'astres, de parties du ciel ou du cosmos. Nul besoin d'héberger, de nourrir ou d'invoquer le dieu comme un être humain, puisqu'il est déjà présent et visible : pas de statues de Zeus dotées d'une apparence et d'attributs humains, donc, mais une relation directe avec le Ciel, auquel on rend visite en s'élevant aussi haut que possible dans la montagne[375]. Bien que radicalement étranger au *nomos* grec, ce mode de représentation du divin est montré ici sans condamnation morale ; au contraire, la supposition d'Hérodote sur la doctrine théologique des Perses témoigne d'une volonté de dépasser la simple observation des rites pour comprendre ce qui les motive, et confronte les traditions religieuses des Grecs à une alternative non dépourvue de légitimité.

5.1.3 Dieux présents et dieux présentifiés chez Platon

Si l'on revient à présent à l'époque d'Aristophane, Platon à son tour évoque l'adoration des astres par les Barbares et la met à distance par rapport aux usages grecs, non seulement en termes spatiaux et géopolitiques, mais aussi en termes temporels et téléologiques. Dans les spéculations étymologiques du *Cratyle*, Socrate et Hermogène s'interrogent sur l'origine des noms les plus fondamentaux, à commencer par celui des dieux eux-mêmes (θεοί). Or, la proposition que formule Socrate, bien que rigoureusement fausse, est éminemment révélatrice, puisqu'elle associe d'emblée le mot de « dieux » à ce qui est présenté comme la plus ancienne acception du nom : les divinités cosmiques et en particulier célestes.

> Τοιόνδε τοίνυν ἔγωγε ὑποπτεύω· φαίνονταί μοι οἱ πρῶτοι τῶν ἀνθρώπων τῶν περὶ τὴν Ἑλλάδα τούτους μόνους τοὺς θεοὺς ἡγεῖσθαι οὕσπερ νῦν πολλοὶ τῶν βαρβάρων, ἥλιον καὶ σελήνην καὶ γῆν καὶ ἄστρα καὶ οὐρανόν· ἅτε οὖν αὐτὰ ὁρῶντες πάντα ἀεὶ ἰόντα δρόμῳ καὶ θέοντα, ἀπὸ ταύτης τῆς φύσεως τῆς τοῦ θεῖν « θεοὺς » αὐτοὺς ἐπονομάσαι·

375. Cette notion de culte simple et direct, pratiquement dépourvu d'objets rituels ou symboliques, est développée encore par Hérodote au paragraphe suivant (I, 132), où il est question des usages sacrificiels des Perses, sans autel, flûtes, bandelettes ou grains d'orge. Sur la coutume perse de sacrifier sur une montagne (en l'occurrence, à Zeus *patrôios* et au soleil), voir Xénophon, *Cyropédie* VIII, 7, 3.

> ὕστερον δὲ κατανοοῦντες τοὺς ἄλλους πάντας ἤδη τούτῳ τῷ ὀνόματι προσαγορεύειν.
>
> Voici donc mon intuition à moi : visiblement, les premiers hommes qui vécurent en Grèce reconnaissaient comme dieux uniquement ceux que reconnaissent aujourd'hui la plupart des Barbares, le soleil, la lune, la terre, les astres, le ciel. C'est pour cela que, les voyant tous aller sans cesse à toute vitesse et courir, ils les ont nommés *theoi* à cause de cette propension naturelle à courir (*theein*). Plus tard, quand ils sont arrivés à la compréhension de tous les autres dieux, ils les ont appelés de ce même nom. (Platon, *Cratyle* 397c-d.)

Le parallèle établi par Socrate entre Grecs des origines et Barbares actuels inscrit la divinisation et l'adoration de la lune dans un double ailleurs et une double primitivité, spatiale et temporelle, instaurant une équivalence entre coutume barbare et archaïsme[376]. Une évolution hiérarchisée se dessine entre les dieux astraux, vénérés depuis des temps immémoriaux, dont la course observable (le participe ὁρῶντες dénote une perception visuelle) est supposément à l'origine de l'hypéronyme θεοί, et « tous les autres » dieux dont la compréhension n'est atteinte qu'à un stade ultérieur de la civilisation, par une opération de l'intellect (νοῦς, qui forme la racine du verbe κατανοέω[377]). Par l'intermédiaire de Socrate, Platon reprend la même notion de progression chronologique qu'Hérodote mettait déjà en œuvre[378], puisque pour

376. Avant d'apparaître dans certains discours modernes comme celui de Préaux 1973 comme argument pour démontrer que la lune ne jouissait pas d'un statut véritablement divin en Grèce, ce passage du *Cratyle* est déjà repris par les apologistes chrétiens. Eusèbe de Césarée le cite (*Préparation évangélique* III, 2, 5) pour démontrer le caractère primitif des cultes où l'on ne va pas chercher le divin au-delà des objets visibles.

377. Il n'est sans doute pas anodin que l'opinion de Socrate soit exprimée elle-même avec un vocabulaire visuel : d'abord ὑποπτεύω (« je soupçonne », avec la racine ὀπ- de l'œil), puis φαίνονταί μοι (« ils m'apparaissent », « je constate qu'apparemment, … »). L'exposé ne se résume pas à une opposition binaire entre voir (ὁρᾶν) et comprendre (κατανοεῖν) : Platon énumère en fait trois modalités de perception, parmi lesquelles celle qui caractérise le discours de Socrate (φαίνονται) finit par rejoindre la perception plus ancienne (ὁρῶντες).

378. Voir aussi, chez le sophiste Prodicos (fr. 5 Diels-Kranz *apud* Sextus Empiricus, *Aduersus mathematicos* IX, 52) : Πρόδικος δὲ τὸ ὠφελοῦν τὸν βίον ὑπειληφθαι θεόν, ὡς ἥλιον καὶ σελήνην

ce dernier les Perses ont « de tout temps » (ἀρχῆθεν : Hérodote, I, 131) sacrifié aux divinités cosmiques, avant d'y ajouter ultérieurement Aphrodite Ourania, qui a été empruntée selon lui aux Assyriens et aux Arabes, et qui est moins nettement une entité naturelle perceptible par les sens.

Pour autant, comme on l'a constaté à propos des Arcadiens prélunaires, le caractère archaïque et primitif prêté aux dieux célestes et astraux n'est pas négatif de manière univoque, et les pare même d'un certain prestige : les dieux des premiers hommes sont aussi les dieux fondamentaux, les θεοί par excellence, ceux qui sont inclus même dans le sens le plus étroit du mot. Du reste, ni Socrate ni Platon ne peuvent être taxés d'avoir pensé que Séléné et Hélios, sous prétexte que leur culte n'était plus guère pratiqué dans les cités grecques de leur époque, n'étaient pas des vrais dieux : bien au contraire, ils appartiendraient plutôt à une génération de philosophes qui cherchaient à rendre leurs lettres de noblesse aux dieux non anthropomorphes. On se souvient en particulier de la défense de Socrate – telle que présentée par Platon – lors de son procès face à Mélétos, qui l'accusait d'impiété envers le Soleil et la Lune[379] ; il aurait d'ailleurs eu pour habitude d'adresser une prière au soleil à son lever[380]. Et Platon lui-même revient à plusieurs reprises dans les *Lois* sur la divinité du soleil et de la lune, par l'intermédiaire du personnage de l'Athénien : s'agissant de l'éducation dans la cité, celui-ci prône l'enseignement de l'astronomie afin d'éviter les blasphèmes proférés par ignorance au sujet des « grands dieux » (μεγαλῶν θεῶν) que sont la Lune et le Soleil.

> Ταῦτ' ἔστι τοίνυν, ὦ Μέγιλλέ τε καὶ Κλεινία, νῦν ἃ δή φημι δεῖν περὶ θεῶν τῶν κατ' οὐρανὸν τούς γε ἡμετέρους πολίτας τε καὶ τοὺς νέους τὸ μέχρι τοσούτου μαθεῖν περὶ ἁπάντων τούτων, μέχρι τοῦ μὴ βλασφημεῖν περὶ αὐτά, εὐφημεῖν δὲ ἀεὶ θύοντάς τε καὶ ἐν εὐχαῖς εὐχομένους

καὶ ποταμοὺς καὶ λίμνας καὶ λειμῶνας καὶ καρποὺς καὶ πᾶν τὸ τοιουτῶδες (« Selon Prodicos, tout ce qui est utile à la vie fut interprété comme une divinité : le soleil, la lune, les fleuves, les lacs, les prairies, les fruits de la terre et tout ce genre de choses »). Sur cette divinisation des éléments naturels, vue *a posteriori* par les penseurs de l'époque classique comme un système allégorique mis en place par les hommes primitifs, voir Humphreys 2004, p. 57-58.

379. Platon, *Apologie de Socrate* 26c-d : voir *supra*, p. 200, note 364.

380. Platon, *Banquet* 220d.

εὐσεβῶς.

> Voilà justement mon propos, Mégillos et Clinias : en ce qui concerne les dieux du ciel, il faut que nos citoyens et nos jeunes gens en apprennent assez sur tout cela pour ne pas en parler irrespectueusement, et pour toujours parler avec respect lorsqu'ils sacrifient ou qu'ils font de pieuses prières. (Platon, *Lois* VII, 821 b-d.)

Dans le discours de Socrate et de son disciple, l'attitude à l'égard des dieux célestes (θεοὶ οἱ κατ' οὐρανόν) devient un critère de piété : des sacrifices et prières sont même mentionnés, sans que leur contexte (plus probablement privé et individuel que public) soit donné. Plus loin dans les *Lois*, d'autres actes de dévotion astrale sont décrits. Au livre X, en effet, l'Athénien s'indigne contre les sceptiques qui se permettent de remettre en cause inlassablement l'existence des dieux, eux qui dès la plus tendre enfance ont pourtant écouté les récits de leurs nourrices, eux qui ont assisté avec plaisir aux sacrifices offerts par leurs parents et aux prières qui les accompagnaient,

> […] ἀνατέλλοντός τε ἡλίου καὶ σελήνης καὶ πρὸς δυσμὰς ἰόντων προκυλίσεις ἅμα καὶ προσκυνήσεις ἀκούοντές τε καὶ ὁρῶντες Ἑλλήνων τε καὶ βαρβάρων πάντων ἐν συμφοραῖς παντοίαις ἐχομένων καὶ ἐν εὐπραγίαις, οὐχ ὡς οὐκ ὄντων ἀλλ' ὡς ὅτι μάλιστα ὄντων καὶ οὐδαμῇ ὑποψίαν ἐνδιδόντων ὡς οὐκ εἰσὶν θεοί.
>
> … eux qui, au lever du soleil et de la lune ainsi qu'à leur coucher, entendent et voient comment tous, Grecs et Barbares, en toutes sortes de circonstances heureuses et malheureuses, se livrent à des supplications et à des prosternations devant des dieux non pas inexistants, mais au contraire existant au plus haut degré, sans admettre l'ombre d'un doute sur l'existence des dieux. (Platon, *Lois* X, 887e.)

On est d'emblée frappé par le rythme binaire qui traverse tout le passage, avec une systématicité pesante : lever et coucher, soleil et lune, entendre et voir, Grecs et Barbares, malheur et bonheur, supplications et prosternations, inexistence et existence… Ces paires complémentaires, souvent antithétiques, accentuent le caractère

universel et par conséquent incontestable de la croyance aux dieux. Pas de distinction ici entre les pratiques grecques et un type de culte défini comme étranger : à l'instar du Socrate du *Banquet* faisant sa prière au soleil levant, tous les hommes expriment leur dévotion aux divinités astrales durant les moments-clés que sont leur apparition et leur disparition, et l'on ne saurait réduire ces rites à de simples actes de superstition comme ceux provoqués par la terreur des éclipses, puisqu'ils sont motivés par des phénomènes cycliques et réguliers, et qu'ils sont accomplis, à en croire Platon, aussi bien en cas de bonne fortune que de détresse.

Regardons à présent la structure globale de la période rhétorique dont nous n'avons envisagé jusqu'ici que la fin :

> Ἀνάγκη γὰρ δὴ χαλεπῶς φέρειν καὶ μισεῖν ἐκείνους οἳ τούτων ἡμῖν αἴτιοι τῶν λόγων γεγένηνται καὶ γίγνονται νῦν, οὐ πειθόμενοι τοῖς μύθοις οὓς ἐκ νέων παίδων ἔτι ἐν γάλαξι τρεφόμενοι τροφῶν τε ἤκουον καὶ μητέρων, οἷον ἐν ἐπῳδαῖς μετά τε παιδιᾶς καὶ μετὰ σπουδῆς λεγομένων καὶ μετὰ θυσιῶν ἐν εὐχαῖς αὐτοὺς ἀκούοντές τε, καὶ ὄψεις ὁρῶντες ἑπομένας αὐτοῖς ἃς ἥδιστα ὅ γε νέος ὁρᾷ τε καὶ ἀκούει πραττομένας θυόντων, ἐν σπουδῇ τῇ μεγίστῃ τοὺς αὑτῶν γονέας ὑπὲρ αὑτῶν τε καὶ ἐκείνων ἐσπουδακότας, ὡς ὅτι μάλιστα οὖσιν θεοῖς εὐχαῖς προσδιαλεγομένους καὶ ἱκετείαις…
>
> Impossible de ne pas éprouver d'indignation et de ressentiment à l'égard de ceux qui ont été et sont encore cause que nous devons expliquer tout cela ; eux qui refusent de prêter foi aux récits que dès leur petite enfance, avant même d'être sevrés, ils entendaient raconter par leur nourrice et leur mère, notamment dans des comptines, tantôt en plaisantant, tantôt sérieusement ; eux qui entendent ces mêmes histoires dans les prières sacrificielles et qui voient les spectacles qui les accompagnent, si agréables pour un enfant à voir et à entendre accomplir lors d'un sacrifice ; eux qui voient leurs parents faire montre du zèle le plus sérieux, pour eux-mêmes et pour eux, en communiquant par prières et supplications avec les dieux comme avec des êtres qui existent bel et bien… (*Ibid.*, 887c-e.)

La période fonctionne à grand renfort de redondances lexicales semblables à des refrains qui martèlent les thématiques principales de l'argumentaire : l'existence des dieux, avec le verbe εἰμι et son participe ὄντες, le caractère sérieux (σπουδή) des récits et rites auxquels on expose les enfants et les jeunes, mais aussi l'importance dans cette *paideia* religieuse de deux modes de perception, l'ouïe et la vue. Les verbes ἀκούω et ὁρῶ apparaissent conjointement à trois reprises[381], sans compter un emploi isolé du premier. Qu'il s'agisse d'histoires pour enfants ou de prières, de cérémonies civiques ou de gestes d'adoration individuels, les jeunes esprits sont marqués par la performance rituelle qui stimule leurs yeux et leurs oreilles.

Ainsi, malgré son apparente simplicité, le culte astral quotidien constitue un spectacle complet, et la vision de la divinité au-dessus de l'horizon, plus encore que celle des personnes prosternées devant elle, est propre à susciter la piété. Qui sont en effet les dieux « qui existent au plus haut degré possible » (ὅτι μάλιστα ὄντες), au-delà de tout « soupçon » (ὑποψία), sinon ceux que l'on peut voir, dont on peut vérifier à tout moment l'existence en levant le regard vers le ciel ? Ici encore, nul besoin de recourir à des artifices de présentification — statues, sanctuaires etc. — pour s'adresser à de tels dieux, puisqu'ils sont directement visibles. Contrairement à Hérodote, Platon étend son discours non seulement aux coutumes des Perses et autres Barbares, mais aussi à celles des Grecs. Au livre suivant des *Lois*, d'ailleurs, il n'est pas jusqu'à la typologie des dieux qu'il ne présente comme universelle.

> Νόμοι περὶ θεοὺς ἀρχαῖοι κεῖνται πᾶσιν διχῇ. Τοὺς μὲν γὰρ τῶν θεῶν ὁρῶντες σαφῶς τιμῶμεν, τῶν δ' εἰκόνας ἀγάλματα ἱδρυσάμενοι, οὓς ἡμῖν ἀγάλλουσι καίπερ ἀψύχους ὄντας, ἐκείνους ἡγούμεθα τοὺς ἐμψύχους θεοὺς πολλὴν διὰ ταῦτ' εὔνοιαν καὶ χάριν ἔχειν.
>
> Les usages antiques concernant les dieux se divisent pour tous en deux types. Les uns, c'est en les voyant clairement que nous les honorons. Les autres, c'est en érigeant des statues à leur image ; et nous considérons qu'en les adorant ainsi, bien qu'elles soient sans vie, nous rendons

381. On comparera ainsi le ἀκούοντές τε καὶ ὁρῶντες de l'extrait présenté avec ἀκούοντές τε καὶ ὄψεις ὁρῶντες et ὁρᾷ τε καὶ ἀκούει, qui concernent tous deux l'intérêt des enfants pour les sacrifices et les prières (887d).

> les dieux vivants plein de bienveillance et de gratitude à notre égard. (Platon, *Lois* XI, 930d-931a.)

Comme Hérodote à propos des rites religieux des Perses, comme dans son propre *Cratyle* à propos de l'origine du nom des dieux, Platon convoque ici des νόμοι ἀρχαῖοι (« usages anciens ») qui, pour remonter à des temps immémoriaux, n'en font pas moins autorité. La bipartition dont il est question n'est pas sans rappeler celle esquissée par Hérodote entre les dieux sans complexion humaine des Perses et les dieux anthropomorphes des Grecs : ici, il s'agit d'une part de dieux visibles clairement (σαφῶς), d'autre part de dieux vénérés sous forme de statues. Au naturel du sens de la vue s'oppose la construction (ἱδρυσάμενοι), l'artisanat du sculpteur ; à l'évidence directe répondent les codes de la représentation ; à la vision (ὁρῶντες) fait pendant la ressemblance (εἰκόνας, de la racine du verbe *εἴκω) ; les honneurs dus aux dieux sensibles sont traduits par le verbe τιμῶ, tandis que pour les autres dieux, le verbe ἀγάλλω infléchit le sens du côté du plaisir visuel que procure l'ἄγαλμα, réceptacle de la χάρις des dieux et de l'admiration des mortels. En définitive, les dieux statufiés entretiennent un rapport complexe et indirect avec les hommes, puisque chaque divinité ἔμψυχος, dotée d'une âme et d'un principe vital, se double d'une représentation qui en est dépourvue (ἄψυχος), mais qui sert néanmoins d'intermédiaire dans le cadre du culte, éveillant la piété chez les officiants, la bienveillance chez le dieu. Telle n'est pas la situation de la Lune et du Soleil, dont l'adoration prend l'aspect d'un face-à-face : directement visible, l'astre se dispense de toute figuration.

À partir des témoignages d'Hérodote, d'Aristophane et de Platon se dessine une image nuancée du traitement réservé à Séléné dans la Grèce classique. Manifestement, il se trouvait peu de personnes pour contester la divinité de la lune et la considérer, à l'instar d'Anaxagore, comme un objet céleste inanimé : son mouvement éternel, son éclat, son évidence pouvaient même être interprétés comme des preuves de l'existence du divin. Le culte civique, en revanche, favorisait toujours les dieux anthropomorphes, les témoignages de piété adressés aux astres – prières, prosternations, sacrifices – demeurant confinés à des initiatives individuelles ; ces hommages plus simples, adressés directement à la divinité, passaient pour plus frustes et ty-

piques de temps ou de pays reculés. Avec Platon commence à se dessiner plus clairement ce qui rend la Lune et le Soleil foncièrement différents des autres dieux ; il ne s'agit peut-être pas tant de leur forme ou de leur nature, finalement peu différentes de celles des dieux « de complexion humaine » (ἀνθρωποφυεῖς), que d'un problème connexe : là où la plupart des dieux se caractérisent par leur invisibilité, exception faites de rares épiphanies, et sont représentables par des effigies qui concentrent leurs attributs sans pouvoir reproduire leur aspect réel, Séléné et Hélios offrent un spectacle quotidien, si impressionnant que, renforcé par celui des rites cultuels en leur honneur, il est propre à inculquer définitivement à un enfant la certitude de l'existence des dieux. L'importance du sens de la vue dans cette adoration justifie aussi que le lever et le coucher de l'astre soient les moments privilégiés pour accomplir ses dévotions : vécu comme une communication directe, personnelle, sensorielle avec la divinité, le culte astral à l'époque classique peut finalement se résumer à une expérience épiphanique.

5.2 Dieux sensibles, dieux intelligibles

La théorisation philosophique des deux catégories de dieux, visibles et invisibles, sensibles et intelligibles, est en large part un héritage platonicien. Nous avons déjà vu plus haut l'opposition ὁρῶντες / κατανοοῦντες dans le *Cratyle*, puis la distinction entre vision directe et représentation dans les *Lois*. C'est surtout la phrase conclusive du *Timée* qui pose clairement la distinction entre divinités perceptibles par les sens, et notamment par la vue, et divinités perceptibles par l'esprit. Le cosmos y est en effet décrit en ces termes :

> θνητὰ […] καὶ ἀθάνατα ζῷα λαβὼν καὶ συμπληρωθείς […], ζῷον ὁρατὸν τὰ ὁρατὰ περιέχον, εἰκὼν τοῦ νοητοῦ θεὸς αἰσθητός…
>
> Lui qui contient les êtres mortels et immortels et en est rempli, être visible qui englobe le visible, dieu sensible à l'image du dieu intelligible… (Platon, *Timée* 92c.)

Sont dès lors définis comme visibles (ὁρατοί) ou sensibles (αἰσθητοί) les dieux cosmiques, les autres étant intelligibles (νοητοί). Cette dichotomie platonicienne

connaît une postérité importante, et on la retrouve par exemple chez Philon d'Alexandrie, qui invite à « dépasser par la raison tout le règne du visible, et [...] honorer l'immatériel, l'invisible, celui qui n'est compréhensible que par la pensée, et qui est non seulement le dieu des dieux, qu'ils soient intelligibles ou sensibles, mais encore leur créateur à tous »[382]. À l'époque romaine, où les divinités astrales ont beaucoup gagné en popularité et où la lune est vénérée sous des noms divers, notamment au II^e^ s. de notre ère, elle est très pratiquée. Plutarque, par exemple, qui reprend avec précision la distinction platonicienne du *Cratyle*, nomme même les dieux qui relèvent par excellence de chaque catégorie„ nomme les dieux qui relèvent par excellence de chaque catégorie : « Zeus et Héra règnent parmi les dieux invisibles et intelligibles, Hélios et Séléné parmi les dieux visibles »[383].

5.2.1 Épiphanès, Pasiphaé : Séléné entre évidence et révélation

Une inscription d'époque romaine trouvée à Gythion, en Laconie, place Hélios et Séléné parmi les ἐπιφανέστατοι θεοί, aux côtés de Zeus Boulaios, d'Asclépios et Hygie, et d'autres dieux dont le nom ne nous est pas parvenu[384]. L'épithète ἐπιφανής et son superlatif sont extrêmement répandus dans le monde gréco-romain pour qualifier les dieux, les empereurs divinisés ou les lieux de culte ; il importe donc de ne pas lui accorder un rôle trop spécifique, puisque dans la majorité des cas, le sémantisme particulier de l'adjectif, lié à l'épiphanie et à la manifestation divine, s'est dilué pour ne signifier rien de plus que « éminent, important ». Toutefois, dans ce cas précis, le seul connu où l'épithète porte sur Séléné, sa polysémie présente un

382. Philon d'Alexandrie, *De specialibus legibus* I, 20 : Ὥσθ' ὑπερβάντες τῷ λογισμῷ πᾶσαν τὴν ὁρατὴν οὐσίαν ἐπὶ τὴν τοῦ ἀειδοῦς καὶ ἀοράτου καὶ μόνῃ διανοίᾳ καταληπτοῦ τιμὴν ἴωμεν, ὃς οὐ μόνον θεὸς θεῶν ἐστι νοητῶν τε καὶ αἰσθητῶν ἀλλὰ καὶ πάντων δημιουργός.

383. *Quaestiones Romanae* 77, 282C : τῶν μὲν ἀοράτων θεῶν καὶ νοητῶν βασιλεύουσι Ζεὺς καὶ Ἥρα, τῶν δ' ὁρατῶν ἥλιος καὶ σελήνη. Nous remercions Julien du Bouchet de nous avoir transmis ces références.

384. IG V, 1, 1179. L'inscription porte la nomination du prêtre « des dieux très manifestes, Zeus Boulaios, Hélios, Séléné, Asclépios, Hygie et [?] » (τῶν ἐπιφανεστάτων θεῶν Διὸς Βουλαίου καὶ Ἡλίου καὶ Σε[λ]ήνης καὶ Ἀσκληπ[ι]οῦ καὶ Ὑγίας καὶ [— —]).

intérêt particulier : appliqué au Zeus de la Boulè, le superlatif a probablement son sens le plus large (« très éminent ») ; avec Asclépios et Hygie, l'image qui vient à l'esprit est celle de l'incubation rituelle, oraculaire et thérapeutique, et le sens spécifique de l'adjectif serait plutôt « qui apparaît aux mortels en rêve » ; enfin, en ce qui concerne Hélios et Séléné, leur éclat en fait les dieux évidents, manifestes, épiphaniques par excellence. Il est possible, du reste, que ces significations différentes se mêlent les unes aux autres, et que Séléné soit à rapprocher d'Asclépios et des rites incubatoires qui font voir la divinité en songe[385]. Roscher 1890 établit d'ailleurs un lien entre l'inscription de Gythion et un sanctuaire oraculaire évoqué par Pausanias, situé à plusieurs dizaines de kilomètres vers l'ouest, entre Oitylos et Thalames, du côté du golfe de Messénie. Bien que cette connexion ne soit fondée sur rien d'autre qu'une relative proximité géographique, et que l'existence potentielle d'un culte incubatoire ou oraculaire de Séléné soit très douteuse, il vaut la peine de se pencher sur la description de Pausanias, qui à son tour laisse entrevoir, à travers le mécanisme de l'épiclèse, l'importance de la manifestation visuelle dans la caractérisation de la déesse.

> Ἐς Θαλάμας δὲ ἐξ Οἰτύλου μῆκος τῆς ὁδοῦ στάδιοι περὶ τοὺς ὀγδοήκοντά εἰσι, κατὰ δὲ τὴν ὁδὸν ἱερόν ἐστιν Ἰνοῦς καὶ μαντεῖον. Μαντεύονται μὲν οὖν καθεύδοντες, ὁπόσα δ' ἂν πυθέσθαι δεηθῶσιν, ὀνείρατα δείκνυσί σφισιν ἡ θεός. Χαλκᾶ δὲ ἕστηκεν ἀγάλματα ἐν ὑπαίθρῳ τοῦ ἱεροῦ, τῆς τε Πασιφάης καὶ Ἡλίου τὸ ἕτερον· αὐτὸ δὲ τὸ ἐν τῷ ναῷ σαφῶς μὲν οὐκ ἦν ἰδεῖν ὑπὸ στεφανωμάτων, χαλκοῦν δὲ καὶ τοῦτο εἶναι λέγουσι. Ῥεῖ δὲ καὶ ὕδωρ ἐκ πηγῆς ἱερᾶς πιεῖν ἡδύ· Σελήνης δὲ ἐπίκλησις καὶ οὐ Θαλαμάταις ἐπιχώριος δαίμων ἐστὶν ἡ Πασιφάη.
>
> D'Oitylos à Thalames, la route est longue d'environ quatre-vingts stades, et sur le chemin se trouve le sanctuaire et l'oracle d'Ino. On consulte l'oracle en dormant, et tout ce que l'on a besoin de savoir, la déesse le montre en rêve. Des statues en bronze se dressent dans la partie à ciel ouvert du sanctuaire, l'une de Pasiphaé, l'autre d'Hélios ; celle qui se trouve dans le temple même était impossible à voir clairement sous les

385. Pour le rapport entre Séléné, le rêve et l'épiphanie onirique, voir *infra*, chapitre 8.

> couronnes qui la couvraient, mais on dit qu'elle est aussi en bronze. Il y a aussi de l'eau qui coule d'une source sacrée et est bonne à boire. Pasiphaé est une épiclèse de Séléné, et non une divinité locale pour les citoyens de Thalames. (Pausanias, *Description de la Grèce* III, 26, 1.)

Le sanctuaire, toujours en activité au II^e^ siècle de notre ère lorsque Pausanias le décrit, remonte à une époque plus ancienne, puisque Plutarque en a connaissance – il donne d'ailleurs du personnage de Pasiphaé une série d'explications possibles qui n'ont pas de rapport avec Séléné[386]. Nous ne tenterons pas ici de déterminer l'ancienneté exacte de ce culte ou l'identité de la déesse qui délivrait les oracles, mais plutôt d'examiner ce qui peut ressortir du rapprochement entre Séléné, Pasiphaé et un sanctuaire où était pratiquée l'incubation oraculaire. Ni Plutarque, ni Pausanias n'envisagent que Pasiphaé puisse être le seul personnage véritablement connu sous ce nom, épouse de Minos et fille du Soleil : il pourrait pourtant être plausible que les statues juxtaposées d'Hélios et de Pasiphaé soient celles du père et de sa fille. C'est ailleurs que les deux auteurs cherchent une cohérence : pour Pausanias, il est logique que la statue couplée à celle d'Hélios soit celle de Séléné, et l'épiclèse, indiquant qu'elle (se) révèle ou brille aux yeux de tous, corroborerait son hypothèse. D'ailleurs, πασιφαής est une des épithètes d'Hélios dans les *Hymnes orphiques* (VIII, 14[387]), et même en une occurrence, dans le poème astrologique Περὶ καταρχῶν, de Séléné elle-même[388]. Il n'y a pas lieu de s'étonner qu'une des filles d'Hélios ait été nommée Pasiphaé ou que, plus généralement, ce mot soit rattaché au vocabulaire astral.

L'affirmation de Pausanias, seul à donner cette explication du nom de Pasiphaé,

386. Plutarque, *Agis* 9, 2-3 : l'auteur parle du sanctuaire et de l'oracle de Pasiphaé à Thalames, sans évoquer Ino. Il donne trois versions distinctes de l'identité de cette déesse : fille d'Atlas et mère d'Ammon par Zeus ; Cassandre, morte à cet endroit et appelée Pasiphaé du fait qu'elle montrait à tous (πᾶσι φαίνειν) ses oracles ; ou (d'après Phylarque) Daphné, à qui Apollon aurait conféré un talent prophétique.

387. Dans un autre hymne (XXXVI, 3), cet adjectif rare qualifie Artémis ; ailleurs encore, on le trouve associé à Aphrodite (Ps.-Manéthon, *Apotelesmatica* III, 346).

388. Maxime, *Des initiatives* VI, 146. La récente édition commentée de ce poème par N. Zito dans la Collection des Universités de France en facilite désormais l'accès.

est bien sûr à prendre avec précaution : Séléné n'a guère d'épiclèse cultuelle connue, et il s'agirait ici de la seule mentionnée dans un texte littéraire. De son côté, Pasiphaé est un nom peu courant, qui n'est pas connu comme épiclèse par ailleurs : le fait que Pausanias prenne la peine de préciser qu'il ne s'agit pas d'une déesse locale atteste du caractère rare et difficilement interprétable de ce nom à son époque. Cependant, même à titre d'interprétation particulière à un auteur, cette hypothétique épiclèse est intéressante par le rapport qu'elle établit entre Séléné « lumineuse pour tous » et Ino « qui montre [l'avenir] à tous ». En effet, l'explication du fonctionnement de l'oracle ressemble à une glose du nom de Pasiphaé : « tout ce que » (ὁπόσα) l'on désire savoir, la divinité le « montre » (δείκνυσι) ; l'auteur emploie ici des termes synonymes de πάντα et φαίνει, dont les morphèmes émergent ensuite dans l'épiclèse de Séléné. Celle-ci, bien qu'entendue comme différente de la déesse qui rend l'oracle, est donc néanmoins associée à la modalité épiphanique du rite incubatoire. L'opposition entre les deux statues de bronze, l'une « exposée au grand jour » (Πασιφάη), l'autre dissimulée à l'intérieur, sous des couronnes, impossible à voir « clairement » (σαφῶς), est parlante elle aussi, puisqu'elle semble réitérer la dichotomie platonicienne entre dieux visibles et invisibles : le rêve est un biais, une vision indirecte permettant d'accéder à la divinité et à son discours prophétique ; Hélios et Séléné Pasiphaé, accueillant le visiteur dans le sanctuaire, seraient les garants de la clarté et de l'exhaustivité de l'oracle. En tant que dieux visibles, évidents, éclatants, ils ont aussi leur rôle à jouer dans la révélation de vérités cachées.

5.2.2 Forme et représentation des astres chez les médio-platoniciens

Si l'inscription de Gythion et le récit de Pausanias sur le sanctuaire près de Thalames pointent vers une intéressante association de Séléné avec des rituels incubatoires (thérapeutiques, comme ceux d'Asclépios et d'Hygie, ou oraculaires, comme celui d'Ino), cette fonction de la déesse semble limitée à une zone géographique, au sud-ouest de la Laconie, et n'est en tout cas pas attestée par ailleurs. En revanche, le caractère apparent et même patent de Séléné, que soulignent dans une certaine mesure les épiclèses ἐπιφανεστάτη et Πασιφάη, est mis en exergue dans de nombreuses

sources, particulièrement dans le cadre de la fameuse bipartition platonicienne des dieux, les uns appréhendés par l'esprit, les autres par les sens : quoique la définition et l'extension des catégories varient d'un auteur à l'autre, la Lune est invariablement citée comme exemple, voire comme archétype de divinité sensible.

Ainsi, au II^e^ s. ap. J.-C., c'est-à-dire à la même époque que Pausanias, Apulée cite explicitement Platon, à qui il reprend sa division des dieux célestes en deux types : « nous en appréhendons certains par la vue, nous en découvrons d'autres par l'esprit » (*partim uisu usurpamus, alios intellectu uestigamus*[389]). Apulée identifie les *uisibiles dei* aux astres, parmi lesquels la lune jouit d'un développement poético-astronomique prolongé ; quant aux dieux invisibles, que l'on perçoit avec la vue de l'esprit (*acie mentis*), ils comprennent en particulier les douze dieux olympiens. La conclusion concernant les dieux visibles ou dieux astraux est reprise presque directement des *Lois* de Platon : *neque de luna neque de sole quisquam Graecus aut barbarus facile cunctauerit deos esse*, « personne, grec ou barbare, n'hésiterait un moment à dire que la lune et le soleil sont des dieux ». Les astres portent bel et bien en eux l'évidence de leur divinité.

5.2.3 Les astres rêvés : nuances, confusion et mystère

Toujours à la même époque, Artémidore, dans son traité d'*Onirocritique*, distingue, selon une classification typiquement médio-platonicienne, les dieux « intelligibles » (νοητοί), qui forment la majorité, des dieux « sensibles » (αἰσθητοί), moins nombreux[390] ; en les catégorisant ensuite selon leur lieu de séjour, Artémidore constate que tous les dieux ouraniens (Hélios, Séléné, les astres, nuages, vents, mais aussi le σέλας, entendu sans doute ici comme l'éclair, et d'autres encore) sont des dieux sensibles : même si l'αἴσθησις d'Artémidore a une définition plus large que le *uisus* d'Apulée, étendant notamment l'acception aux Vents qui, perceptibles par

389. *Le démon de Socrate* 1-2.

390. Artémidore, *Onirocritique* II, 34 : Τῶν θεῶν οἱ μέν εἰσι νοητοὶ οἱ δὲ αἰσθητοί· νοητοὶ μὲν οἱ πλείους, αἰσθητοὶ δὲ ὀλίγοι. « Parmi les dieux, les uns sont intelligibles, les autres sensibles : les dieux intelligibles sont les plus nombreux, les dieux sensibles sont minoritaires. »

les sens, ne sont pas visibles à proprement parler, tous ces dieux cosmiques restent typiquement représentés par les dieux célestes, ceux-ci à leur tour par les astres, et ces derniers par Hélios et Séléné.

Or, au sein même de ce couple archétypal, Artémidore introduit une distinction supplémentaire intéressante, qui montre que les dieux sensibles ou visibles ne présentent pas un aspect aussi univoque et simple qu'on pourrait le penser, et que dans le contexte particulier d'une épiphanie en rêve, la reconnaissance de l'identité du dieu par le sujet peut obéir à des critères variables. Bien entendu, chaque divinité vue en rêve prend une signification différente selon sa position, ses attributs, son comportement, sa relation au dormeur, et toutes sortes de détails contingents ; mais il arrive aussi qu'un dieu puisse se présenter sous deux formes diverses.

De ce point de vue, Hélios (II, 36) est un cas extrême, puisqu'il est susceptible d'apparaître sous pas moins de quatre aspects : il convient en effet de séparer l'astre « tel qu'il est » (οἷός ἐστιν), ou « tel qu'on le voit apparaître dans le ciel » (οἷος βλέπεται ἐν οὐρανῷ φαινόμενος), du dieu Hélios « tel qu'on a coutume de se le représenter » (οἷος νενόμισται), c'est-à-dire « avec un visage humain » (ἐν ἀνθρώπου ἰδέᾳ) et en tenue d'aurige ; mais dans chacune de ces formes, il faut encore distinguer, d'une part « la lumière du soleil » (Ἡλίου αὐγήν) de « l'astre lui-même » (αὐτὸν τὸν Ἥλιον), d'autre part « la statue du dieu » (ἄγαλμα [...] τοῦ θεοῦ τούτου), debout sur son piédestal dans un temple, de la vision du dieu lui-même « tel qu'on se le représente » (αὐτὸν τὸν θεὸν ὁποῖος νενόμισται)[391].

Le soleil revêt en effet une puissance peu maîtrisable, souvent même violente et destructrice, comme le montre la mésaventure de Phaéton : c'est pourquoi il est parfois préférable de le voir sous une forme atténuée ou métonymique, lumière pour

391. Cette distinction entre l'ἄγαλμα et le dieu οἷος νενόμισται commençait déjà à se faire jour au paragraphe précédent (II, 35), s'agissant de dieux olympiens (et donc intelligibles) comme Zeus, chez qui l'une et l'autre forme avaient des significations indifférentes, et Artémis, à propos de laquelle Artémidore introduisait une légère nuance : le sens ne change guère entre les deux types de vision, mais les événements arrivent plus vite lorsqu'on a vu le dieu en personne que si l'on a vu sa statue.

l'astre, statue pour le dieu. Dans le premier cas, Artémidore rappelle qu'« il n'est pas possible de regarder le soleil en face » (οὐδὲ γὰρ ἀντιβλέψαι αὐτῷ ἔστιν) ; dans le second, il précise que rêver de la statue et non du dieu lui-même annonce « des biens plus complets et des maux moindres » (τὰ ἀγαθὰ τελειότερα [...] καὶ τὰ κακὰ ἥττονα). Mais lorsqu'Artémidore en arrive à parler de Séléné, dont on pourrait s'attendre pourtant à ce que son caractère protéiforme se reflète dans ses apparitions oniriques, il n'entre dans aucune des nuances qu'il attribuait aux divers avatars d'Hélios : Séléné signifie tout à la fois la féminité, la divinité, l'humidité, le mouvement, la vision, le cycle calendaire, la navigation, sans que soit jamais précisé sous quels traits elle se présente au rêveur.

Plusieurs facteurs peuvent expliquer cette étrange uniformité : tout d'abord, Séléné, tant par la relative rareté de ses représentations iconographiques que par l'accumulation syncrétique qui pouvait la confondre avec d'autres déesses, avait probablement un contour anthropomorphe et des attributs moins familiers et moins aisément reconnaissables qu'Hélios, le cocher auréolé de rayons. Ensuite, l'éclat de la lune, contrairement à celui du soleil, ne brûle ni n'éblouit : en termes de symbolisme onirique, par conséquent, on ne saurait opposer pour Séléné, comme pour Hélios, des formes dangereuses et délétères à leurs alternatives plus inoffensives. Là même où le traité d'Artémidore confère à Hélios certaines des prérogatives des dieux « intelligibles » (νοητοί), notamment leur capacité à être figurés par des effigies anthropomorphes, il garde un silence d'autant plus marqué sur la question de la représentation – voire de la représentabilité – de Séléné, déesse si ontologiquement visible que, plus encore que les autres dieux « sensibles » (αἰσθητοί), elle se manifeste sans aucun biais, y compris dans les rêves, et avec l'évidence d'une intuition ou d'une épiphanie.

5.2.4 La question des effigies

Maxime de Tyr, orateur de la Seconde Sophistique, contemporain d'Artémidore comme d'Apulée, lui aussi dans la droite ligne du platonisme, aborde à son tour le *topos* des dieux visibles avec un angle similaire à celui du livre XI des *Lois*, dans

une conférence questionnant le bien-fondé des « effigies divines » (ἀγάλματα) : le problème n'est pas simple, car une représentation est nécessairement imparfaite et ne saurait refléter fidèlement la nature divine ; toutefois, force est de constater l'universalité du recours aux σύμβολα, à ces œuvres de main d'homme qui signifient la présence du dieu sans s'y substituer. On ne pourrait donc légiférer sur cette pratique, hypothétiquement, que pour un peuple neuf et vierge encore de toute coutume religieuse :

> […] πότερα ἐατέον τουτὶ τὸ γένος ἐπὶ τῶν αὐτοφυῶν τούτων ἀγαλμάτων, προσκυνοῦντας οὐκ ἐλέφαντα οὐδὲ χρυσόν, οὐδὲ δρῦν οὐδὲ κέδρον, οὐδὲ ποταμὸν οὐδὲ ὄρνιθα, ἀλλὰ τὸν ἥλιον ἀνίσχοντα, καὶ τὴν σελήνην λάμπουσαν, καὶ τὸν οὐρανὸν πεποικιλμένον, καὶ γῆν αὐτὴν καὶ ἀέρα αὐτόν, καὶ πῦρ πᾶν καὶ ὕδωρ πᾶν, <ἢ> καὶ τούτους καθείρξομεν εἰς ἀνάγκην τιμῆς ξύλων ἢ λίθων ἢ τύπων ;
>
> […] faut-il autoriser à ce peuple-là les effigies nées spontanément, et que ces gens se prosternent non pas devant l'ivoire ou l'or, le chêne ou le cèdre, un fleuve ou un oiseau, mais devant le soleil levant, la lune brillante, le ciel chargé d'étoiles, la terre elle-même, l'air lui-même, le feu et l'eau dans leur ensemble ? Ou bien les enfermerons-nous eux aussi dans la nécessité d'honorer des morceaux de bois, des pierres, des glyphes ? (Maxime de Tyr, *Dissertations* II, 9.)

Le rhéteur donne à sa phrase un rythme extrêmement élaboré où s'affrontent deux séries de termes, reliés les uns par des conjonctions négatives, les autres par des conjonctions positives. La première série présente des noms communs sans adjectifs, regroupés par paires, illustrant la pauvreté sémantique des objets honorés en lieu et place des dieux ; la seconde adopte une cadence ternaire (soleil, lune, ciel), puis deux fois binaire (les quatre éléments), où les appositions (participes, pronom αὐτόν, adjectif πᾶν) valorisent successivement les critères de beauté, d'ipséité et de totalité qui font la supériorité des vraies manifestations divines. Par contraste, l'or et l'ivoire ne sont que de pâles imitations de l'éclat des astres, le fleuve (que d'autres auraient placé parmi les dieux visibles) n'est qu'une métonymie pour l'eau tout entière et l'oiseau pour l'air.

Dans l'opposition entre l'inertie des matériaux qui composent les « effigies » (ἀγάλματα) et la fascination immédiate exercée par les dieux de la nature, Maxime laisse transparaître un sentiment de regret à propos de la « contrainte » (ἀνάγκη) qui s'exerce sur tous les peuples de la terre, cette nécessité d'un intermédiaire pour rendre hommage aux dieux. L'homme primitif – on revient ici à cette notion qui accompagne depuis l'époque classique les cultes des dieux cosmiques – admire et adore naturellement les αὐτοφυῆ ἀγάλματα (« effigies spontanées »), cette expression proche de l'oxymore désignant les forces divines perceptibles indépendamment de toute figuration. Notons que l'auteur oppose les dieux de la nature non pas aux dieux anthropomorphes, mais plus généralement à tous les dieux représentés, à la fois pour servir une critique des *agalmata* qui s'attache plus à leur substance qu'à leur forme, et dans le souci d'englober tous les types d'effigies dans son discours universaliste. Là où Hérodote séparait les dieux ἀνθρωποφυεῖς de ceux qui n'avaient pas une complexion humaine, Maxime sépare à l'inverse les effigies « spontanées » (αὐτοφυεῖς), qui ne représentent qu'elles-mêmes, de celles qui transposent le divin dans une matière étrangère.

Dans la même génération que Maxime de Tyr, et originaire lui aussi de la Syrie romaine, Lucien livre sa propre réflexion sur les dieux visibles à la faveur de sa description du temple de la *Déesse syrienne*, à Hiérapolis. Cette fois, ce ne sont plus les divinités cosmiques et naturelles en général, mais plus spécifiquement les astres qui se distinguent du reste des divinités.

> Ἐν αὐτῷ δὲ τῷ νηῷ ἐσιόντων ἐν ἀριστερῇ κέαται πρῶτα μὲν θρόνος Ἡλίου, αὐτοῦ δὲ ἔδος οὐκ ἔνι· μούνου γὰρ Ἡλίου καὶ Σεληναίης ξόανα οὐ δεικνύουσιν. Ὅτευ δὲ εἵνεκα ὧδε νομίζουσιν, ἐγὼ καὶ τόδε ἔμαθον. Λέγουσι τοῖσι μὲν ἄλλοισι θεοῖσιν ὅσιον ἔμμεναι ξόανα ποιέεσθαι, οὐ γὰρ σφέων ἐμφανέα πάντεσι τὰ εἴδεα· Ἥλιος δὲ καὶ Σεληναίη πάμπαν ἐναργέες καὶ σφέας πάντες ὁρέουσι. Κοίη ὧν αἰτίη ξοανουργίης τοῖσι ἐν τῷ ἠέρι φαινομένοισι ;
>
> Dans le temple lui-même, à gauche en entrant, se trouve d'abord le trône d'Hélios, mais sa statue n'y est pas assise : Hélios et Séléné sont les seuls dont on ne montre pas de représentations. La raison de cette coutume,

> je l'ai apprise aussi. Les Syriens disent que pour les autres dieux, il est saint d'en faire des représentations, car leur apparence ne se manifeste pas aux yeux de tous ; mais Hélios et Séléné révèlent complètement leur vraie forme, et tout le monde peut les voir. Pourquoi donc sculpter des images pour ces dieux qui apparaissent dans le ciel ? (Lucien, *La déesse syrienne* 34.)

Bien que le propos touche ici à la religion phénicienne, dépeinte d'ailleurs – de manière unique dans l'œuvre de Lucien – en dialecte ionien, il est clair que l'auteur établit de nombreuses comparaisons et connexions avec le domaine grec (ainsi la fameuse déesse syrienne est-elle assimilée par Lucien, comme on s'en souvient, à une multitude de divinités grecques). L'auteur passe avec fluidité de la description du temple à celle d'une « coutume » locale (une fois de plus, un νόμος, entendu dans le verbe νομίζουσιν), puis à une explication dont il se porte lui-même garant. Du discours indirect (λέγουσι), on glisse très rapidement vers le discours direct, qui donne distinctement l'impression que Lucien reprend l'argument à son compte, ou du moins cherche à en montrer la validité. Le vocabulaire visuel est déployé ici avec une grande richesse de sens. En premier lieu, Lucien traite le cas général des dieux dont la « forme » (εἶδος) n'est « pas manifeste » (οὐκ ἐμφανές) : à défaut d'apparition directe, les « images sculptées » (ξόανα) permettent aux fidèles de voir l'invisible. Par opposition, le Soleil et la Lune sont ἐναργέες, une variation sur le premier adjectif ἐμφανής qui dénote d'autant plus un comportement épiphanique qu'elle sert, comme nous l'avons déjà remarqué, à qualifier la véritable apparence d'un dieu, celle qui justement n'est censée se révéler aux mortels que dans des circonstances extraordinaires. Les notions d'apparition et d'éclat lumineux, combinées dans la racine φαν-, ne manquent pas de ressurgir dans la conclusion, avec le verbe φαίνομαι. Le statut des représentations divines est plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord : d'une part, la fabrication d'effigies des dieux invisibles est considérée comme un acte ὅσιον, nécessaire au culte, même si par définition l'homme ne peut imiter qu'imparfaitement ce qui échappe à l'œil humain. D'autre part, Hélios et Séléné font exception par leur état d'épiphanie perpétuelle : leur forme ἐναργής, visible de tous, n'est pas reproductible, et le discours des Syriens, qui qualifient d'ὅσιον (« saint, pieux ») l'acte d'exposer des images des autres dieux, implique

sans doute en creux que de montrer celle des astres dans un temple serait ἀνόσιον. C'est pourquoi, au-delà d'une simple absence, les statues des dieux astraux laissent un vide ostentatoire : le trône marque physiquement l'emplacement de ce qui, pour une divinité normale, serait une « statue assise » (ἕδος), et symboliquement, l'impossibilité de l'anthropomorphisme et même de toute forme de représentation.

On voit bien comment, entre une époque où l'anthropomorphisme est la norme et une autre qui s'ouvre à de nouveaux types d'expérience religieuse, le point de vue bascule et les connotations associées à l'idée de culte primitif évoluent, au moment même où les monothéismes et leur condamnation de l'idolâtrie se diffusent. Il est d'ailleurs intéressant de voir la manière dont un apologiste chrétien, cherchant à démontrer l'infériorité des religions païennes, peut reprendre à son compte des discours assez proches de celui de Maxime de Tyr ou de Lucien (cf. *infra*). Eusèbe, dans le premier quart du IV^e^ siècle, s'en prend à l'idolâtrie pratiquée en Égypte, la pire de toutes, puisque non contents de diviniser des éléments de la nature, les Égyptiens leur donnent le visage d'êtres humains mortels. « Pourquoi donc », écrit-il, « faudrait-il faire des statues d'hommes et de femmes, alors que l'on peut se passer d'elles pour adorer le soleil, la lune et les autres éléments ? »[392]. Naguère indispensable et représentatif de la culture religieuse grecque face à celle des Barbares, l'*agalma* devient ici un mal nécessaire, à côté duquel d'autres formes plus directes de culte sont envisageables.

5.3 Apparition et disparition : une iconographie de la lune

À l'issue de ce survol par les textes de la question des dieux sensibles, dont Séléné est toujours un exemple-type quelle que soit l'étendue de leur définition, deux grandes étapes d'un débat religieux et philosophique se dégagent dans l'état de nos sources : la première correspond au cœur de l'époque classique, au V^e^ et début du IV^e^ siècle av. J.-C., principalement en Attique ; la seconde correspond à un renou-

392. *Préparation évangélique* III, 3, 17 : Τί γὰρ χρὴν ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν σχήματα ζῳοπλαστεῖν, παρὸν καὶ δίχα τούτων ἥλιον σέβειν καὶ σελήνην καὶ τὰ λοιπὰ τοῦ κόσμου στοιχεῖα ;

vellement des mêmes sujets, sous l'impulsion des médio-platoniciens, dans le monde gréco-romain, notamment sous le règne des Antonins et dans les marges orientales de l'Empire romain telles que la Syrie. On peut déterminer pour chaque période une approche particulière de la lune comme divinité, comme objet de culte et de représentation. Au V^e^ siècle, alors que le modèle traditionnel du dieu anthropomorphe subit d'importantes contestations de la part des philosophes et historiens, le soleil et la lune peuvent être présentés comme des modèles alternatifs, dont la perfection brille aux yeux de tous. Les réactions au discours d'Anaxagore sur la nature des astres témoignent d'une crispation certaine autour de la notion de piété due au soleil et à la lune. Mais dans la pratique, les cultes astraux ne bénéficient d'aucune organisation civique et institutionnelle, relèvent essentiellement d'initiatives individuelles et sont pris entre deux polarités : d'une part le prestige attaché aux dieux des origines, ceux qui auraient même conduit l'homme à comprendre l'existence du divin ; d'autre part la dimension primitive d'un hommage religieux sans temple ni statue, comme chez les Perses. La double dichotomie entre Barbares et Grecs et entre coutumes archaïques et contemporaines dessine déjà le contour de celle entre dieux sensibles et intelligibles (dans ce schéma logique et chronologique, la vue précède en effet l'usage du νοῦς), mais aussi entre perception directe et représentation.

Car le problème de l'anthropomorphisme, soulevé à l'âge classique, ne touche pas seulement à la manière qu'ont les Grecs de *se* représenter leurs dieux, mais aussi à leur façon de *les* représenter, notamment à travers les ἀγάλματα essentiels au culte. C'est ainsi que la question de la forme, de la valeur et de la nécessité des effigies préoccupe encore les penseurs médio-platoniciens au II^e^ siècle de l'ère chrétienne, alors que la conception du monde divin connaît des mutations considérables dans l'ensemble du bassin méditerranéen. Le problème n'est plus tant de savoir si les dieux doivent être figurés sur un modèle humain que de déterminer un type d'hommage adéquat pour des divinités qui, déjà connues sous leur forme réelle, n'ont pas besoin d'une forme d'emprunt et, déjà présentes dans le cosmos, n'exigent pas d'être re-présentées pour leurs adorateurs. Au milieu de ces réflexions, Séléné occupe une place singulière : le traitement par Artémidore des visions oniriques d'Hélios et de Séléné révèle que la lune, plus encore que le soleil, participe du règne du visible,

puisqu'elle peut même être regardée en face sans éblouissement. Pour résumer, Séléné, en sa qualité de déesse visible et observable, se construit par opposition à quatre autres types qui se recoupent largement, mais restent distincts dans leur définition : les dieux visibles dont l'éclat, comme celui du soleil, est trop aveuglant pour pouvoir être soutenu ; les dieux invisibles, ceux dont on ne saurait soutenir la vision en personne, comme le montre l'exemple classique de Sémélé avec Zeus ; les dieux intelligibles, dont la compréhension requiert une opération de l'esprit qui va au-delà de la simple vision ; enfin les dieux représentables et représentés, vénérés par le biais d'effigies cultuelles qui infléchissent la manière dont on peut les imaginer, les visualiser et les reconnaître dans un contexte d'épiphanie.

C'est pourquoi il nous a semblé intéressant ici d'aborder à notre tour Séléné sous l'angle de sa visualité fondamentale et de ses représentations. L'objectif de cette section sera de donner un bref aperçu des occurrences iconographiques de la déesse et des principaux aspects qui s'en dégagent ; il existe bien en effet des représentations de Séléné, quoiqu'elles soient assez rares et relèvent d'un contexte plus souvent profane que sacré. Avec la céramique et la sculpture attiques, qui intègrent la déesse à des groupes cosmiques avec d'autres astres ou divinités célestes, et bien plus tard avec les sarcophages impériaux, qui montrent Séléné dans son rôle d'amoureuse d'Endymion, on peut distinguer deux grandes périodes de l'« iconographie lunaire », bien différenciées tant par les supports que par les fonctions des images produites, par les stratégies de représentation ou les rapports de Séléné avec les autres personnages des scènes dépeintes.

Ces deux périodes coïncident, quelle que soit la nature de la corrélation, avec les deux grandes phases de la réflexion philosophique sur le statut et la forme des dieux visibles que nous avons identifiées. Bien que les discours des penseurs sur la nature et la classification du divin n'aient eu sans doute aucune influence directe sur les ateliers de poterie ou de sculpture funéraire, et inversement, il reste toutefois légitime de constater que les époques classique et impériale (sous les Antonins puis les Sévères) ont en commun d'être marquées par un intérêt intellectuel général pour la lune comme divinité visible, et que les solutions adoptées par les artistes pour

représenter Séléné font écho dans une certaine mesure aux réflexions et aux pratiques de leurs contemporains. La caractérisation de Séléné comme déesse visible, évidente, épiphanique, et les hommages religieux qui lui étaient adressés à son lever et à son coucher, en tant que moments privilégiés de manifestation de sa présence, s'accordent en effet avec les constantes de l'iconographie : quoiqu'il faille bien sûr tenir compte des écarts de contexte comme de contenu entre les céramiques à figures rouges et les sarcophages romains, une prédilection d'ensemble se détache pourtant pour l'image de l'astre tantôt apparaissant, tantôt disparaissant, mais en tout cas saisi en pleine course, comme pour illustrer la notion de mouvement, de fugacité et de fulguration inhérente, comme on l'a vu, à la notion de σέλας.

5.3.1 La ronde des astres : à la poursuite de Séléné

En termes d'iconographie classique, nous avons déjà mentionné la statuaire de Phidias, et notamment le fronton oriental du Parthénon, où l'angle gauche montre le quadrige d'Hélios émergeant de l'Océan tandis qu'à l'extrémité opposée, celui de Séléné y replonge[393]. Le contour triangulaire de la frise, imposant une lecture en deux mouvements avec une expansion suivie d'une diminution de l'espace, donne forme à ce tableau de lever et de coucher astral, tandis que l'orientation à l'est s'accorde avec le thème du soleil levant. Il semblerait que les autres reliefs phidiens montrant Hélios et Séléné, sur les bases des statues d'Athéna Parthénos[394] et du Zeus d'Olympie[395], aient suivi le même modèle : une scène centrale (naissance d'Athéna pour le fronton, de Pandore pour la première statue, couronnement d'Aphrodite pour la seconde) se trouve encadrée aux extrémités par les deux astres, chacun s'élançant sur son véhicule ou sa monture. Le moment de la journée ainsi capturé – montée du soleil, descente de la lune à l'horizon – revêt une importance symbolique comme point de bascule, et montre l'épisode principal (avènement de la déesse tutélaire de la cité, de la première femme, de l'amour…) comme l'aube d'une nouvelle ère pour les hommes et les dieux. Déjà se manifeste ici une propension à représenter les dieux

393. LIMC 1988 s. v. *Séléné, Luna*, 49.

394. LIMC 1988 s. v. *Séléné, Luna*, 37b.

395. LIMC 1988 s. v. *Séléné, Luna*, 37a.

astraux dans une dynamique d'apparition et de disparition. Mais la grande majorité de l'iconographie lunaire du V^e^ siècle se trouve sur divers types de vaisselle attique à figures rouges (cratères, lécythes, pyxides…[396]) : Séléné n'y présente pas une forte identité visuelle, et elle est même souvent difficile à distinguer d'autres déesses cosmiques comme Nyx ou Éos, en l'absence d'attributs définitoires. La seule propriété constante qui permette de la reconnaître est donc sa course : on identifie à Séléné toute figure féminine représentée dans sa traversée du ciel, soit juchée en amazone sur un cheval, soit sur un bige ou quadrige. Lorsqu'elle fait partie d'un groupe de dieux astraux, son identification est rendue possible par parallèle et contraste avec son pendant masculin, Hélios.

Un mode de représentation courant se trouve sur le couvercle des pyxides, petites boîtes cylindriques en terre cuite à usage cosmétique : il s'agit du motif de la ronde des astres, qui connaît un certain nombre de variantes, et où plusieurs divinités (Hélios, Séléné, Nyx, Éos) se suivent en conduisant leur attelage ou leur monture[397]. Séléné y est identifiable (sans qu'il y ait jamais de certitude complète) à plusieurs critères : croissant ou étoiles surplombant son image, présence ou absence d'ailes, moyen de locomotion[398]. La circularité du support permet de montrer la course-

396. Pour une liste relativement exhaustive de ces représentations, assorties d'une légende et d'une notice bibliographique, voir LIMC 1988 s. v. *Astra*. La rubrique B, consacrée à Séléné, doit être complétée au moins par l'examen de la rubrique A (Nyx), en raison des nombreuses céramiques où elles apparaissent conjointement et/ou sont difficiles à distinguer l'une de l'autre.

397. LIMC 1988, s. v. *Astra* : 4 = 21 (Londres, British Museum, 1920.12-21.1), 7 = 38 (Athènes, Musée national, 17983), 8 = 19 (Berlin, Antikensammlung, F 2519), 9 = 20 (Londres, British Museum, 73.9-15.14, E 776) ; Voir FIG. 3 et FIG. 4. Pour un commentaire de ce type d'images, voir FERRARI 2008, p. 38-40 ; l'auteur établit un parallèle avec la description chez Euripide du toit d'une tente de banquet(*Ion*, 1147-1158), dont le tissu a pour motif le coucher d'Hélios, suivi par le char de Nyx. Notons que si cette description littéraire semble suivre un modèle similaire à celui de la poursuite des astres sur les pyxides de la même époque, le motif en est inversé (les céramiques privilégiant le thème du lever de soleil, cf. *infra*), et la lune, contrairement aux autres astres, n'y est pas personnifiée, mais est présentée comme un κύκλος πανσέληνος rayonnant.

398. L'article « Astra » du *LIMC* (en allemand, par S. Karouzou) considère que Séléné n'est jamais dépeinte comme une déesse ailée, et que les ailes signalent plutôt Nyx ; mais en dehors des sources littéraires, dans lesquelles on ne trouve qu'une mention de Lune ailée (*Hymne homérique à Séléné* 1), rien n'indique que ce facteur soit pertinent dans l'iconographie. On considère également

poursuite du jour et de la nuit dans sa cyclicité. Cependant, tout en entretenant cet aspect global, le peintre inscrit la scène dans une temporalité particulière : les traits qui cloisonnent symboliquement l'espace, telle une ligne d'horizon, et vers lesquels s'avance Nyx ou Séléné tandis qu'Hélios s'en éloigne, semblent bien indiquer qu'il s'agit, ici comme sur d'autres représentations plus explicites, d'un lever de soleil. Ainsi, sur une pyxide de Berlin[399], Éos sur un bige s'élance à partir d'un pilier posé sur un chapiteau corinthien, précédée de Séléné à cheval et de Nyx ailée dont le quadrige court vers le pilier ; sur une autre[400], Séléné est enfermée sous une voûte matérialisée par une double ligne, le quadrige d'Hélios s'en éloignant tandis que le bige de Nyx s'en rapproche[401].

De manière encore plus frappante, les choix des différents peintres mettent régulièrement en exergue soit la disparition de Séléné, soit la façon dont elle remarque et signale l'apparition de l'aube. Un couvercle de pyxide[402] montre par exemple le quadrige d'Hélios sous un soleil, Nyx ailée, identifiée par un croissant de lune et des étoiles, poussant ses deux chevaux, et, rompant cette belle symétrie, l'arrière-main du cheval de Séléné disparaissant au galop, à contresens des deux auriges, derrière

que le motif de la cavalière isolée représente Séléné, comme sur la métope du Parthénon. Il existe néanmoins des représentations d'une cavalière ailée (cf. Leipzig, Antikenmuseum, T 661).

399. Berlin, Antikensammlung, F 2519 ; LIMC 1988 s. v. *Astra*, 8 = 19 = *Séléné, Luna* 40.

400. Londres, British Museum, 1920.12-21.1 ; LIMC 1988 s. v. *Astra*, 4 = 21.

401. L'art grec monumental du V^e^ siècle intègre ce motif (fronton est du Parthénon avec la naissance d'Athéna, mais aussi métopes nord, puisque celle représentant Hélios ou Éos se trouve du côté oriental alors que celle qu'on identifie comme Séléné est du côté du couchant), mais celui-ci est surtout présent dans la céramique. Voir en particulier LIMC 1988, s. v. *Astra*, 3 (New York, Metropolitan Museum, 41.162.29, lécythe avec Hélios de face, Nyx et Éos de profil en sens opposé, chacun sur un quadrige et identifié par une inscription, voir FIG. 5) ; *Astra* 10 (Naples, Museo Nazionale, RC 157, fragment d'hydrie montrant une succession de trois biges à chevaux ailés – dont deux conduits par des personnages féminins, sans doute Séléné et Nyx s'effaçant devant Hélios, avec des jeunes plongeurs symbolisant le coucher des étoiles) ; et bien sûr *Astra* 22 (le fameux cratère Blacas, Londres, British Museum, E 466, où apparaissent Hélios s'élançant sur son char, des étoiles plongeant sous la forme de jeunes gens, Éos poursuivant Céphale ou Tithon, et Séléné disparaissant à cheval au-dessus d'une anse, voir FIG. 6).

402. Athènes, Musée national, 17983 ; LIMC 1988 s. v. *Astra*, 7 = 38.

une triple ligne courbe qui marque la limite de la voûte céleste ; cet étonnant demi-cheval, dont la croupe est surmontée du même motif (firmament et lune) que Nyx[403], qui se retourne comme pour le regarder partir, ne saurait mieux signifier le moment de l'aurore où la lune sombre à l'horizon. Une autre version de cette poursuite[404] montre trois personnages se poursuivant autour d'une colonne qui marque l'horizon, et qui n'est pas sans rappeler la borne du stade[405] : Hélios, qui conduit ici de manière inhabituelle un bige, reste identifiable grâce au soleil qui surplombe sa tête ; devant lui, Séléné montée en amazone suit de près le quadrige d'une déesse ailée (probablement Nyx) qui s'apprête à disparaître derrière la colonne. Cette fois, c'est Séléné qui se retourne en plein galop pour contempler l'émergence d'Hélios[406]. Enfin, sur une troisième pyxide[407], la cavalière identifiée comme Séléné est séparée des chars d'Hélios et de Nyx par une ligne courbe qui passe au-dessus d'elle, comme si elle avait déjà franchi cet horizon où l'on voyait plonger son cheval dans la première peinture ; perpendiculaire à sa monture, elle fait face au spectateur, tête tournée sur le côté dans la direction de Nyx, et ses deux bras écartés et levés forment le geste qu'on appelle « d'épiphanie », qui peut signifier une attitude de prière ou de salutation ou

403. On retrouve une image similaire sur le fond d'une coupe (Berlin, Antikensammlung, F 2524, cf. *LIMC* s. v. *Astra*, 5 = 37), où un personnage féminin ailé, en robe longue ourlée de noir (probablement Nyx), poursuit un cheval vers lequel elle tend un bras, et qui disparaît à droite derrière la bordure du dessin, seule la croupe étant visible. Un croissant de lune couronne l'ensemble.

404. Berlin, Antikensammlung, F 2519 ; LIMC 1988 s. v. *Astra*, 8 = 19.

405. Cf. un autre couvercle de pyxide représentant une course, avec deux chars séparés par une borne : New York, Metropolitan Museum of Art, 1972.118.147.

406. Le modèle de la cavalière retournée n'est pas unique dans l'iconographie de Séléné : pour une Séléné solitaire sur un cheval au pas, tête baissée, sur le flanc d'une œnochoé, voir Florence, Museo Archeologico, 3996 (LIMC 1988 s. v. *Astra*, 18) — on y retrouve, au-dessus des épaules de la cavalière, le croissant et les étoiles. Pour des versions ultérieures, trouvées sur des vases apuliens, voir Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1771 : cratère en cloche richement décoré avec un jugement de Pâris sur une face et Apollon entouré de déesses sur l'autre, et sous les anses le char d'Hélios et Séléné se retournant sur un cheval cabré en tenant le voile qui lui couvre la tête ; et sur un modèle similaire, avec *velificatio*, Naples, Museo Nazionale, 81.667 (H 3256), cratère à volutes où Séléné cavalière apparaît deux fois, dont une sur le col qui reprend le thème de la ronde des astres, où on la voit tournée en arrière vers les chars d'Éos et d'Hélios.

407. Londres, British Museum, 1920.12-21.1 ; LIMC 1988 s. v. *Astra*, 4 =21.

s'appliquer à une divinité qui apparaît[408]. Dans notre contexte, ce geste peut servir à signaler l'apparition du Soleil, à saluer l'arrivée de la Nuit qui quitte le ciel ou à rehausser la splendeur divine de la Lune, qui est déjà mise en valeur par la voûte qui la surplombe, et dont les bras symétriques pointent vers les deux autres dieux. La nature, le statut et les fonctions de l'objet sur lesquels les peintres athéniens ont choisi de figurer le motif de la ronde des astres ne sont pas innocents : accessoires féminins, au même titre que le miroir, les pyxides étaient susceptibles de renfermer des bijoux, des fards ou des parfums. Souvent, comme c'est le cas pour celle du British Museum, la boîte elle-même porte un décor de procession nuptiale, ce qui rappelle son appartenance au trousseau de la mariée. D'ailleurs, parmi les motifs les plus fréquents sur le couvercle, outre la ronde des astres, on trouve des têtes de femme, des *érôtes*, des Victoires, etc. Ainsi, lorsque le motif de la ronde des astres coiffe un coffret à fonction cosmétique, il contribue à traduire une notion d'éclat esthétique, et la thématique de l'apparition divine s'y combine avec le personnage de Séléné, un archétype de beauté féminine.

À côté de la topique du soleil levant, souvent associé lui-même au départ de Séléné, il existe aussi des illustrations saisissantes de lever de lune. La plus ancienne représentation connue du personnage de Séléné, composée dans les années 490 av. J.-C., la montre au fond d'une coupe ornée sur son côté extérieur d'une Gigantomachie[409]). Encerclée par une frise géométrique, la déesse est seule, de face, la tête seulement inclinée de profil, couronnée d'un disque et encadrée par deux étoiles, derrière les deux chevaux ailés qui tirent son char hors de l'Océan, qui est figuré par des

408. Ce geste est typique des effigies de la « déesse minoenne » aux bras levés (voir le développement de Karl Kerényi, *Dionysos. Archetypal image of indestructible life* (Routledge & Kegan Paul, 1976), chap. I « *Minoan visions* »), mais on le retrouve aussi plus tard dans la céramique, principalement chez des personnages divins.

409. Berlin, Antikensammlung, F 2293 ; LIMC 1988 s. v. *Astra*, 39 = *Séléné, Luna* 47 ; voir FIG. 7. Ce statut de première image connue ne tient pas compte des céramiques portant le portrait d'une tête féminine dans le disque lunaire : l'une d'entre elles, sur une coupe des environs de 500 av. J.-C., est en effet légèrement plus ancienne (Berlin, Antikensammlung, F 2278 ; LIMC 1988 s. v. *Astra*, 41).

vaguelettes[410]. Peut-être y a-t-il là un rapport avec la version de la Gigantomachie que l'on trouve bien plus tard dans la *Bibliothèque* du Ps.-Apollodore (I, 35) : Zeus, apprenant que Gaia était à la recherche d'un φάρμακον pour rendre ses enfants invincibles, aurait interdit à Hélios, Éos et Séléné de se montrer avant qu'il n'ait devancé la Terre en cueillant lui-même la plante.

Quoi qu'il en soit, avec ce surgissement frontal, accentué par le disque lunaire qui déborde du cadre et empiète sur la frise circulaire, Séléné bénéficie du même traitement (voire plus singularisé) qu'Hélios ailleurs. On peut par exemple penser à un lécythe issu de la collection Gallatin, du début du V^{e} s. av. J.-C., à figures noires sur fond blanc : trouvé avec trois autres lécythes, tous attribués au peintre de Sappho, dans une tombe en Attique, ce flacon montre Héraclès faisant un sacrifice à Hélios, que l'on voit de face, la tête tournée de profil et couronnée d'un soleil, sur son quadrige[411]. Si l'on compare cette représentation d'Hélios encadré par deux autres déesses à celle de Séléné, isolée, centrale, cerclée, dans la coupe de Berlin, on se rend compte que les choix iconographiques qui caractérisent cette dernière mettent en exergue l'aspect saisissant de l'apparition de la Lune. Bien que le regard de la déesse ne fixe pas le buveur de face, à la manière d'une Gorgone[412], il est certain que la rencontre ainsi orchestrée par le peintre, sous la surface du vin, est conçue pour provoquer toute la stupeur d'une épiphanie divine.

À l'appui de cette idée, on trouve également des situations où la présence de

410. Il ne s'agit pas d'un cas isolé, puisque l'on décèle le même motif sur un fragment de coupe à la même période (Athènes, Musée National, Acropole, A 120). Pour une autre Gigantomachie plus récente, où figurent Hélios et Séléné, voir Naples, Museo Archeologico Nazionale, 81521 et 2045 (H 2883) ; LIMC 1988 s. v. *Astra*, 24 ; *Séléné, Luna* 36 (fragments de cratère des années 430-420 av. J.-C.).

411. New York, Metropolitan Museum, 41.162.29 ; LIMC 1988, s. v. *Astra*, 3. On voit aussi au-dessus d'Hélios, chacune sur son quadrige et de profil, Nyx qui part vers la gauche et Éos (avec des ailes sur la tête) vers la droite. Toutes deux sont également coiffées d'astres stylisés, et tous les personnages sont identifiés par des inscriptions.

412. Sur Méduse, la facialité et le regard frontal, voir VERNANT 1985 et FRONTISI-DUCROUX 1995, p. 65-75.

Séléné et son impact visuel sont soulignés par une tierce personne. De manière cohérente avec l'absence de culte lunaire institué dans les cités, la déesse est très rarement représentée en compagnie humaine au V^e^ siècle, à deux exceptions près : parfois, on aperçoit près d'elle un jeune homme, généralement identifié comme Endymion, qui s'éloigne en se retournant pour la regarder et fait le geste d'*aposkopein*, le bras levé pour faire visière[413]. L'autre situation où des mortels interagissent avec la lune est bien sûr le rite magique de *kathairesis* : nous avons déjà évoqué le cratère perdu de la collection Hamilton[414] où deux femmes accomplissent un rituel autour de Séléné, qui est exceptionnellement nommée par une inscription (**[ΚΛΥ]ΘΙ ΠΟΤΝΙΑ ΣΕΛΗΝΗ**), prend la forme d'une pleine lune contenant un visage, et est reliée au sol par une sorte de corde.

Il existe en fait au moins une autre version de cette scène, sur un lécythe aryballisque de la fin du V^e^ siècle[415], où un jeune homme et une jeune femme font avec les bras des gestes difficiles à interpréter et encadrent un grand disque rayonnant qui renferme un profil féminin[416]. L'accent est mis dans le premier cas sur la descente de l'astre, avec la verticalité de la corde ; dans le second, sur l'éclat de la lune, avec les rayons. Comme chez l'Endymion présumé qui aperçoit de loin Séléné, les regards et les bras des personnages sur le lécythe aryballisque sont tendus vers elle, et traduisent ainsi l'événement en une manifestation visuelle et presque tangible de la déesse.

---

413. Cratère Blacas, Londres, British Museum, E 466 ; fragment de cratère, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage, ST 1798 (voir LIMC 1988 s. v. *Astra*, 22-23 et *Endymion*, 11-12). Pour les interprétations possibles de ce geste ambigu, voir Ines Jucker, *Der Gestus des Aposkopein* (1956) et François Lissarrague, « *On the wildness of Satyrs* », *in* T. H. Carpenter, C. Faraone (éd.), *Masks of Dionysus* (1993), p. 219.

414. Cf. p. 128.

415. Londres, British Museum, 1928.5-19.2 ; LIMC 1988 s. v. *Astra*, 43.

416. Les rayons qui entourent la pleine lune n'apparaissent nulle part ailleurs, et caractérisent d'ordinaire le soleil ; l'absence d'inscription et d'accessoires pouvant avoir une fonction magique font d'ailleurs que la situation n'est identifiable que par analogie d'une part avec le cratère Hamilton, d'autre part avec plusieurs céramiques qui montrent un visage de profil contenu dans la pleine lune : voir LIMC 1988 s. v. *Astra*, 41-47.

En somme, entre les représentations partielles où Séléné disparaît, parfois déjà invisible et seulement suggérée par la croupe de son cheval, et les portraits frontaux où elle occupe tout l'espace, entre les images où elle se retourne pour contempler l'apparition d'autres astres et celles où d'autres personnages tournent le regard vers elle, la Lune des céramiques attiques est une déesse tout autant évanescente qu'épiphanique — en cela, elle est unique parmi les personnages astraux, dont les représentations privilégient généralement soit l'avènement (comme Éos et Hélios), soit le départ (comme Nyx) ; Séléné, elle, est dépeinte tantôt alors qu'elle s'expose aux regards, tantôt alors qu'elle s'y dérobe.

5.3.2 Séléné-Luna : croissant, torches et visites amoureuses

La seconde grande vague de l'iconographie lunaire se forme à l'époque impériale, et tout particulièrement aux II^e^-III^e^ siècles de notre ère. Cette période est celle où Pausanias, Artémidore et plusieurs auteurs que l'on associe aujourd'hui à la Seconde Sophistique (Apulée, Lucien, Maxime de Tyr) réfléchissent à la bipartition du divin entre perceptible et invisible. Les codes de représentation de la déesse-lune, qui désormais lui confèrent des attributs plus immédiatement identifiables qu'à l'époque classique, se retrouvent aux quatre coins de l'Empire. En Italie, en Gaule, en Syrie, en Afrique, le croissant de lune ne fait plus partie d'un arrière-plan qui signifie simplement un contexte nocturne, et qui peut accompagner indifféremment l'effigie de Nyx ou de Séléné : il fait partie intégrante du personnage, posé sur ou derrière sa tête, quand ce n'est pas la déesse qui se tient tout entière sur un croissant[417].

Aux confins occidentaux de l'Empire, à la fin du II^e^ ou au début du III^e^ s. ap. J.-C., une de ces déesses au croissant réadapte de manière inédite les standards de

417. Pour un catalogue de représentations de la déesse-lune sous l'Empire, voir LIMC 1988 s. v. *Séléné, Luna*. Outre les provinces citées ici, diverses variantes du relief de la déesse au croissant se trouvent jusqu'à Argos (Londres, British Museum, 2162 ; LIMC 1988 s. v. *Séléné, Luna* 2), Trèves (Rheinisches Landesmuseum, 1882 ; LIMC 1988 s. v. *Séléné, Luna* 15), Aquae Sulis / Bath (fronton des thermes : LIMC 1988 s. v. *Séléné, Luna* 16) et Pergé (tondo en marbre, Musée d'Antalya : LIMC 1988 s. v. *Séléné, Luna* 7).

l'époque classique. À Augusta Emerita (Merida), au sud-ouest de l'Espagne, la mosaïque cosmologique de la Maison du Mithraeum[418], en forme d'arc en plein cintre, regroupe un grand nombre de divinités allégoriques, systématiquement nommées par une inscription : on y trouve des dieux visibles (Ciel, Terre, certains fleuves), des puissances surnaturelles sensibles (vents, tonnerre) et des concepts plus abstraits (Chaos, Nature, saisons). Le registre haut, qui symbolise la voûte céleste, est encadré par deux chars. Sur l'un deux se trouve le Soleil, couronné de rayons, le visage de trois-quarts face ; sur l'autre se tient la Lune, avec un croissant au niveau des épaules : elle est de dos, presque entièrement nue, et se retourne[419]. L'innovation la plus notable par rapport aux levers de soleil de la céramique attique est l'explicitation de la scène par les inscriptions, qui de manière inattendue n'indiquent pas « *Sol* » et « *Luna* », mais « *Oriens* » et « *Occasus* ». Contrairement aux autres personnages, les deux astres sont donc désignés par l'action qu'ils accomplissent, comme si le lever et le coucher (illustrés aussi par les positions et attitudes antithétiques des deux auriges) faisaient partie intégrante de leur nature.

Cette image de la disparition de la Lune, qui prolonge à sa façon la tradition classique, ne doit pas faire oublier que, par ailleurs, l'iconographie de la déesse met surtout en avant les épiphanies lumineuses de celle-ci. La torche enflammée qui matérialise son éclat fait parfois partie de ses attributs ; souvent, c'est le support lui-même qui signale la faculté de la déesse d'illuminer la nuit, puisqu'une partie importante de l'iconographie lunaire se trouve en relief sur des lampes à huile. De manière assez paradoxale, c'est au moment où son identité est marquée par la pluralité et le morcellement entre plusieurs noms, plusieurs divinités, plusieurs lieux de

418. LIMC 1988 s. v. *Séléné, Luna*, 48.

419. Ces représentations sont proches de celles qu'on trouve sur une autre mosaïque, celle des dieux planétaires dans la villa d'Orbe-Boscéaz (Suisse) : celle-ci est constituée de treize médaillons octogonaux disposés en carré, avec au centre sept divinités correspondant chacune à un astre ou planète, complétées par Ganymède et Narcisse, et un couple Triton-Naïade à chaque angle. Vénus occupe la place centrale ; de part et d'autre de sa tête, Sol couronné de rayons sur son quadrige et Luna coiffée d'un disque où se dessine un croissant, sur son bige, partent dans des directions inverses, d'autant que les deux images ont des orientations opposées. Voir LIMC 1988 s. v. *Helios, Sol* 272.

culte, que la Lune devient plus aisée à identifier : sur ces multiples lampes, monnaies, camées et bas-reliefs, on ne sait exactement si c'est Luna, Séléné, Diane, Isis ou une autre déesse qui est représentée, mais on ne peut plus la confondre avec la Nuit ou l'Aurore, même lorsqu'elle est seule et non accompagnée du Soleil.

À défaut de correspondre à une figure univoque, en effet, la Lune prend corps dans les représentations. Dans la deuxième moitié du II^e^ siècle, de façon concomitante avec les discours philosophiques sur l'invisibilité, la manifestation et la représentabilité des dieux, la vogue du mythe d'Endymion sur les bas-reliefs des sarcophages romains crée et fixe l'image de Séléné qui passera ensuite à la postérité : on y voit la déesse descendant de son char pour visiter le berger endormi[420]. Nous aborderons plus en détail les représentations d'Endymion dans la partie suivante, consacrée à ce personnage. En attendant, nous pouvons déjà formuler une remarque générale : bien que la figure de la Lune ait changé de manière non négligeable entre le monde attique classique et l'Empire romain sous les Antonins, elle conserve les attributs et l'attitude d'une déesse en mouvement constant, dont les apparitions sont aussi fulgurantes que les disparitions sont rapides. Cette vitesse est évoquée par le char et les chevaux, éléments constants sur les bas-reliefs des II^e^-III^e^ s. de notre ère comme déjà sur les céramiques du V^e^ s. av. J.-C., mais aussi par le voile (*uelificatio*) qui flotte, gonflé par le vent, au-dessus de la tête de Séléné. Le spectacle de la venue de la déesse, bien qu'il semble au premier abord perdu pour le principal intéressé, plongé qu'il est dans son sommeil, prend néanmoins des allures d'épiphanie triomphale, avec toute une escorte de personnages secondaires et d'Amours ailés dont les flambeaux relaient la lumière de la Lune.

420. Voir Limc 1988 s. v. *Endymion*, 46-85. On peut modéliser les représentations des sarcophages romains de la manière suivante : Endymion est couché, alangui, un bras par-dessus la tête, et Séléné descend de son char auprès de lui, généralement accompagnée d'*érôtes* porteurs de torches, un voile gonflé au-dessus de la tête. Ce modèle prend son origine dans des peintures et reliefs du premier siècle de l'époque impériale et connaît un succès notoire pendant les deux siècles suivants (et même jusqu'au début du IV^e^ siècle ap. J.-C., voir Limc 1988 s. v. *Endymion* 84, sarcophage à tondo conservé en Sardaigne, Museo Nazionale G. A. Sanna). Mais l'on peut situer le début de la mode des sarcophages à motif d'Endymion au troisième quart du II^e^ siècle (150-170 ap. J.-C.).

À ce titre, l'évolution la plus intéressante du motif est le dédoublement de la scène sur certains sarcophages, du milieu du II^e^ au début du III^e^ siècle[421] : ces reliefs ne montrent plus seulement l'arrivée de Séléné, mais aussi son départ. La scène intermédiaire étant délibérément laissée à l'imagination du spectateur[422], l'apparition et la disparition de la déesse se trouvent juxtaposées dans une séquence symétrique et un raccourci saisissant, alors que l'iconographie de l'époque classique représentait soit l'une, soit l'autre. Cette dialectique est encore enrichie par la mise en scène qui épouse en partie le point de vue de la déesse : son regard est d'abord baissé vers Endymion, puis est représenté tourné en arrière une dernière fois dans sa direction lorsqu'elle remonte sur son char, ce qui constitue une intéressante reprise, directe ou indirecte, du modèle de la cavalière retournée des vases attiques. Ces reliefs chargés, qui ont été sculptés en grandes quantités à Rome pour l'élite de l'Empire et qui constituent notre source iconographique la plus riche sur Endymion et Séléné, présentent donc la Lune à la fois comme un spectacle, qui apparaît et disparaît, et comme un regard, qui contemple, puis perd de vue à nouveau, l'objet de son désir.

421. LIMC 1988 s. v. *Endymion*, 59-66.

422. Voir *infra*, chapitre 8, ainsi que PLATT 2011, chap. 8 « Dying to see : epiphanic sarcophagi from imperial Rome ».

CHAPITRE 6

SÉLÉNÉ ΠΑΝΔΕΡΚΗΣ : DISCRÉTION ET INDISCRÉTION

En guise de préambule à ce chapitre où il sera question de la lune comme œil et instance de vision, nous reviendrons un instant sur le sortilège thessalien traité dans la première partie. Mugler 1959 développe une théorie selon laquelle l'opération de καθαίρεσις (« descente ») de la lune est originellement entendue comme analogue du geste de baisser les paupières d'un mort. L'auteur part d'une expression qu'il trouve chez Homère (*Iliade* XI, 426 et 453 ; *Odyssée* XXIV, 296) : καθαιρεῖν ὄσσε ou καθαιρεῖν ὀφθαλμούς, qui signifie « baisser les paupières, fermer les yeux » d'un défunt, l'action étant traditionnellement exécutée par un parent. Confrontant ensuite cet usage attesté dans l'épopée à la scholie à Apollonios citée *supra*[423], qui prétend que le terme de καθαίρεσις désignait les éclipses jusqu'à l'époque de Démocrite, et s'appuyant sur les nombreux textes présentant le soleil et la lune comme des yeux célestes, Mugler en conclut que l'expression καθαιρεῖν τὴν σελήνην, associée au sortilège thessalien, veut dire initialement fermer la paupière de l'astre, et causer ainsi son éclipse :

> « c'étaient les dieux de l'ancienne religion mythologique qui causaient l'occlusion des yeux de leurs collègues localisés dans les astres et dont ces astres représentaient l'œil. Or la magie peut être définie, en partie, comme l'usurpation, par des humains, de pouvoirs appartenant « à

423. Voir p. 132.

> l'origine » aux divinités de la religion établie. Un jour les magiciens ont usurpé, parmi d'autres pouvoirs refusés aux hommes, celui d'occlure les yeux des astres ou les yeux que sont les astres. L'opération magique fut appelée, comme celle que les représentations mythologiques prêtaient aux dieux de la religion, καθαιρεῖν, καθαίρεσις[424]. »

Selon l'auteur, cette usurpation des pouvoirs divins par les sorciers ne va pas sans châtiment, et les Thessaliennes qui fermaient ainsi les paupières de la lune risquaient elles-mêmes la cécité, en vertu d'une sorte de loi du talion[425].

D'après Mugler, donc, le sens originel de la καθαίρεσις lunaire aurait été celui d'une occlusion oculaire ; ce sens aurait sombré dans l'oubli en même temps que l'expression homérique d'où il provenait, sous l'effet du courant de pensée démocritéen qui tendait à refuser l'anthropomorphisme des corps célestes, pour être remplacé par la notion littérale de descente de la lune, un « contresens » qui devait donner lieu, chez les « gens sans culture littéraire », à des « superstitions grossières »[426]. Mais on pourrait opposer à cette idée, aussi séduisante qu'elle soit, un certain nombre d'objections : entre autres problèmes, la sélection de certaines sources (comme la scholie à Apollonios) que Mugler prend pour argent comptant témoigne d'une certaine partialité ; « l'ancienne religion mythologique » de Mugler ressemble davantage à un stéréotype qui trouve sa place dans un schéma évolutionniste qu'à une définition claire et valide ; enfin, la division des Grecs entre lettrés et superstitieux est pour le moins réductrice, à l'image de celle que lesdits lettrés grecs pouvaient chercher à établir dans leurs écrits[427].

424. Mugler 1959, p. 53-54.

425. Voir Mugler 1959 p. 54, qui cite le commentaire d'A. Croiset dans l'édition des Belles Lettres du *Gorgias*). L'affirmation de Croiset et de Mugler s'appuie sur deux sources, le *Gorgias* de Platon (513a) et un proverbe trouvé dans diverses compilations parémiographiques d'époque impériale (Ps.-Plutarque, *Proverbes des Alexandrins* 2, 13 ; Zénobios, *Proverbes* 4, 1) et repris dans des sommes byzantines (Photios, Michel Apostolios, *Souda*). Nous commentons ces sources *infra*.

426. Mugler 1959, p. 54-55.

427. On retrouve en particulier un schéma évolutionniste déjà présent chez Palaiphatos ; voir à ce propos J. Stern, « *Rationalizing Myth : Methods and Motives in Palaephatus* », *in* R. Buxton (éd.), *From Myth to Reason ? Studies in the Development of Greek Thought*, Oxford, Oxford University

Par ailleurs, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, l'acte de καθαιρεῖν τὴν σελήνην n'était pas systématiquement ou uniquement associé à l'éclipse, et pouvait même être synonyme, dans certains contextes, d'apparition ; c'est dans ce sens également qu'argumente D. E. Hill, s'opposant nommément à Mugler en montrant que même l'histoire d'Aglaonicé est associée à une descente concrète de la lune vers la terre[428]. En ce qui concerne le geste même d'abaisser une paupière, rappelons qu'aucune source ne permet d'inférer avec certitude que l'éclipse ait été perçue comme un œil fermé ; quant à la reconstruction des dieux dans le rôle des proches du défunt qui closent les yeux de leurs « collègues » (pour reprendre l'expression de Mugler), elle ne s'appuie pas non plus sur des éléments probants : les rites des hommes ne sont pas forcément transposables aux dieux, et rien n'indique que l'éclipse, pour inquiétante qu'elle ait paru, ait pu passer pour une mort, puisque, avec ou sans le secours des cymbales, l'astre disparu finissait invariablement par revenir.

Nous ne chercherons donc pas avec Mugler à remonter à un hypothétique sens originel de la καθαίρεσις ni à reconstituer son évolution diachronique ; son analyse présente cependant l'intérêt d'attirer l'attention sur la dimension optique de la lune. Cette dernière est en effet fréquemment assimilée à un œil ouvert dans la nuit, en grande partie par analogie et complémentarité avec le soleil, œil du jour, mais sans s'y limiter, puisque, en plus de briller comme son confrère, éclairant le monde et permettant de voir ce qui autrement serait plongé dans l'obscurité, elle agit à la

Press, 1999, p. 215-222 ; A. Trachsel, « L'explication mythologique de Palaïphatos. Une stratégie particulière », Maia, n° 57, Bologne, 2005, p. 543-556 ; G. Hawes, *Rationalizing Myth in Antiquity*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2014, p. 59-64.

428. Hill 1973, p. 228-229. Bien que l'anecdote de la Thessalienne qui faisait passer les éclipses de lune pour un effet de sa magie soit citée par Mugler comme un exemple de *kathairesis* au sens d'occultation de l'astre, Hill souligne que Plutarque, dans son *De defectu*, 416F (cf. *supra*, p. 121) amène le propos comme une analogie imagée pour ceux qui n'admettent pas l'existence des *daimones* et font « descendre [la divinité] pour répondre à nos besoins » (τὸν θεὸν […] καταςπῶντας ἐπὶ τὰς χρείας). En somme, la *kathairesis* thessalienne peut correspondre à une explication du phénomène de l'éclipse, mais pas exclusivement, puisqu'elle peut aussi s'entendre comme une attraction exercée sur la lune pour la rapprocher.

façon d'une pupille en reflétant la lumière[429] et mime par ses phases et altérations un œil qui s'ouvre, se ferme ou se voile.

Au-delà des similitudes morphologiques (sphéricité, éclat, occultation partielle ou totale…), nous verrons que ce rapprochement se justifie par une relation plus profonde entre la lune et l'acte de voir, de faire voir ou d'être vu – l'œil, la lampe et le miroir constituant trois facettes d'un même mécanisme[430]. Vision et vue, apparence et apparition, voile et dévoilement forment le prisme d'une optique lunaire dont nous explorerons les spécificités dans la présente section, en nous efforçant de traiter les principales questions soulevées par la modélisation de la lune comme un œil. Que peut voir la lune que le soleil, en dépit de son regard panoptique, ignore ? Cet œil qui surveille les actions nocturnes agit-il comme complice, comme juge ou comme témoin à charge ? Que risque-t-on à trop regarder la lune ? Les réponses apportées par les sources antiques à ces interrogations devraient permettre de mieux circonscrire le système de conceptions qui relie la lune et la vision.

6.1 L'œil de la nuit

6.1.1 Astres, rayons et regard

« Et toi, Soleil qui vois tout et entends tout »[431] : la formule d'adresse employée par Agamemnon au début de sa prière dans l'*Iliade* attribue à Hélios un regard panscopique, un thème qui devient récurrent dans la poésie grecque. On peut ainsi comparer l'expression du personnage épique avec celle de Déméter cherchant sa fille et appelant le dieu à son aide, dans l'hymne homérique qui lui est consacré :

429. Voir *supra* sur l'assimilation de Séléné à Koré, notamment dans le *De facie* de Plutarque (942D). Sur la lune comme source de reflets, voir *infra*, partie IV.

430. Pour une étude philologique sur la conception de l'œil, du reflet et de l'optique dans la Grèce antique, se référer à Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, dont une approche condensée est proposée *infra*, dans la partie IV.

431. *Iliade* III, 277 : Ἠέλιός θ', ὃς πάντ' ἐφορᾷς καὶ πάντ' ἐπακούεις ; variante : Ἠελίου θ', ὃς πάντ' ἐφορᾷ καὶ πάντ' ἐπακούει (*Odyssée* XI, 109 = XII, 323).

> Ἀλλὰ σὺ γὰρ δὴ πᾶσαν ἐπὶ χθόνα καὶ κατὰ πόντον
> αἰθέρος ἐκ δίης καταδέρκεαι ἀκτίνεσσι…
>
> Mais toi, du haut de l'éther divin, tu explores de tes rayons la terre entière et la mer… (*Hymne homérique à Déméter I*, 69-70.)

De fait, c'est bien le Soleil qui révèle à la mère en détresse ce qu'il est advenu de Perséphone, comme il dévoile aussi à Héphaïstos l'adultère d'Aphrodite avec Arès (*Odyssée* VIII, 270-271) ; les dieux eux-mêmes ont donc à craindre d'être surpris par le regard perçant de l'astre, comme en témoigne le Zeus de l'*Iliade*, assurant à son épouse que même le Soleil ne parviendra pas à les voir sous le nuage d'or qui cache leurs ébats[432]. À son tour, la formulation employée par Déméter peut être comparée en creux à la description hésiodique de la demeure de la Nuit, si profondément enfouie à l'extrémité du monde que même les rayons du soleil ne l'atteignent pas : s'agissant d'Hypnos et Thanatos, les fils de Nyx, il est dit que « jamais le flamboyant Hélios ne pose sur eux le regard de ses rayons »[433]. Un peu plus haut dans la *Théogonie*, la lumière du Jour est qualifiée de πολυδερκές[434] : le Soleil « voit beaucoup de choses », son regard porte loin et est qualifié de redoutable par l'hymne homérique, comme on s'en souvient[435]. L'hymne orphique s'ouvre quant à lui sur la mention de l'œil d'Hélios (« Écoute, bienheureux dont l'œil éternel voit tout »[436]), avant de continuer en caractérisant cet œil comme « brillant », « parcoureur du monde » et

432. *Iliade* XIV, 344-345 : οὐδ' ἂν νῶϊ διαδράκοι Ἠέλιός περ, / οὗ τε καὶ ὀξύτατον πέλεται φάος εἰσοράασθαι (« le Soleil lui-même ne nous verra pas à travers, lui dont les rayons sont les plus perçants »).

433. *Théogonie* 759d-760 : οὐδέ ποτ' αὐτοὺς / Ἠέλιος φαέθων ἐπιδέρκεται ἀκτίνεσσιν.

434. V. 755.

435. *Hymne homérique à Hélios*, 9 : σμερδνὸν δ'ὅ γε δέρκεται ὄσσοις, « terrible est le regard qui émane de ses yeux ».

436. *Hymnes orphiques* VIII, 1 : Κλῦθι μάκαρ, πανδερκὲς ἔχων αἰώνιον ὄμμα. Comparer à XXXIV, 8 (*Hymne orphique à Apollon*) : πανδερκὲς ἔχων φαεσίμβροτον ὄμμα (« dont l'œil qui voit tout éclaire les mortels ») ; il est question par ailleurs dans cet hymne de la faculté du dieu porteur de lumière (v. 5), assimilé au Soleil, à embrasser tout l'univers de son regard (v. 11-14). Cf. aussi l'*Hymne orphique à Éos* (LXXVIII), où l'on trouve la formule : οὐδέ τίς ἐστιν, / ὃς φεύγει τὴν σὴν ὄψιν καθυπέρτερον οὖσαν (v. 8-9), « il n'est personne pour échapper à ta vue qui surplombe tout ».

« œil de la justice »[437].

Il serait superflu de multiplier les exemples ; un survol de la poésie grecque depuis l'époque archaïque suffit à se rendre compte que la métaphore de l'œil, étayée par un lexique dérivé des verbes ὁρᾶν, ἰδεῖν et δέρκεσθαι (avec des prépositions et préfixes comme κατά et ἐπί qui évoquent la qualité surplombante du regard), y est pratiquement un passage obligé s'agissant du soleil[438]. Toutefois, comme le remarque bien Mugler[439], cette analogie n'est pas limitée à l'astre du jour, mais s'étend aussi aux autres corps célestes lumineux comme la lune, voire certaines étoiles ; la motivation de ce parallèle est à chercher principalement dans les théories optiques des anciens[440], particulièrement celle qui assigne à la vue un fonctionnement actif. Selon Empédocle, en effet, l'œil participerait de l'élément igné et percevrait les objets grâce à un faisceau lumineux, semblable à un feu, émanant de lui et dirigé vers les choses pour les rendre visibles[441]. Cette notion de rayon visuel, théorisée également par Platon et par le pythagoricien Archytas de Tarente, puis par les stoïciens, connaît une postérité importante tant dans la littérature que dans les représentations. Nous avons vu au paragraphe précédent comment le soleil pouvait « voir avec ses rayons ».

437. Φαιδρωπέ (v. 6), κόσμου τὸ περίδρομον ὄμμα (v. 14), ὄμμα δικαιοσύνης (v. 18).

438. Du reste, l'analogie est loin de se limiter au domaine poétique. L'apologète Eusèbe explique que les Égyptiens nomment le soleil Osiris parce que ce nom signifie πολυόφθαλμος, « aux nombreux yeux » (*Préparation évangélique*, I, 9, 2), chaque rayon pouvant être assimilé à un œil.

439. Mugler 1959, p. 52. Si la thèse de l'auteur, qui assimile l'éclipse lunaire à la fermeture d'un œil, ne nous semble pas rendre compte de toutes les connotations du phénomène, comme nous l'avons expliqué dans la discussion menée plus haut, cela ne retire rien au fait que la lune soit très fréquemment douée de vision, voire comparée à un œil dans la littérature grecque.

440. Pour un aperçu un peu plus détaillé des modèles optiques évoqués ici, voir *infra*, partie IV, et Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, *L'œil et le miroir*, chap. V « La vue mode d'emploi ». Les théories présocratiques sur la perception visuelle nous sont principalement connues par Aristote (*De la sensation et des sensibles*) et par Théophraste (*Des sensations*). Pour une approche récente et synthétique de ces théories optiques, voir M. Squire, « *Introductory reflections. Making sense of ancient sight* », *in* Squire 2016, p. 1-35. Pour des prolongements modernes, voir par exemple les articles rassemblés par Cl. Haroche et G. Vigarello, « Le sens du regard », *Communications* n° 75, 2004.

441. Voir K. Rudolph, « *Sight and the Presocratics. Approaches to visual perception in early Greek philosophy* », *in* Squire 2016, p. 36-53.

Il n'est pas anodin non plus que le langage poétique utilise des noms communs comme φάεα en grec, *lumina* en latin, qui signifient ordinairement la lumière, mais dont le pluriel peut renvoyer aux yeux : particulièrement dans des contextes érotiques, où l'échange des regards est la voie par laquelle la passion amoureuse atteint l'âme, les yeux ne sont pas seulement brillants, ils sont tout bonnement lumineux[442].

Le modèle optique inverse, tantôt opposé à la vision active[443], tantôt complémentaire d'elle[444], serait celui des atomistes comme Démocrite[445] : des effluves (ἀπόῤῥοιαι) émanent des objets et viennent frapper la surface de l'œil où elles laissent leur empreinte (ἀποτύπωσις). On pourrait à bon droit juger, avec Mugler[446], que la représentation des astres comme des yeux provient de la première modélisation, celle du regard actif : le soleil et la lune produisent des rayons qui conditionnent la visibilité des objets de jour comme de nuit, de la même manière que le rayon visuel émis par l'œil éclaire l'objet regardé. Mais la complémentarité des deux systèmes, celui du rayon envoyé et celui de l'empreinte reçue, a également son importance[447],

442. Voir certains des exemples rassemblés dans Cazzato et Lardinois 2016, en particulier V. Cazzato, « *"Glancing Seductively through Windows" : The Look of Praxilla fr. 8 (*PMG 754*)* », p. 185-202.

443. Voir par exemple la réfutation d'Empédocle chez Aristote, *De la sensation et des sensibles* 437b-438b.

444. Voir Platon, *Timée* 45b-e, qui reprend l'idée de la substance ignée de l'œil mais explique la vision par l'attraction des semblables, le feu intérieur de l'œil rencontrant le feu extérieur de la lumière.

445. Voir à ce sujet le débat opposant, dans Squire 2016, K. Rudolph, « *Sight and the Presocratics. Approaches to visual perception in early Greek philosophy* », p. 36-53, et A. Nightingale, « *Sight and the philosophy of vision in Classical Greece. Democritus, Plato and Aristotle* », p. 54-67.

446. Mugler 1959, p. 52 : « Rayonner de la lumière, c'est voir. L'éclat du soleil, de la lune et des étoiles provient des rayons lumineux émis par les yeux de la divinité qui y est localisée. »

447. C'est aussi ce que souligne Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, qui montre que les deux théories ont en commun de rapprocher le sujet et l'objet du regard, là où l'optique moderne sépare distinctement la vision, sensation subjective, du monde visible, réalité extérieure et autonome par rapport au sujet. Le chapitre qu'elle consacre à la science de la vue chez les Grecs (5 : « La vue mode d'emploi ») aboutit à la conclusion que cette coexistence de modèles actifs et passifs ne fait que contribuer à représenter l'œil comme un miroir, et que par conséquent toute théorie optique est également le fondement d'une catoptrique.

car ce va-et-vient entre le sujet, qui émet sa lumière et subit une impression, et l'objet, qui émet ses effluves et subit un éclairage, permet d'établir un parallèle où l'œil, organe de la vision, qui attire le regard par son aspect brillant et peut aussi montrer un reflet au fond de sa pupille[448], devient symétrique de l'astre, objet luisant de tous les regards, qui par un même pouvoir rend toute chose visible et surveille toute chose : en somme, l'astre est un œil parce que comme lui, il est voyant dans les sens objectif et subjectif du terme.

Un tel contexte épistémologique peut répondre à la question de l'origine de la métaphore récurrente de l'œil dans les descriptions littéraires du soleil et de la lune. Mais les problématiques motivées par cette analogie nous semblent au moins aussi intéressantes que celles qui la motivent. Ainsi, le fait que le soleil et la lune matérialisent chacun un œil céleste amène naturellement l'image d'une paire d'yeux[449] : on peut dès lors s'interroger sur l'apport ou l'inflexion que peut donner cette représentation aux relations de fraternité, d'antinomie et de complémentarité que l'on connaît entre les deux astres. En particulier, quel devient le rôle de la lune dans un couple où le soleil est déjà πανδερκής, « tout-voyant » ? Il faut se garder, encore une fois, d'exprimer le rapport en termes de degrés quantitatifs ou qualitatifs : l'œil de la Lune ne voit pas moins de choses ou moins bien que celui du Soleil, sa vision porte sur une sphère de réalités qui lui est propre et relève d'une nature fondamentalement différente. L'hymne orphique qui l'invoque n'appelle-t-il pas la Lune elle-même πανδερκής[450] ?

448. Les termes désignant la pupille en latin comme en grec sont révélateurs : le diminutif *pupilla* (« petite fille, petite poupée ») a un sens proche de κόρη (« jeune fille »), et renvoie à la partie de l'œil où se forme l'image miniature de la personne qui lui fait face, et qui devient ainsi sujet regardant et regardé à la fois.

449. Comme chez Plutarque, *De Iside et Osiride*, 372B, où il est expliqué que les Égyptiens décrivent le soleil et la lune comme les deux yeux d'Horus (chacun des astres étant ὄμμα […] καὶ φῶς, un œil et une lumière). En 372E, Plutarque évoque un mythe égyptien dans lequel Typhon (Seth) mutile un œil d'Horus, ce qui symboliserait le décours mensuel et les éclipses de la lune.

450. *Hymnes orphiques* IX, 7, où l'adjectif au vocatif qualifie directement la déesse (par opposition à VIII, 1 et XXXIV, 8 cités *infra*, où le Soleil et Apollon possèdent un πανδερκὲς […] ὄμμα).

L'épithète qui suit immédiatement dans ce contexte, φιλάγρυπνε, est d'ailleurs tout aussi intéressante : Séléné aime chasser le sommeil, elle apprécie la veille et l'insomnie. Nous reviendrons amplement sur la question du rapport de la lune au sommeil, en particulier par le biais du personnage d'Endymion ; mais nous pouvons déjà souligner que la déesse, à l'inverse de son amant, ne dort jamais[451], et par conséquent assiste à des spectacles que nul autre n'est censé voir, pendant que le soleil est couché. Elle est donc « toute-voyante » dans son domaine comme son confrère l'est dans le sien, si bien qu'il est presque inconcevable d'échapper au regard de ces deux yeux qui se complètent l'un l'autre. Y parvenir est par conséquent synonyme chez les poètes d'une invisibilité superlative. Sur le même modèle que les exemples cités plus haut de Zeus et Héra ou d'Hypnos et Thanatos, que le soleil ne peut pas atteindre, on trouve donc des situations où l'hyperbole est renforcée par le dédoublement : il existe des réalités que ni le soleil ni la lune ne voient, comme dans les *Xantriai* d'Eschyle, qui mentionnent « celles que ne voient ni les rayons du Soleil ni l'œil étoilé de la fille de Léto[452] ».

De même que la lune est un νυκτὸς ἄγαλμα (« parure de la nuit ») dans les *Hymnes orphiques*, elle est aussi νυκτὸς ὀφθαλμός, « œil de la nuit », chez Es-

451. Chez Nonnos de Panopolis (*Dionysiaques*), la déesse est qualifiée à trois reprises (II, 189 ; XLI, 94 ; XLIV, 221) d'ἀκοίμητος (« sans sommeil, qui ne dort pas »). Il est beaucoup plus surprenant de voir le même qualificatif appliqué parfois à Endymion (VII, 239 ; XIII, 554), comme si le sommeil légendaire du personnage n'était qu'une compensation pour ses nuits passées à veiller en compagnie de Séléné, et que l'insomnie nocturne était une caractéristique commune permettant de réunir concrètement et symboliquement les deux amants.

452. Eschyle, *Xantriai*, fr. 170 Radt : ἃς οὔτε πέμφιξ ἡλίου προσδέρκεται / οὔτ' ἀστεροπτὸν ὄμμα Λητῴας κόρης. On peut noter ici la concentration du sème de l'œil autour de la Lune, avec la racine de ὤψ, le nom ὄμμα et l'emploi de κόρη pour désigner la fille. Voir aussi *Hymnes orphiques* LXIX, 9-10, où les Érinyes sont qualifiées d'ἀφανεῖς (« invisibles ») « car ni les rapides rayons du soleil ni ceux de la lune [ne les atteignent] » (οὔτε γὰρ ἠελίου ταχιναὶ φλόγες οὔτε σελήνης …). On pourrait également citer Nonnos de Panopolis (*Dionysiaques* IX, 67), chez qui Hermès établit bien la complémentarité du soleil et de la lune en précisant à Ino que nul ne doit voir le jeune Dionysos, « pas même l'œil diurne d'Hélios ou celui, nocturne, de Séléné » (ἠμάτιον Φαέθοντος ἢ ἔννυχον ὄμμα Σελήνης) ; de même, en XXXII, 94-95, lors de l'union de Zeus et d'Héra (un emprunt évident à l'*Iliade*, cf. p. 242, note 432), personne n'assiste à leurs ébats, « ni Phaéton qui surveille toute chose, ni l'œil de Séléné » (οὐ Φαέθων πανεπόψιος, οὐδὲ […] ὄμμα Σελήνης).

chyle[453], tandis que chez Pindare elle faisait déjà étinceler l'« œil du soir » (ἐσπέρας ὀφθαλμόν[454]). Dans les deux occurrences, l'accent est mis sur la rotondité de la pleine lune, chez Pindare par les adjectifs διχόμηνις (« du milieu du mois, pleine ») et ὅλον (« complet, plein »), ce dernier appliqué par hypallage à l'œil, et chez Eschyle par le nom πανσέληνος (« pleine lune ») et le support, un bouclier rond. L'orbe lunaire et le globe oculaire présentent donc des similitudes non seulement d'éclat, mais aussi de forme. À l'époque classique, ces correspondances sont mises en valeur dans les toutes premières peintures de Séléné sur céramique : sur deux coupes attiques du début du V^{e} siècle, trouvées en Étrurie, la tête de la déesse apparaît de profil sur le fond clair (rouge) d'un disque représentant la pleine lune ; dans l'œil du personnage se détache la pupille avec une iris sombre au milieu, motif auquel répond une boucle d'oreille elle aussi ronde et noire en son centre[455]. La circularité est reproduite, non sans un effet de vertige concentrique, à travers la forme de la coupe, du médaillon, de la pleine lune, de la pupille, de la boucle ; l'éclat n'est pas en reste, avec le disque lunaire se détachant sur le fond noir, la beauté de la déesse, le brillant de ses bijoux (diadème, collier, pendant d'oreille) et l'œil grand ouvert, dont l'analogie avec la boucle d'oreille en métal suggère le scintillement.

---

453. *Suppliantes* 389-390 (*ekphrasis* du bouclier de Tydée) : λαμπρὰ δὲ πανσέληνος ἐν μέσῳ σάκει, / πρέσβιστον ἄστρων, νυκτὸς ὀφθαλμός, πρέπει (« au centre du bouclier apparaît la pleine lune, éclatante, le plus vénérable des astres, œil de la nuit »).

454. *Olympiques* III, 34-36, s'agissant d'Héraclès : Ἤδη γὰρ αὐτῷ, πατρὶ μὲν βωμῶν ἁγι- / σθέντων, διχόμηνις ὅλον χρυσάρματος / ἐσπέρας ὀφθαλμὸν ἀντέφλεξε Μήνα (« Car déjà il avait consacré des autels à son père et devant lui, la Lune au char d'or, au milieu du mois, avait fait briller l'œil plein du soir »).

455. LIMC 1988 s. v. *Astra*, 41-42 ; voir FIG. 8. Sur la première, venue de Vulci (Berlin-Charlottenburg, Staatliche Museum, F 2278), au fond de laquelle se trouve la célèbre image d'Achille soignant Patrocle, le disque lunaire est placé sous une anse et contient la tête et la main droite de Séléné ; le reste de la scène montre l'accueil d'Héraclès sur l'Olympe, avec une foule de dieux. L'autre coupe, venue d'Orvieto (Bonn, Akademisches Kunstmuseum, 63), a le profil de Séléné pour unique motif, dans un médaillon placé au fond qui renforce l'effet de mise en abyme concentrique. Comme on l'a vu *supra*, ce motif, qui permet de lier de manière indissociable l'astre et sa représentation anthropomorphe, est repris dans les deux vases où la lune, encadrée par deux personnages, fait l'objet de rites magiques.

6.1.2 Stupeur et séduction : le regard qui tue

Ces profils singuliers, où rondeur et lustre suffisent à dénoter la Lune, contribuent à faire de Séléné un archétype esthétique pour les siècles qui suivent. Ainsi, dans le roman d'Achille Tatius, la première rencontre de Clitophon avec Leucippé est décrite par le protagoniste en recourant à une comparaison avec une peinture de Séléné.

> Ὡς δὲ ἐνέτεινα τοὺς ὀφθαλμοὺς κατ' αὐτήν, ἐν ἀριστερᾷ παρθένος ἐκφαίνεταί μοι καὶ καταστράπτει μου τοὺς ὀφθαλμοὺς τῷ προσώπῳ. Τοιαύτην εἶδον ἐγώ ποτε ἐπὶ ταύρῳ γεγραμμένην Σελήνην· ὄμμα γοργὸν ἐν ἡδονῇ [...].
>
> Lorsque je tournai mes regards vers [la mère de Leucippé], à sa gauche, une jeune fille m'apparut et son visage éblouit mes yeux. Tel j'avais vu un jour un tableau de Séléné sur un taureau, l'œil ardent de plaisir … (Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*, I, IV, 2-3.)

Chez Achille Tatius, la réflexion néo-platonicienne sur l'importance du regard dans la relation amoureuse est un élément récurrent, qui ne manque pas de refaire surface dans la suite de ce passage[456]. Sans surprise, le récit de cette première rencontre est entièrement construit autour du vocabulaire de la vue et de l'esthétique, l'image « peinte » (γεγραμμένη) de Séléné permettant en outre à l'auteur de rivaliser de talent mimétique avec l'artiste[457] ; mais le cœur de l'événement est le dialogue entre les « yeux » (ὀφθαλμοί) du jeune homme et le « visage » (πρόσωπον, littéralement ce qui s'offre à la vue) de Leucippé d'une part, l'« œil » (ὄμμα) de Séléné d'autre part. Dans les deux cas, le choc est violent : avec Leucippé, c'est un coup de foudre au sens littéral (le verbe καταστράπτω se traduisant par « lancer des éclairs ») ; quant au fameux œil de Séléné, il est « terrible, farouche », avec

456. I, IV, 4 : Clitophon compare la beauté à un trait (βέλος) et décrit l'œil comme la voie de la blessure (τραῦμα) amoureuse, métaphore qui évoque bien sûr les flèches d'Éros tout en proposant une analyse clinique du rapport entre vue et désir.

457. Cette mention assez brève d'une peinture de Séléné sur un taureau est bien sûr conçue pour faire écho à la fameuse *ekphrasis* initiale du roman, celle du tableau de l'enlèvement d'Europe par Zeus changé en taureau (I, I, 2-13), prétexte à l'évocation de la toute-puissance de l'amour, mais aussi de celle de la mimésis artistique.

un adjectif γοργός qui est utilisé presque exclusivement pour qualifier les yeux, le regard ou l'apparence et qui évoque l'effrayante fascination de la Gorgone : l'éblouissante beauté de la *parthenos* (dont Séléné, Méduse ou encore Athéna, la porteuse du Gorgoneion, constituent des avatars) a quelque chose de terrifiant, et même de pétrifiant[458]. Le contraste de connotation entre cette épithète et la notion de « plaisir » (ἡδονή) construit d'emblée une image de séduction tétanisante qui convient bien à une déesse[459]. Telle est de fait la beauté divine de la jeune fille qui, comme bien plus tard Madame Arnoux à Frédéric[460], se fait jour dans tout son éclat (ἐκφαίνεται), « comme une apparition ».

Qu'elle apparaisse au fond d'une coupe, fixant le buveur comme une Gorgone qu'on aurait peinte de profil, ou qu'elle serve de comparant à une *parthenos* farouche dans un contexte érotique, dessinée par un peintre fictif, Séléné offre un regard non seulement panscopique, mais également quelque peu inquiétant. La déesse pose sur les êtres humains un œil qui, pour être d'un éclat superbe, n'est pas toujours doux et bienveillant, comme nous pourrons le constater dans la suite de ce chapitre. Si le regard brillant fait partie des stéréotypes de beauté de l'être aimé, homme ou femme, c'est aussi parce qu'il a quelque chose qui tient de l'apparition divine[461], avec ce qu'elle implique de grâce et de terreur ; aussi chez un mortel cet éclat dans les yeux peut-il être le signe d'une supériorité d'ordre soit esthétique, soit

458. Peut-être n'est-ce pas un hasard que l'adjectif γοργός qualifie, chez deux auteurs tragiques différents, le même personnage de Parthénopée, l'homme au « visage de vierge » qui fait partie des plus impitoyables des Sept contre Thèbes. Voir Eschyle, *Sept contre Thèbes* 537 (γοργὸν ὄμμ' ἔχων) et Euripide, *Phéniciennes* 146 (ὄμμασι γοργός).

459. Avec la taille surnaturelle, la beauté, l'éclat et la bonne odeur sont les indices sensoriels d'une épiphanie divine ; mais davantage que le désir, celle-ci suscite avant tout la stupeur, voire l'effroi. Dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* (I), Anchise se laisse d'abord séduire par la déesse qui a pris l'apparence d'une παρθένος (82) ; mais lorsque plus tard elle se révèle à lui sous sa forme d'immortelle, la première réaction du jeune homme est la peur (182).

460. G. Flaubert, *L'éducation sentimentale* I, 1.

461. Pour les exemples d'Aphrodite et d'Athéna dans l'*Iliade* (III, 397 et I, 199-200), reconnues à l'éclat surnaturel de leurs yeux malgré leur déguisement, voir Constantinidou 2010, p. 92 (et note 6 pour des références sur l'usage de matériaux spécifiques pour les yeux des dieux dans la statuaire grecque).

héroïque [462], sans que la beauté y soit alors nécessairement associée. Chez un auteur comme Nonnos de Panopolis, qui fait alterner les combats épiques avec les scènes érotiques, ces deux orientations régissent les métaphores lunaires employées dans la description des yeux des personnages. Le portrait du jeune satyre Ampélos, éromène de Dionysos, recourt à deux comparaisons lunaires distinctes : le cou, partiellement découvert par l'écartement des longues boucles, « sort de l'ombre » (λιπόσκιος), révélant son « éclat » (σέλας) à la manière d'un astre qui « se lève » (le verbe employé est ἀνατέλλω), comme la lune « qui apparaît à moitié » (μεσσοφανής) derrière un nuage[463] ; mais ce sont les yeux qui constituent l'acmé de la description.

> εἰ δὲ βοογλήνων φαέων εὐφεγγέι κύκλῳ
> ὀφθαλμοὺς ἐλέλιζεν, ὅλη σελάγιζε Σελήνη.
>
> … et s'il tournait le regard, portant à la ronde le bel éclat de ses grands yeux, c'était la pleine lune qui semblait briller. (Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, X, 191-192.)

Les deux vers sont construits sur un vaste système de correspondances phonétiques et sémantiques : le terme de φάεα (« lumières ») qui désigne poétiquement les yeux fixe d'emblée l'image d'un regard rayonnant, image renforcée ensuite par l'adjectif εὐφεγγέι (« au bel éclat »), tandis que la « circularité » de ce regard (κύκλῳ) peut évoquer celle de la lune « en son plein » (ὅλη). Au vers suivant, c'est le verbe σελάγιζε (« brillait ») qui sert de pivot à l'analogie : il relie Σελήνη (par proximité étymologique) à ἐλέλιζεν (« il tournait », par assonance), tout en rappelant le σέλας, l'« éclat » lunaire du cou. D'ailleurs, la gradation entre la lune μεσσοφανής (« qui apparaît à moitié ») de la nuque et la lune ὅλη (« pleine ») de l'œil illustre la variété des possibilités poétiques offertes par les phases et modes d'apparition de l'astre, et montre comment la lune, plus encore que le soleil, est analogue de l'œil par sa mobilité et la gamme de ses états, entre dévoilement et occlusion.

---

462. Sur le *sélas* dans le regard d'Achille lorsqu'il s'arme pour le combat (*Iliade* XIX, 366), voir *supra* p. 25.

463. Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques* X, 184c-187.

À l'extrémité opposée du spectre de la fascination qui s'étend entre la séduction et la monstruosité, on trouve l'épisode de l'aristie de Brontès, un cyclope allié de Dionysos contre les Indiens, dont l'œil unique suffit à mettre l'ennemi en déroute.

> Καὶ βλοσυροῦ προμάχοιο μέσῳ σελάγιζε μετώπῳ
> μαρμαρυγὴ τροχόεσσα μονογλήνοιο προσώπου·
> καὶ βλοσυροῦ Κύκλωπος ὑποπτήσσοντες ὀπωπὴν
> θαμβαλέῳ δεδόνηντο φόβῳ κυανόχροες Ἰνδοί,
> οὐρανόθεν δοκέοντες Ὀλυμπιὰς ὅττι Σελήνη
> Γηγενέος Κύκλωπος ἐναντέλλουσα προσώπῳ
> πλησιφαὴς ἤστραπτε, προασπίζουσα Λυαίου.
>
> Au milieu du front du terrifiant champion brillait l'étincelle de son unique prunelle ronde, et à la vue du terrifiant Cyclope, les Indiens à la peau sombre se terraient, tremblant d'un effroi mêlé de stupeur, car ils croyaient que l'Olympienne Séléné, descendue du ciel, se levait sur le visage du Cyclope fils de la Terre, étincelant de tous les éclairs de la pleine lune pour protéger Lyaios. (Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques* XXVIII, 226-232.)

Nonnos, on le sait, aime à jouer sur la richesse de son intertexte en concentrant à l'extrême les allusions[464]. Dans ce passage, nous retrouvons donc un condensé de plusieurs thématiques familières, avec tout d'abord une réécriture du mythe thessalien[465] où le prodige est dédoublé (la lune quitte le ciel pour refaire ensuite surface au front du Cyclope) et où la figure du général superstitieux est remplacée par toute une armée d'Indiens. Ensuite, les deux caractéristiques qui justifient communément le rapprochement de l'œil avec une pleine lune sont ici magnifiées : la première, la rondeur, est mise en avant comme si Nonnos se livrait à une glose poético-étymologique du terme κύκλ-ωψ. D'une part le poète s'appuie sur l'isotopie de la forme circulaire : à l'étincelle τροχόεσσα (« ronde comme une roue », par hypallage) de la prunelle

464. Voir Shorrock 2001.

465. L'épithète qui, de manière anaphorique, qualifie à deux reprises Brontès, βλοσυρός (terrible, âpre, sauvage), se trouve être également celle qui caractérise également par deux fois la lune « sanglante » lors des éclipses dans le *De facie* de Plutarque (voir *supra*, p. 110 et 154).

unique répond la pleine lune, dont l'action en faveur de Dionysos (προασπίζουσα, « protégeant ») l'assimile à un « bouclier » (ἀσπίς). D'autre part, Nonnos joue avec le lexique et la phonétique, à la fin de quatre des vers, en intégrant des mots qui incluent la racine ὀπ- de la vue (μετώπῳ, προσώπου, ὀπωπήν, προσώπῳ). Le second trait commun à la lune et à l'œil cyclopéen est bien entendu l'éclat, toujours présenté ici comme violent et fugace : d'abord le σέλας, dont nous avons présenté dans la partie précédente l'aspect fulgurant, puis la μαρμαρυγή (« scintillement, étincelle »), et enfin les « éclairs » (ἀστραπαί) émanant de la lune, comme du visage de la jeune fille chez Achille Tatius. En effet, de même qu'une première rencontre amoureuse provoque stupeur, transports et une sorte d'effroi, de même ici l'apparition monstrueuse de l'œil de Brontès, en se révélant « dans sa pleine lumière » (πλησιφαής), suscite un « effroi mêlé de stupeur » (θαμβαλέος φόβος), une réaction qui a autant à voir avec une épiphanie divine qu'avec une éclipse de lune.

Pour récapituler ce que les textes font comprendre de l'analogie entre Séléné et l'organe de la vue, il faut tout d'abord tenir compte de la manière dont les Grecs concevaient la perception visuelle : l'œil n'est pas que le réceptacle passif d'une image qui vient s'imprimer dans la rétine, il éclaire activement les choses et contribue à les rendre visibles. La notion de rayon visuel fait de l'œil une source de lumière au même titre que les astres ; c'est pourquoi Hélios et Séléné, les deux divinités visibles et lumineuses, forment tout naturellement une paire d'yeux célestes. Mais le rapprochement ne s'arrête pas là, et l'œil de la lune n'est pas représenté de la même manière que celui du soleil. Plus qu'un œil à proprement parler, Hélios est la source d'un regard, une nuance qui a son importance : le soleil est presque exclusivement caractérisé par sa lumière qui se répand partout, à la manière d'un regard panoramique, mais ce rayonnement, par l'éblouissement qu'il suscite, occulte le corps céleste lui-même ; Séléné, elle, éclaire de manière plus parcimonieuse, mais en tant qu'elle est observable sans aveuglement, elle se singularise autant par son contour familier et changeant que par son éclat. Évoquant tantôt un visage avec ses taches, tantôt un globe oculaire lorsqu'elle est pleine, tantôt une paupière mi-close ou une prunelle rétractée au gré de ses phases ou éclipses, elle est plus facilement assimilable à un œil dans un sens strictement anatomique. En retour, l'œil fait partie des organes des

animaux susceptibles de varier avec la lune, comme l'indique Plutarque à propos du chat : « il semble bien que les pupilles des yeux de cet animal s'arrondissent et s'élargissent à la pleine lune et s'amincissent et se contractent lors des décours des phases descendantes[466]. » Chez Élien, c'est l'ibis, autre animal sacré égyptien, qui « ferme les yeux » (καταμύει) lors des éclipses de lune et ne les rouvre que lorsque la déesse « retrouve sa lumière » (ἀναλάμψῃ[467]).

Plus proche de la terre que son frère, Séléné porte sur les hommes un regard qui appelle une interaction, une réciprocité. Œil brillant dans la nuit, elle observe tout en étant observée. Lorsqu'à l'inverse l'œil d'un personnage est comparé à la lune, le contexte peut varier du coup de foudre à l'aristie guerrière. Qu'il soit séduisant ou terrifiant, parfois les deux à la fois, l'œil lunaire étincelle d'un « éclat » (σέλας) étonnamment violent, comme un éclair ; la « stupeur » (θάμβος) que provoque cette fulguration est typiquement le sentiment éprouvé en présence d'une manifestation divine. Comme nous l'avons constaté dans la première partie de cette thèse, l'éclairage de la lune n'est pas neutre ; de la même façon, son regard n'est pas innocent : il révèle le beau et le monstrueux, mettant l'un en lumière et dénonçant l'autre.

6.2 La lune témoin, arbitre, complice

6.2.1 Dénonciation et discrétion

S'ils diffèrent par leur période d'activité et la nature de ce qu'ils voient, les deux astres qui surveillent tout depuis leur position surplombante se distinguent aussi par

466. Plutarque, *De Iside et Osiride* 376 E-F : αἱ δ' ἐν τοῖς ὄμμασιν αὐτοῦ κόραι πληροῦσθαι μὲν καὶ πλατύνεσθαι δοκοῦσιν ἐν πανσελήνῳ, λεπτύνεσθαι δὲ καὶ μαραυγεῖν ἐν ταῖς μειώσεσι τοῦ ἄστρου. Plutarque cherche à expliquer la symbolique du chat à visage humain qui orne le sistre de la déesse Isis, et indique que celui-ci représente la lune, notamment parce que chaque portée d'une chatte compterait un chaton de plus que la dernière jusqu'à arriver à une portée de sept, pour un total de vingt-huit chatons, nombre triangulaire correspondant aux vingt-huit jours d'une lunaison.

467. Élien, *Personnalité des animaux* X, 29. L'opposition des préfixes (κατα- / ἀνα-) vient étayer la notion de mimétisme entre l'œil et l'astre.

l'attitude que leur prêtent les auteurs grecs lorsqu'ils les représentent sous forme anthropomorphique, et notamment par l'usage qu'ils font de leur toute-puissance visuelle. Hélios, comme on sait[468], est un luminaire céleste qui a une propension à dévoiler au grand jour, à divulguer, voire à dénoncer. Séléné, comme nous aurons mainte occasion de le constater, fonctionne d'une autre manière, et se caractérise davantage par une certaine discrétion – que l'on peut attribuer selon les cas à la pudeur, à la complicité ou tout simplement à un goût marqué pour le secret.

La comparaison de deux hymnes homériques, celui adressé à Déméter et celui à Hermès, peut nous aider à placer les bases de cette différence de caractère perceptible dans les récits qui mettent en scène Hélios et Séléné. Lorsque Coré est enlevée par Hadès et appelle à l'aide son père Zeus, nul mortel, nul immortel n'entend ses cris, hormis Hécate et Hélios (*Hymne homérique à Déméter* I, 22-27). C'est ainsi que, quand Déméter éplorée se met en quête du ravisseur de sa fille, la première étape de sa quête consiste en une rencontre avec Hécate, qui lui dit : « J'ai entendu une voix, mais je n'ai pas vu de mes yeux de qui il s'agissait »[469]. » La deuxième étape est une visite à Hélios, « celui qui surveille les dieux et les hommes[470], à qui Déméter fait à son tour le même aveu de faiblesse qu'Hécate[471] avant de placer ses espoirs dans les rayons panscopiques du Soleil, dans les termes que nous avons étudiés *supra*[472]. C'est donc Hélios qui finit par donner à Déméter le nom du coupable, introduisant sa réponse par un εἰδήσεις (v. 76) qui signifie « tu le sauras » mais également, dans un sens étymologique qui corrige et annule le οὐκ ἴδον (« je n'ai pas vu ») de la déesse, « tu le verras ».

Dans l'*Hymne homérique à Hermès* (I), il s'agit d'autres forfaits et d'un autre enlèvement, celui des bœufs d'Apollon par son neveu à peine né et déjà plein d'astuce.

468. Voir *supra*, p. 242, sur la dénonciation de l'adultère d'Aphrodite à Héphaïstos et celle du rapt de Perséphone à Déméter.

469. V. 57-58a : φωνῆς γὰρ ἤκουσ', ἀτὰρ οὐκ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν / ὅς τις ἔην.

470. V. 62 : θεῶν σκοπὸν ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν.

471. V. 68 : ἀτὰρ οὐκ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν, « je ne l'ai pas vu de mes yeux ».

472. V. 69-70 : « Mais toi, du haut de l'éther divin, tu explores de tes rayons la terre entière et la mer… »

L'affinité non seulement de cet exploit précoce, mais de son perpétrateur lui-même avec la nuit et plus particulièrement avec la lune est d'emblée mise en exergue : l'hymne s'ouvre en effet sur un acte fondateur déjà clandestin et nocturne, l'union de Maïa et de Zeus, qui a lieu à la faveur de la nuit et du sommeil d'Héra (v. 7-8), « en cachette des dieux immortels et des hommes mortels »[473]. Les hauts faits du jeune Hermès suivent ensuite une chronologie précise : né à l'aube, il invente la lyre au milieu du jour et vole le troupeau le soir même (v. 17-18). C'est ainsi qu'après avoir déposé chez lui son nouvel instrument de musique, il repart « méditant dans son esprit une ruse de haut vol, comme en commettent les voleurs lorsque la nuit est noire[474]. La succession temporelle se fait alors encore plus précise : Hermès atteint les pâtures d'Apollon alors que le char d'Hélios – qui autrement aurait pu le trahir – disparaît dans l'Océan (v. 68-69) ; et lorsqu'il ramène les cinquante bœufs sur les bords de l'Alphée,

> Ὀρφναίη δ' ἐπίκουρος ἐπαύετο δαιμονίη νὺξ
> ἠ πλείων, τάχα δ' ὄρθρος ἐγίγνετο δημιοεργός·
> ἡ δὲ νέον σκοπιὴν προσεβήσατο δῖα Σελήνη
> Πάλλαντος θυγάτηρ Μεγαμηδείδαο ἄνακτος.
>
> Les ténèbres de la divine nuit, son alliée, commençaient en grande part à se dissiper, et le point du jour, qui met les hommes au travail, arrivait à grands pas ; la céleste Séléné, fille du seigneur Pallas, fils de Mégamède, venait de monter à son poste de guet. (*Hymne homérique à Hermès* I, 96-99.)

Cette scène où la nuit, la lune et l'aube se suivent de près n'est pas sans rappeler une ronde des astres transposée dans le domaine littéraire ; mais on est aussi frappé

473. V. 9 : λήθων ἀθανάτους τε θεοὺς θνητούς τ' ἀνθρώπους. Au v. 15, parmi une énumération des noms et épithètes d'Hermès, on trouve (juste après ἡγήτορ' ὀνείρων, v. 14 : « conducteur des rêves ») νυκτὸς ὀπωπητῆρα, « guêt, veilleur de nuit », une fonction qui le rapproche étonnamment du rôle de surveillance nocturne assigné à Séléné, en particulier dans la suite de l'hymne.

474. V. 66-67 : ὁρμαίνων δόλον αἰπὺν ἐνὶ φρεσὶν οἷά τε φῶτες / φηληταὶ διέπουσι μελαίνης νυκτὸς ἐν ὥρῃ. Cette fin de vers (νυκτὸς ἐν ὥρῃ) est répétée par la suite dans la bouche de Maïa, qui interroge son fils, à peine rentré de son escapade, sur ce qu'il a pu faire à cette heure-là de la nuit (v. 155).

par le concept de σκοπιή ou « poste d'observation » appliqué à la lune. Alors que le crime n'est pas complet, et qu'Hermès n'a pas encore sacrifié le bétail de son oncle, la temporalité du récit entre dans un moment de bascule où la nuit noire, favorable aux voleurs car privée de la lumière indiscrète des astres, cède la place à la lune qui surveille tout depuis le ciel comme du haut d'une tour de guet, elle-même précédant et annonçant le retour du jour.

Séléné devient de fait l'unique témoin oculaire du sacrifice des bœufs : ce détail est rappelé à la fin de l'épisode, puisque pendant qu'Hermès efface les dernières traces de son méfait, « la belle lumière de Séléné tombait sur lui »[475] ; les vers suivants (v. 142-145) précisent même qu'en rentrant chez lui, à l'aube, le jeune dieu n'est repéré ni par ses semblables, ni par les hommes, ni même par les chiens. Pour autant, la déesse ne dénonce pas Hermès, et alors que l'enquête d'Apollon à la recherche du voleur commence de manière similaire à celle de Déméter poursuivant le ravisseur de sa fille, c'est-à-dire avec un premier témoin qui n'est en mesure de donner que des indications partielles[476], elle fait l'économie de l'étape où l'astre, garant d'une vision limpide et exhaustive, dévoile la vérité.

L'*Hymne homérique à Hermès*, surtout par comparaison avec celui à Déméter, se révèle représentatif du mode d'action spécifique de Séléné dans les intrigues où elle remplit un rôle secondaire. Là où Hélios, à qui rien n'échappe de ce qui se passe le jour, est un témoin actif à qui l'on fait appel pour dénoncer ce qu'il a vu, Séléné, bien qu'elle ait également un regard panoramique, garde généralement le silence[477].

475. 141 : καλὸν δὲ φόως κατέλαμπε Σελήνης.

476. Outre la Lune, la seule personne à avoir surpris Hermès avec le troupeau d'Apollon est un vieil homme qui cultive son verger (v. 87-92), et que le jeune dieu invite à « voir sans voir », à « être sourd à ce qu'il entend » (v.91 : καί τε ἰδὼν μὴ ἰδὼν εἶναι καὶ κωφὸς ἀκούσας) et surtout à se taire à son sujet. Cela n'empêche pas le vieillard, lorsqu'il croise ensuite Apollon (v. 187-212), de lui raconter ce qu'il a vu, mais en des termes relativement imprécis, et avec une expression qui rappelle le ἀτὰρ οὐκ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν d'Hécate interrogée par Déméter : παῖδα δ' ἔδοξα φέριστε, σαφὲς δ' οὐκ οἶδα, νοῆσαι (v. 208), « j'ai cru apercevoir un enfant, seigneur, mais je ne l'ai pas vu clairement ».

477. Pour une expression poétique célèbre de ce silence de la lune dans un contexte d'extrême furtivité lourde de conséquence, voir chez Virgile (*Énéide* II, 255) le retour nocturne des Grecs

Cela ne signifie pas qu'elle approuve tous les spectacles qui s'offrent à elle, ou qu'elle s'en fasse volontairement complice : la plupart des actions qu'elle surprend, se déroulant à la faveur de la nuit, sont de nature clandestine et furtive, quelle qu'en soit la raison ; beaucoup sont peu avouables, et certaines même criminelles. Si la nuit « noire » (μελαίνη ou ὀρφναίη) est véritablement l'alliée des voleurs en général et d'Hermès en particulier, car elle est exempte de tout témoin gênant, le lever de lune décrit plus haut marque un point de bascule entre une impunité garantie et la perception d'un risque qui n'est pas infondée, puisque Apollon réussit finalement à retrouver l'auteur du larcin. La « belle lumière de Séléné » (καλὸν φόως Σελήνης, v. 141) est bien ce qui permet au vieil homme d'apercevoir Hermès, quoique indistinctement, comme cela arrive typiquement à la lueur de la lune[478] ; et bien que la déesse, plus que le vieillard, demeure muette, elle n'en a pas moins une manière subtile et discrète d'agir dans un sens ou dans l'autre, et garde une certaine capacité à dénoncer silencieusement.

Ces nuances propres au caractère de Séléné se constatent aussi dans d'autres contextes, et même dans la symbolique qu'on lui prête en dehors de son rôle de personnage dans les récits. Dans les généralités qu'il énonce au sujet de la signification des divinités astrales vues en rêve, Artémidore ne manque pas d'établir des équivalences entre la lune et le soleil, la première annonçant les mêmes choses que le second, mais de manière atténuée[479]. Néanmoins, on trouve aussi dans le paragraphe concernant Séléné quelques détails qui lui sont particuliers et qui ne font pas que répliquer les propriétés du Soleil. À propos du rapport sémantique entre Hélios et la vue, l'interprète des rêves indique qu'un soleil qui se lève à l'est, dans l'ordre normal des choses, est mauvais signe pour « ceux qui tentent de passer inaperçus et de se cacher » (λανθάνειν καὶ ἀποκρύπτεσθαι πειρωμένους), car il « expose » (ἐλέγχει) tout et rend tout « bien visible » (εὐσύνοπτα) ; mais en réalité, un soleil qui se lève à l'ouest annonce sensiblement les mêmes événements, puisqu'il « dénonce les secrets de ceux qui pensaient rester inaperçus » (τὰ κρυπτὰ ἐλέγχει τῶν λεληθέναι δοκούν-

pour le sac de Troie, *tacitae per amica silentia lunae*, « dans le silence ami de la lune muette ».

478. Voir *supra*, chap. 3.

479. Cf. *supra*, p. 61.

των). Outre cela, il prédit à l'ophtalmique que celui-ci ne deviendra pas aveugle. À l'inverse, un soleil obscurci annonce pour celui qui en rêve une maladie des yeux et est utile à ceux qui « tentent de passer inaperçus » (λανθάνειν πειρωμένοις), car ils y parviendront (λήσονται : « ils passeront inaperçus »). Quant au soleil qui disparaît, il est de mauvais augure pour tous, sauf bien sûr pour « ceux qui tentent de passer inaperçus » (λανθάνειν πειρωμένων) et ceux qui agissent secrètement, car il est précurseur de cécité.

Le propos d'Artémidore sur Hélios peut être résumé de manière simple : la lumière du soleil symbolise la vue et révèle tout ce qui se dissimule dans l'ombre ; son absence signifie l'aveuglement et le secret – soit le fait de ne pas voir ou de ne pas être vu. Pour la lune, en revanche, la formulation est moins univoque.

> Σελήνη [...]] σημαίνει [...] τὰ τοῦ ἰδόντος ὄμματα, ὅτι τοῦ ὁρᾶν καὶ αὐτή ἐστιν αἰτία. [...] Τὸ δὲ δοκεῖν ἐν τῇ Σελήνῃ τὴν ἑαυτοῦ εἰκόνα βλέπειν [...] ἀγαθὸν [...] τοῖς φαίνεσθαι βουλομένοις· τοὺς δὲ ἀποκρυπτομένους ἐλέγχει.
>
> Séléné [...] signifie [...] les yeux du rêveur, parce qu'elle aussi est cause de la vision. [...] Rêver qu'on voit sa propre image dans la Lune [...] est une bonne chose [...] pour ceux qui veulent se montrer ; mais cela expose ceux qui se cachent. (Artémidore, *Onirocritique* II, 36.)

La remarque que nous avons formulée *supra* s'applique bien au traité d'Artémidore : là où le soleil incarne avant tout un regard, la lune est, de façon plus concrète et organique, un œil[480]. Une autre différence réside dans la manière dont est exprimée la symbolique visuelle de chaque dieu : pour Hélios, le rapport à la vue se traduit surtout en négatif (il nuit à ceux qui veulent rester cachés et rend aveugle par sa disparition) ; Séléné, à son tour, « dénonce » (ἐλέγχει) et contrarie les actes clandestins ; mais cette capacité de révélation se comprend aussi en termes positifs, puisqu'au lieu de s'en tenir à « ceux qui se cachent » (ἀποκρυπτόμενοι) ou à « ceux

480. Au début du paragraphe, Artémidore affirme d'ailleurs que Séléné peut représenter la fille ou la sœur du rêveur, car elle est appelée Coré (la jeune fille et la fille de Déméter, mais aussi, comme on sait, la pupille de l'œil).

qui tentent de passer inaperçus » (λανθάνειν πειρώμενοι), catégorie de personnages fréquemment citée dans l'*Onirocritique*, Artémidore mentionne aussi exceptionnellement le type inverse, celui des gens qui veulent « apparaître » (φαίνεσθαι), avec ce que cela implique d'ambiguïté, car, comme on sait, la lune ne montre pas toujours les choses pour ce qu'elles sont.

Cette notion d'apparence ou d'apparition a son importance pour la compréhension de la première phrase du passage : dans le contexte onirique, Séléné ne signifie pas simplement les yeux, mais spécifiquement ceux du rêveur (ἰδὼν [ὄνειρον], celui qui « a vu » le rêve, selon l'expression grecque), c'est-à-dire des yeux qui, dans la cécité du sommeil et derrière des paupières closes, ont néanmoins la vision de cette Lune qui leur ressemble et qui leur montre autre chose que ce qu'ils pourraient voir dans la réalité. La configuration est spéculaire : la lune est un œil qui, tout en veillant sur les dormeurs, se révèle à eux, dans la vision onirique, comme un modèle de leur propre œil ; elle agit d'ailleurs comme un miroir, comme le montre la suite du paragraphe : se voir réfléchi en elle, c'est être visible et apparent.

À son tour, l'expression τοῦ ὁρᾶν καὶ αὐτή ἐστιν αἰτία (« elle aussi est cause de vision ») est riche de sens : la lune, « elle aussi », comme l'œil, émet des rayons qui permettent de voir, même dans la nuit ; mais l'infinitif ὁρᾶν peut également s'entendre par rapport au participe qui précède, ἰδόντος, « le rêveur ». Séléné est donc cause de vision à la fois au sens large et au sens plus restreint de la vision onirique, laquelle, au même titre que la vision oraculaire ou spéculaire, donne accès à une connaissance indirecte, non intuitive, sujette à interprétation. La lune est tout à la fois une instance d'observation, de révélation, d'apparition, de réflexion. En tant qu'objet du regard, en revanche, elle se montre plus élusive : l'indéfinition qui marque chez Artémidore l'apparence de Séléné dans les rêves, alors même que différentes formes possibles sont précisées dans le cas d'Hélios[481], va dans ce sens. La déesse surveille en effet toutes les actions occultes, illicites ou subreptices des mortels, mais elle-même se dérobe à tout examen approfondi et sait punir ceux qui tournent vers elle un œil trop curieux. L'œil de la lune présente un fonctionnement quelque

481. Voir *supra*, p. 219.

peu dissymétrique : il allie une vision panscopique avec une certaine discrétion, et ce décalage entre ce que voit Séléné et ce qu'elle laisse voir est caractéristique de sa manière d'agir. En définitive, la déesse est associée à la furtivité tant par son rôle de spectatrice des actes clandestins que par sa façon d'éviter toute forme d'indiscrétion.

6.2.2 La colère de la lune, ou les dangers de la sorcellerie

Un de ces spectacles peu licites dont la Lune est coutumière est bien entendu celui des rituels magiques. Nul n'ignore en effet que la présence de l'astre est propice à la sorcellerie nocturne : les documents rassemblés sous le nom de *Papyri Graecae Magicae* par K. Preisendanz regorgent d'invocations à Séléné pour des sortilèges de tous types, notamment des charmes érotiques de type *agôgè*, consistant à contraindre la personne convoitée à éprouver un désir irrépressible pour le commanditaire du sort. L'*Idylle* II de Théocrite, celle des φαρμακεύτριαι (« cueilleuses de simples »), donne de ces pratiques une réinterprétation romancée : Simaitha, assistée par sa servante Thestylis, essaie de faire revenir par ses enchantements son infidèle amant Delphis. La situation d'énonciation — une invocation magique à Séléné et Hécate – est périodiquement rappelée par divers détails relevant du domaine de la sorcellerie érotique[482].

La longue incantation s'ouvre et se conclut par une adresse à Séléné[483] ; si la

482. Roue, torcol, lézard broyé, hippomane, οὐσία (matériau ayant appartenu à la victime du charme, en l'occurrence un morceau d'étoffe), association et parfois confusion de Séléné, Hécate et Artémis dans la même invocation : aucun élément n'est épargné dans cette scène qui mêle prière, libations et confection de philtres magiques. Même si la plupart des détails concrets du rituel ont un fondement réel, et sont attestés par les documents archéologiques, réunis ainsi, ils donnent davantage l'impression d'une accumulation de stéréotypes aboutissant à une vision partiellement fantasmée de la pratique magique. Du reste, la situation – deux femmes invoquant la vénérable Séléné (πότνια Σελάνα) à des fins de sorcellerie – n'est pas sans évoquer celle choisie par le peintre du vase Hamilton (voir *supra*, p. 128).

483. II, 10d-11 : Ἀλλά, Σελάνα, / φαῖνε καλόν· τὶν γὰρ ποταείσομαι ἄσυχα, δαῖμον (« Allons, Séléné, brille d'un bel éclat ; car c'est pour toi, déesse, que je vais prononcer à voix basse mes incantations »). Les quatre derniers vers du long poème (163-166) prennent congé de la déesse : Ἀλλὰ τὺ μὲν χαίροισα ποτ' Ὠκεανὸν τρέπε πώλως, / πότνι'· ἐγὼ δ' οἰσῶ τὸν ἐμὸν πόθον ὥσπερ

première partie du poème se consacre principalement aux étapes du rituel, rythmées par un vers récurrent mentionnant l'oiseau utilisé pour l'envoûtement, à partir du v. 64, Simaitha, restée seule après avoir congédié sa servante, raconte ses amours avec Delphis, et les strophes de cinq vers chacune sont désormais séparées par un second refrain dont on compte pas moins de douze occurrences :

> Φράζεό μευ τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα.
>
> Apprends mon amour, et comment il a pris naissance, vénérable Séléné. (Théocrite, *Idylles* II, 68 et *passim.*)

Bien entendu, l'implication maintes fois réaffirmée de Séléné dans cette scène a au moins autant à voir avec le πόθος[484], le « désir frustré » de Simaitha, dont la déesse devient la confidente et qui finit par occuper l'essentiel du poème, qu'avec la magie elle-même. Il n'en demeure pas moins que, dans les formules des papyrus, et dans une moindre mesure dans les versions fictionnelles de celles-ci[485], la déesse aux multiples noms n'est pas invoquée uniquement à cause de ses affinités avec les amoureux transis, mais aussi pour l'efficacité qu'elle apporte aux enchantements nocturnes. C'est pourquoi, dans la réalité des imprécations magiques, Séléné est souvent convoquée sur un mode coercitif et à l'aide de menaces, afin qu'elle vienne en aide au sorcier, « qu'[elle] le veuille ou non » (κἂν θέλῃς κἂν μὴ θέλῃς[486]) : son assistance relève alors moins de l'empathie que de la contrainte, ce que traduit bien ce que les sources anciennes disent du sortilège thessalien.

ὑπέσταν. / Χαῖρε, Σελαναία λιπαρόχροε, χαίρετε δ' ἄλλοι / ἀστέρες, εὐκάλοιο κατ' ἄντυγα Νυκτὸς ὀπαδοί (« Allons, salut à toi, vénérable déesse, conduis tes chevaux dans l'Océan, tandis que moi, je supporterai mon amour transi comme je l'ai déjà enduré. Salut, Séléné au teint resplendissant, et salut à vous, les autres astres, qui faites escorte au char de la silencieuse Nyx ! »). Séléné fait également l'objet de deux brèves mentions au fil du récit, pour rappeler qu'elle en est la destinataire (79 et 142).

484. Sur Séléné protectrice des amoureux et elle-même affectée par la « blessure du désir » (πόθος), voir *infra*, p. 299 et note 552.

485. L'expression s'applique non seulement à Théocrite et aux nombreux poètes, grecs et latins, qui font allusion à une magie érotico-lunaire, mais aussi à des prosateurs comme Lucien (*Philopseudès*), qui offre de ce *topos* littéraire une relecture parodique.

486. Voir p. 127, note 237.

Chez Achille Tatius, lorsque l'héroïne Leucippé se fait passer pour une esclave thessalienne, sa nouvelle propriétaire, convaincue que cette origine la prédispose à la sorcellerie et à la préparation de *pharmaka*, l'envoie chercher des simples pour éveiller l'amour chez Clitophon. Leucippé affirme donc qu'elle va « passer la nuit » (διανυκτερεύσειν) dans la campagne pour cueillir les plantes ἐν ὄψει τῆς σελήνης, « sous le regard de la lune »[487]. Il ne s'agit donc pas simplement de ramasser des herbes au clair de lune, mais il importe en outre que la lune soit témoin de la scène. De même Apulée, accusé d'avoir pratiqué la sorcellerie pour séduire une veuve fortunée, cite la Lune dans son plaidoyer (antérieur ou contemporain au roman d'Achille Tatius) parce qu'elle est traditionnellement invoquée par les mages en tant que *noctium conscia*, « complice des nuits »[488]. Cette idée que la lune doit voir et savoir ce que font les sorciers acquiert d'ailleurs un sens supplémentaire dans l'économie du récit chez Achille Tatius. L'expression ἐν ὄψει τῆς σελήνης intervient en effet dans un discours enchâssé : Mélité, la maîtresse de Leucippé, se souvient amèrement comment, ignorant tout de la relation entre cette dernière et Clitophon, elle s'est laissé duper par la soi-disant Thessalienne et a, pour comble d'ironie, confié à sa rivale le soin de favoriser ses amours. La lune n'assiste donc pas à une cueillette magique, comme les apparences portent à le croire, mais à une tromperie, ce qui n'a rien d'étonnant compte tenu des liens qui unissent l'astre à la ruse et aux illusions[489].

Achille Tatius, qui évoque la magie à travers quelques épisodes de sa narration, et Apulée, qui cherche à prouver son innocence, exemplifient ce que pouvait être le discours de personnes cultivées, quoique peut-être non pratiquantes, sur les opérations magiques dans le monde gréco-romain. D'après leur témoignage, il était de notoriété générale que les sortilèges exigeaient souvent la complicité privilégiée de la Lune ; de même, nombre de sources établissent que celle-ci était susceptible de se re-

487. Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon* V, 26, 12. Pour quelques exemples latins de semblables cueillettes magiques au clair de lune, voir Virgile, *Énéide* IV, 513-514 (entre autres accessoires qui rapprochent le sacrifice de Didon d'un rituel magique, on trouve des herbes au suc vénéneux fauchées *ad lunam*), et Lucain, *Pharsale* VI, 499-506 (voir *supra*, p. 133) et 669 (pour le *uirus lunare* ou poison lunaire).

488. Apulée, *Apologie* 31.

489. Cf. *supra*, chapitre 3.3.

tourner contre la personne qui cherchait à la contraindre, et que ces rituels n'étaient pas sans risque. La forme la plus effrayante que pouvait prendre la déesse était sans doute celle d'Hécate : c'est pourquoi les magiciennes de Théocrite, en entendant les aboiements des chiens, s'empressent de faire retentir le son du bronze pour conjurer les potentiels maléfices associés à cette apparition[490] ; dans le *Philopseudès* de Lucien (14), les « chiens » (σκύλακες) d'Hécate deviennent Cerbère lui-même, remonté des Enfers ; et chez Achille Tatius, l'Égyptien Ménélas, qui s'improvise mage pour prétendre ressusciter Leucippé, prend prétexte de la convocation d'Hécate pour demander au naïf Clitophon de se couvrir le visage par mesure de précaution[491].
Toutefois, même lorsqu'elle n'apparaît pas sous les traits terrifiants d'Hécate, il convient d'user de prudence lorsque l'on invoque la Lune, et s'il peut être bon d'accomplir les rituels magiques « sous le regard de la Lune », il est risqué, à l'inverse, de trop regarder celle-ci en face, surtout lors de la périlleuse opération de *kathairesis*. Dès l'époque classique circulaient des remarques sur les dangers encourus par les Thessaliennes du fait de leur fameux enchantement. Socrate recourt ainsi à la métaphore du sortilège thessalien pour expliquer à Calliclès que s'il modèle sa conduite par démagogie sur celle du peuple athénien, il y gagnera sans doute une influence politique considérable, mais au prix d'un grand sacrifice :

Τοῦθ' ὅρα εἰ σοὶ λυσιτελεῖ καὶ ἐμοί, ὅπως μή, ὦ δαιμόνιε, πεισόμεθα

490. *Idylles* II, 35-36 : Θεστυλί, ταὶ κύνες ἄμμιν ἀνὰ πτόλιν ὠρύονται· / ἁ θεὸς ἐν τριόδοισι· τὸ χαλκέον ὡς τάχος ἄχει (« Thestylis, les chiens hurlent pour nous à travers la ville : la déesse est aux carrefours, vite, fais résonner l'airain »).

491. *Leucippé et Clitophon* III, 18, 1-4. Voir p. 83, note 161 sur cette scène de mascarade qui a lieu au clair de lune (III, 17, 1), propice aux illusions et apparitions fantomatiques. Tout l'artifice repose sur la vue : lorsque Leucippé sort toute ensanglantée du cercueil, Clitophon a peine à croire que c'est elle qu'il « regarde » (βλέπω), sachant qu'il « a assisté » (ἐθεασάμην) à son sacrifice la veille, et se demande laquelle des deux visions n'était que « rêves » (ἐνύπνια). Ménélas, appelant Hécate pour l'aider à replacer les entrailles de la morte-vivante, enjoint à Clitophon de « se voiler la face » (ἐπικάλυψαί σου τὸ πρόσωπον), puis de « se découvrir » à nouveau (ἀποκάλυψαι), ce que le narrateur fait en tremblant, car il croit qu'Hécate est vraiment présente. Il demande alors à son ami le sens de tout ce qu'il « voit » (ὁρῶ). Entre théâtre, rêve et hallucination, les apparitions spectaculaires de Leucippé, sous des formes diverses et mensongères, font écho à la fausse épiphanie d'Hécate, et constituent tout un contexte de tromperie visuelle qui revêt par son contexte et ses propriétés un caractère lunaire.

> ὅπερ φασὶ τὰς τὴν σελήνην καθαιρούσας, τὰς Θετταλίδας· σὺν τοῖς φιλτάτοις ἡ αἵρεσις ἡμῖν ἔσται ταύτης τῆς δυνάμεως τῆς ἐν τῇ πόλει.
>
> Vois si cela t'est profitable ainsi qu'à moi, mon cher, de peur que nous ne subissions la même chose que les Thessaliennes, à ce qu'on raconte, lorsqu'elles attirent la lune vers le sol : en nous attirant un tel pouvoir dans la cité, nous engagerons aussi ce que nous avons de plus cher. (Platon, *Gorgias* 513a.)

La formulation très allusive, avec une asyndète et l'emploi assez elliptique de la préposition σύν, ne donne guère d'indices sur ce que pouvait être le sort des sorcières thessaliennes, si ce n'est qu'il était peu enviable et avait une réputation suffisante pour que Platon se contentât d'un simple φασι sans préciser à quoi il faisait référence. On peut néanmoins se fier au parallèle qu'il cherche à établir ici : en se rendant semblable à la majorité des Athéniens, Calliclès peut espérer exercer une influence sur eux, comme les Thessaliennes sur la lune, et tirer à lui le crédit politique (le nom αἵρεσις désigne la « prise » du pouvoir, mais est aussi employé par référence au composé καθαίρεσις). Ce procédé mimétique et intéressé met égalementen jeu les φίλτατα, les « biens » dont la possession est la plus précieuse — en l'occurrence, ce qui fait la supériorité de Socrate, et même d'une certaine manière de Calliclès, dans la cité : la connaissance du bien et de la justice à laquelle il vaut mieux chercher à élever les citoyens, plutôt que de les imiter pour leur plaire. Quel est donc ce « bien », φίλτατον, que les sorcières mettent en jeu lorsqu'elles font descendre la lune ? Et en quoi peut-on dire que cette opération magique tient de la sympathie ou du mimétisme, à l'instar de la manœuvre d'un rhéteur qui chercherait à flatter les citoyens, au risque d'y perdre son identité en se confondant dans la masse ? La réponse semble se trouver dans une expression idiomatique, ἐπὶ σαυτῷ τὴν σελήνην καθαιρεῖς ou καθέλκεις, que l'on retrouve commentée à l'identique dans plusieurs compilations parémiographiques dont les premières remontent au II^e^ s. ap. J.-C.

> Ἐπὶ σαυτῷ τὴν σελήνην καθαιρεῖς. Αἱ τὴν σελήνην καθαιροῦσαι Θετταλίδες λέγονται τῶν ὀφθαλμῶν καὶ τῶν παίδων στερίσκεσθαι. Εἴρηται οὖν ἐπὶ τῶν ἑαυτοῖς τὰ κακὰ ἐπισπωμένων ἡ παροιμία.

> « Tu tires à toi la lune » : on dit que les Thessaliennes qui tirent la lune vers le sol perdent leurs yeux et leurs enfants. L'expression se dit de ceux qui attirent sur eux les malheurs. (Zénobios, *Proverbes* 4, 1[492].)

Le sens de τὰ φίλτατα s'éclaire : les « biens » les plus précieux et inaliénables ne sont autres que les « yeux » (ὀφθαλμοί). Le deuxième élément est moins clair : certaines leçons de l'explication parémiographique ont ποδῶν (« les pieds ») à la place de παίδων (« les enfants »). Les deux variantes orientent le premier terme (les yeux) dans deux sens différents : la paire yeux-pieds implique la perte d'un organe ou d'un membre lié à une faculté essentielle (vue, marche). Quant à la paire yeux-enfants, elle fonctionne dans un registre plus métaphorique, puisque le mot grec ὀφθαλμοί peut désigner, comme en français « la prunelle des yeux », les personnes les plus chères à quelqu'un, et en particulier ses enfants. Ceux-ci représentent souvent pour leurs parents un doublet symbolique des yeux, notamment dans la tragédie : on songe bien sûr à Œdipe, guidé par Antigone et Ismène, mais aussi à Andromaque, qui appelle son fils ὀφθαλμὸς βίου, « l'œil de ma vie »[493]. À ce sujet, il est intéressant de remarquer que chez Artémidore, qui associe comme on s'en souvient le soleil et la lune aux yeux et à la vue, les deux astres vus en rêve peuvent aussi annoncer des enfants. Ainsi, Hélios prédit des naissances, car on a coutume de donner à ses fils le surnom affectueux de « soleils » ; quant à la personne qui voit en rêve sa propre image dans la lune, elle aura des enfants à son image, c'est-à-dire du même sexe[494]. Les deux significations assignées à l'astre — les yeux et les enfants – restent étroitement unies : ainsi, un soleil obscurci prédit un danger pour les enfants du rêveur ou une maladie pour ses yeux, et lorsqu'il disparaît tout à fait, il annonce la cécité ou la mort des enfants. D'ailleurs, la relation fonctionne même sans le biais de la divinité astrale, puisqu'au chapitre sur les yeux (*Onirocritique* I, 26), Artémidore explique qu'une vue basse en rêve est signe de maladie pour les enfants du dormeur, et que la perte de la vue peut prédire leur décès : les yeux sont semblables à la progéniture parce qu'ils sont chéris et qu'ils servent de guides et montrent le chemin, comme les

492. Cf. aussi Ps.-Plutarque, *Proverbes des Alexandrins* 2, 13 ; Photios, *Lexique*, ε, 1684 ; Michel Apostolios, *Proverbes* 7, 81 ; Souda, ε, 2559.

493. Euripide, *Andromaque* 406

494. *Onirocritique*, II, 36.

enfants à leurs vieux parents. Il semble bien que, du moins vers le II^e^ s. ap. J.-C., un même réseau de représentations ait associé les astres, les yeux et les enfants, et que le sort des uns ait été perçu comme lié à celui des autres.

Les magiciennes qui s'en prennent à la lune peuvent donc être frappées de cécité selon le principe du talion, œil pour œil — Mugler ne manque pas d'invoquer cet argument pour étayer sa théorie de la *kathairesis* comme fermeture de l'œil de l'astre[495]. En attirant à elles la principale source de lumière du firmament (cette action égoïste et centrée sur le sujet est soulignée dans le dicton par l'emploi du pronom réfléchi : ἐπὶ σαυτῷ), les Thessaliennes s'accaparent sans doute une partie des prérogatives divines de Séléné, mais s'exposent en contrepartie à perdre leur propre source de lumière, celle de leur vue, comme si elles étaient punies d'avoir contemplé de trop près cette épiphanie lunaire. Les sortilèges antiques pour lesquels nous avons des sources écrites ne font pas état spécifiquement d'un risque d'aveuglement, mais les invocations adressées à Séléné, particulièrement efficaces et polyvalentes, sont régulièrement accompagnées de formules ou de recettes prophylactiques et d'avertissements : la divinité ne doit pas être appelée à la légère, de crainte qu'elle ne se courrouce.

Un seul papyrus du IV^e^ s. ap. J.-C. précise ce qu'encourt exactement le sorcier imprudent :

> Μὴ οὖν εὐχερῶς πράσσῃς, εἰ μὴ ἀνάγκη σοι γένηται. Ἔχει δὲ φυλακτήριον πρὸς τὸ μή σε καταπεσεῖν· εἴωθεν γὰρ ἡ θεὸς τοὺς ἀφυλακτηριαστοὺς τοῦτο πράσσοντας ἀεροφ<ερ>εῖς ποιεῖν καὶ ἀπὸ τοῦ ὕψους ἐπὶ τὴν γῆν ῥῖψαι.

495. Mugler 1959, p. 54 : « A. Croiset a très bien vu, dans sa note à ce passage [du *Gorgias*], que ce bien le plus cher, τὰ φίλτατα, que les magiciennes risquaient de perdre en opérant sur la lune, était la vue et que le danger d'une incantation de ce genre, auquel Platon fait allusion ici, était celui de devenir aveugle. Or d'après les croyances magiques le magicien engageait la partie de son propre corps sur laquelle il opérait chez autrui. L'opération dont il est question ici a donc un sens purement visuel, et il convient de traduire τὰς τὴν σελήνην καθαιρούσας par « qui obscurcissent la lune, qui suppriment la lumière de la lune ». »

> N'accomplis pas ce rituel sur un coup de tête à moins qu'il ne te soit vraiment nécessaire. Il vient avec une amulette pour te protéger de la chute : car la déesse a coutume de soulever dans les airs ceux qui accomplissent ce rite sans amulette et de les précipiter d'en haut vers le sol. (*PGM* IV, 2505-2509.)

Là encore, le châtiment infligé par la déesse se conçoit sur le modèle du talion : celui qui décroche la lune (καθαιρεῖ) tombe lui-même du ciel (καταπίπτει), à la manière des chiens qui dégringolent du toit dans les griffes des hyènes, pris au piège par leur propre ombre au clair de lune. En somme, le face-à-face avec Séléné, suggéré par les peintures qui la représentent, sur certains vases, comme un visage encadré dans le disque lunaire et vers lequel convergent les regards des deux officiants du rituel magique[496], peut avoir des conséquences aussi terribles que de croiser le regard de Méduse ou d'apercevoir une déesse au bain : on peut en effet y perdre la vue, comme Tirésias[497], ou la vie, comme Actéon. L'œil lunaire est donc un allié ambigu pour les magiciens : témoin muet de leurs actes, il apporte à la fois son éclairage et une partie de son pouvoir divin aux potions et aux imprécations, notamment dans le domaine de la sorcellerie érotique ; mais les épiphanies de la Lune, comme de toute autre déesse, sont redoutables, et ce d'autant plus qu'elles ont lieu sous la contrainte. Si familière qu'elle soit dans le quotidien des hommes, où elle peut être contemplée sans éblouissement, la vision de la Lune peut devenir insoutenable, voire littéralement aveuglante, dès lors que l'on cherche trop à la « tirer à soi »…

6.2.3 Les philosophes dans la lune : indiscrétion, prétention et ridicule

Peu encline à dénoncer les actes coupables dont elle est témoin, mais susceptible de châtier de cécité ceux qui tentent de contraindre ses apparitions et disparitions, la

496. Sur le vase Hamilton et le lécythe aryballisque du British Museum, voir p. 233.

497. Voir Callimaque, *Hymnes*, « Sur le bain de Pallas », V, 70-82 : Tirésias voit τὰ μὴ θεμιτά (78), « ce qui n'est pas permis », c'est-à-dire la nudité d'Athéna qui se baigne avec la mère du jeune homme ; la nuit enveloppe les yeux de ce dernier (παιδὸς δ' ὄμματα νὺξ ἔλαβεν, 82).

déesse-lune adopte régulièrement dans les récits une attitude que l'on pourrait qualifier de pudique : elle ne livre pas facilement les secrets d'autrui, et encore moins les siens propres. C'est pourquoi la curiosité des astronomes, des *phusikoi* et plus généralement des philosophes à l'égard de la lune et de tous les phénomènes qui découlent d'elle[498] a pu paraître excessive et présomptueuse à d'autres auteurs, surtout quand elle aboutissait à des théories comme celle d'Anaxagore[499], désavoué par un certain nombre de ses contemporains qui s'accordaient à dire qu'il était allé trop loin dans l'examen systématique des astres. La verve comique d'Aristophane, puis davantage encore celle, satirique, de Lucien, n'épargnent guère les philosophes, et prennent la lune comme exemple de l'intérêt malsain et prétentieux de ces derniers pour les μετέωρα, les « phénomènes célestes » et astronomiques. Ces sujets élevés, au sens concret comme au sens figuré, pouvaient être perçus comme relevant soit d'une rêverie spéculative et vertigineuse qui absorbe l'esprit au détriment des réalités terrestres, soit d'une ambition démesurée, voire d'une *hubris* impie.

L'image du penseur dans la lune, ou n'ayant pas les pieds sur terre, existait au moins dès l'Antiquité classique, et était illustrée par l'exemple de Thalès, dont on racontait que, tout à son observation des astres, il n'avait pas vu un puits à ses pieds et était tombé dedans. Ainsi chez Platon, Socrate explique à Théodore qu'un philosophe ne vit sur terre que par son corps, tandis que son esprit est sans cesse occupé à voler ailleurs pour sonder les mystères de la nature :

> Ὥσπερ καὶ Θαλῆν ἀστρονομοῦντα, ὦ Θεόδωρε, καὶ ἄνω βλέποντα, πεσόντα εἰς φρέαρ, Θρᾷττά τις ἐμμελὴς καὶ χαρίεσσα θεραπαινὶς ἀποσκῶψαι λέγεται ὡς τὰ μὲν ἐν οὐρανῷ προθυμοῖτο εἰδέναι, τὰ δ' ἔμπροσθεν αὐτοῦ καὶ παρὰ πόδας λανθάνοι αὐτόν.
>
> Un bon exemple, Théodore, est l'histoire de Thalès : à ce que l'on dit, alors qu'il faisait de l'astronomie et regardait en l'air, il tomba dans un puits ; une servante thrace, fine et spirituelle, se moqua de lui, disant

498. Sur les théories des philosophes grecs concernant la lune (dimensions, substance, distance à la Terre, trajectoire, origine de sa lumière, phases, éclipses, taches, action sur le vivant, sur les marées, sur la rosée, question de la vie sur la lune…), voir Préaux 1973.

499. Voir *supra*, p. 17.

> qu'il s'efforçait de savoir ce qui se passait dans le ciel, alors qu'il ne voyait pas ce qui était devant lui, à ses pieds. (Platon, *Théétète* 174a.)

À côté de la plaisanterie sur Thalès, qui devient un élément durable du cliché du savant distrait[500], l'intérêt des philosophes pour le ciel et les astres soulève une critique plus grave : prétendre connaître des choses qui ont été mises physiquement hors de portée du savoir humain, et s'élever au-dessus du commun des mortels en examinant les étoiles, c'est au mieux présumer de ses capacités et chercher à atteindre des connaissances inaccessibles, et au pire se prendre soi-même pour un dieu en niant la frontière entre les domaines terrestre et céleste. Dans ses *Nuées*, Aristophane se livre à une attaque impitoyable contre Socrate et son « pensoir » (φροντιστήριον) ; présenté comme un sophiste de la plus vile espèce, qui enseigne à ses disciples comment tenir des raisonnements oiseux et n'honore pas les dieux de la cité, Socrate apparaît dans la pièce suspendu dans une « nacelle » (κρεμάθρα)[501]. Lorsque Strepsiade lui demande la raison d'un tel dispositif, il explique qu'il déambule dans les airs et examine le soleil[502], et que s'il ne surélevait pas ainsi son esprit, il ne serait pas à même de découvrir tout ce qui se passait dans le ciel[503].

500. L'anecdote est reprise par Diogène Laërce (*Vies des philosophes* I, 34), et bien plus tard par Jean de La Fontaine (*Fables* II, 13, « L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits »). Ailleurs chez Diogène Laërce (VI, 28), le cynique Diogène semble faire allusion au même épisode dans une énumération de paradoxes visant diverses professions, où il accuse « les mathématiciens [s'occupant d'astronomie] d'avoir le regard fixé sur le soleil et la lune, et d'en oublier de voir les choses qui sont à leurs pieds » (τοὺς μαθηματικοὺς ἀποβλέπειν μὲν πρὸς τὸν ἥλιον καὶ τὴν σελήνην, τὰ δ' ἐν ποσὶ πράγματα παροράν). Lucien a-t-il l'intention de faire allusion au puits de Thalès lorsqu'il invente des puits merveilleux permettant la communication entre la Terre et le ciel (*Icaroménippe* 25-26 et *Histoires vraies A* 26) ? En tout cas, comme on le constatera amplement *infra*, le dénigrement et la parodie des philosophes, et particulièrement des astronomes, sont des obsessions récurrentes chez Lucien, tant dans ses récits de voyages sur la lune que dans d'autres ouvrages.

501. Aristophane, *Nuées* 218.

502. *Ibid.*, 225 : ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον. Le vers est repris ironiquement par Strepsiade à la fin de la pièce (1503), lorsqu'il monte sur le toit du pensoir pour y mettre le feu. Une allusion à cette phrase et au composé ἀεροβατεῖν apparaît dans l'*Apologie de Socrate* (19c). Quant au verbe περιφρονῶ, il signifie littéralement « embrasser par l'esprit », ce qui traduit une la mégalomanie comique du philosophe qui prétend comprendre, saisir par la pensée une réalité aussi étendue que le soleil.

503. *Ibid.*, 227-234.

À cette suffisance répond la vanité des sujets qui occupent les membres du pensoir, de l'infiniment petit à l'infiniment grand : avant même l'entrée en scène de Socrate, la présentation des lieux par l'un de ses disciples donne lieu à toutes sortes de plaisanteries scatologiques, des pets du moustique (160-164) aux philosophes qui font de l'astronomie avec leur anus pendant que l'autre extrémité sonde les profondeurs de la terre (193-194). Mais l'anecdote la plus irrévérencieuse racontée aux dépens de Socrate est celle dans laquelle il se retrouve en quelque sorte puni d'avoir trop scruté la lune.

> ΜΑ. Πρώην δέ γε γνώμην μεγάλην ἀφῃρέθη
> ὑπ' ἀσκαλαβώτου.
> ΣΤ. Τίνα τρόπον ; κάτειπέ μοι.
> ΜΑ. Ζητοῦντος αὐτοῦ τῆς σελήνης τὰς ὁδοὺς
> καὶ τὰς περιφοράς, εἶτ' ἄνω κεχηνότος
> ἀπὸ τῆς ὀροφῆς νύκτωρ γαλεώτης κατέχεσεν.
> ΣΤ. Ἥσθην γαλεώτῃ καταχέσαντι Σωκράτους.
>
> Le disciple. — Récemment, il a été privé d'une grande idée par un lézard.
> Strepsiade. — Comment cela ? Dis-moi tout !
> Le disciple. — Il examinait la trajectoire et les révolutions de la lune, et alors, au moment où il regardait en l'air la bouche ouverte, en pleine nuit, un gecko lui a fait dessus depuis le toit.
> Strepsiade. — Je suis bien aise qu'un gecko ait fait dans la bouche de Socrate ! (Aristophane, *Nuées*, 169-174.)

Il s'agit avant tout ici de comique de geste transposé dans le cadre d'une anecdote que l'on rapporte : Socrate, le nez en l'air, ne prête aucune attention à son environnement, comme Thalès, et de surcroît se rend vulnérable en bayant aux corneilles. Il est possible aussi que le γαλεώτης (173) dont il est question ici, et qui intervient pour préciser le terme plus large d'ἀσκαλαβώτης (170) – lui-même hyponyme de σαῦρος, le lézard – désigne une espèce particulière de lézard ou de gecko moucheté dont la peau rappellerait un ciel étoilé, et aurait même pu tromper la vue du philo-

sophe qui pensait observer le firmament[504]. Quoi qu'il en soit, ce châtiment radical de la curiosité de Socrate n'est probablement pas associé par hasard à la lune : l'investigation approfondie dont elle fait l'objet chez les philosophes est singulièrement sacrilège et condamnable, comme le résume Aristophane dans deux des derniers vers de sa pièce.

> Τί γὰρ μαθόντες τοὺς θεοὺς ὑβρίζετε,
> καὶ τῆς Σελήνης ἐσκοπεῖσθε τὴν ἕδραν ;
>
> Pourquoi donc offensez-vous les dieux par votre recherche de savoir, et examinez-vous l'assise de la lune ? (*Ibid.*, 1506-1507.)

Dans l'accusation d'impiété et d'*hubris* dont Strepsiade accable Socrate, l'observation lunaire est donc en première ligne, et l'on comprend mieux que la déesse, à qui le poète prête par ailleurs un caractère susceptible et vindicatif[505], ait pu jouer un tour à Socrate par le biais du lézard, même si cela n'est pas dit explicitement.

Le satiriste le plus acharné à l'encontre des philosophes et de leur curiosité maladive pour les astres n'est pas Aristophane, mais plutôt Lucien, chez qui Séléné joue régulièrement le rôle de témoin de l'arrogance, de la débauche et de la mégalomanie des philosophes. Le héros de l'*Icaroménippe* n'entreprend ainsi son expédition lunaire qu'après avoir connu une expérience analogue par certains points avec celle du Strepsiade d'Aristophane : avide de connaissance sur le cosmos, particulièrement

504. Cette hypothèse vient de C. A. Anderson, « An unnoticed gecko joke in Aristophanes' *Clouds* 169-174 », *Classical Philology* 13 (1), 1998, p. 49-50, cité par Silvia Milanezi dans les notes à l'édition des Belles Lettres des *Nuées*.

505. Comme on s'en souvient, les *Nuées* mettent en scène le courroux de Séléné devant l'ingratitude des Athéniens (607-626) : pour cet affront, c'est Hyperbolos, dans sa charge de hiéromnémon, qui a reçu la punition divine en se voyant retirer sa couronne. Un peu plus tôt dans la pièce, le chœur évoque la réaction des dieux célestes à l'annonce que Cléon allait être élu stratège : en signe de désapprobation, Séléné s'était écartée de sa trajectoire (584 : ἡ σελήνη δ' ἐξέλειπε τὰς ὁδούς) et Hélios avait refusé de briller — une allusion à deux éclipses, lunaire et solaire, à intervalle rapproché. Ailleurs, dans *La Paix* (406-415), Séléné et Hélios se vengent du manque de respect des Grecs à leur égard en complotant avec les Barbares et en dérobant mesquinement des jours du calendrier (voir *supra*, p. 201).

sur la lune dont tous les aspects lui semblent « insensés et totalement étranges »[506], il tente de s'instruire auprès des philosophes qui lui semblent les mieux « versés dans les choses célestes »[507], « comme on pouvait en juger par l'austérité de leur visage, la pâleur de leur teint et l'épaisseur de leur barbe »[508]. Bien entendu, après avoir déboursé de coquettes sommes dans l'espoir de trouver une réponse à ses questionnements, Ménippe se rend bien vite compte qu'il a affaire à des charlatans dont les propos sont tout à la fois fumeux, péremptoires, contradictoires et invraisemblables.

Ménippe s'étonne entre autres que tous ces philosophes aient la prétention de voir des choses si lointaines que les astres ou de mesurer des choses si vastes que la distance les séparant.

> […] οἵ γε πρῶτα μὲν ἐπὶ γῆς βεβηκότες καὶ μηδὲν τῶν χαμαὶ ἐρχομένων ἡμῶν ὑπερέχοντες, ἀλλ' οὐδὲ ὀξύτερον τοῦ πλησίον δεδορκότες, ἔνιοι δὲ καὶ ὑπὸ γήρως ἢ ἀργίας ἀμβλυώττοντες, ὅμως οὐρανοῦ τε πέρατα διορᾶν ἔφασκον καὶ τὸν ἥλιον περιεμέτρουν καὶ τοῖς ὑπὲρ τὴν σελήνην ἐπεβάτευον…
>
> Eux qui, pour commencer, marchaient sur le sol et n'étaient pas plus haut que nous autres qui allons les pieds sur terre, eux qui en outre n'avaient pas la vue plus perçante que leur voisin (certains même, par vieillesse ou manque d'exercice, l'avaient plutôt faible), ils prétendaient quand même distinguer les limites du ciel, mesuraient le tour du soleil et foulaient les régions supra-lunaires. (Lucien, *Icaroménippe* 6.)

La suite du paragraphe poursuit dans la rhétorique du paradoxe, puisque le narrateur remarque que ces savants qui ignoraient la distance en stades entre Mégare et le Pirée se disaient capables d'évaluer celle entre la lune et le soleil en coudées. On retrouve ici un certain nombre des thèmes déjà présents chez Aristophane, où Socrate, marchant dans les airs, mais au sens concret pour sa part, affirmait qu'il

506. §4 : ἄτοπά […] καὶ παντελῶς παράδοξα.

507. §5 : οὐρανογνώμονες.

508. *Ibid.* : ὡς ἐνῆν τεκμήρασθαι προσώπου τε σκυθρωπότητι καὶ χρόας ὠχρότητι καὶ γενείου βαθύτητι.

lui aurait été impossible de comprendre les phénomènes célestes s'il les avait observés « depuis la terre »[509], et où Strepsiade critiquait déjà la manière de mesurer l'infiniment grand à l'aide de modèles miniatures. Déçu par tant de charlatanerie, et muni d'ailes comme Icare, le narrateur va visiter le ciel pour s'en faire une idée exacte par ses propres moyens ; mais lorsqu'il quitte la lune, celle-ci lui adresse une longue doléance à porter de sa part à Zeus, doléance qui commence par reprendre les reproches que Ménippe lui-même faisait aux philosophes qu'il avait consultés[510].

> […] ἀπείρηκα γὰρ ἤδη, Μένιππε, πολλὰ καὶ δεινὰ παρὰ τῶν φιλοσόφων ἀκούουσα, οἷς οὐδὲν ἕτερόν ἐστιν ἔργον ἢ τἀμὰ πολυπραγμονεῖν, τίς εἰμι καὶ πηλίκη, καὶ δι' ἥντινα αἰτίαν διχότομος ἢ ἀμφίκυρτος γίγνομαι. Καὶ οἱ μὲν κατοικεῖσθαί μέ φασιν, οἱ δὲ κατόπτρου δίκην ἐπικρέμασθαι τῇ θαλάττῃ, οἱ δὲ ὅ τι ἂν ἕκαστος ἐπινοήσῃ τοῦτό μοι προσάπτουσι. Τὰ τελευταῖα δὲ καὶ τὸ φῶς αὐτὸ κλοπιμαῖόν τε καὶ νόθον εἶναί μοί φασιν ἄνωθεν ἦκον παρὰ τοῦ Ἡλίου, καὶ οὐ παύονται καὶ πρὸς τοῦτόν με ἀδελφὸν ὄντα συγκροῦσαι καὶ στασιάσαι προαιρούμενοι· οὐ γὰρ ἱκανὰ ἦν αὐτοῖς ἃ περὶ αὐτοῦ εἰρήκασι τοῦ Ἡλίου, λίθον αὐτὸν εἶναι καὶ μύδρον διάπυρον.
>
> Καίτοι πόσα ἐγὼ συνεπίσταμαι αὐτοῖς ἃ πράττουσι τῶν νυκτῶν αἰσχρὰ καὶ κατάπτυστα οἱ μεθ' ἡμέραν σκυθρωποὶ καὶ ἀνδρώδεις τὸ βλέμμα καὶ τὸ σχῆμα σεμνοὶ καὶ ὑπὸ τῶν ἰδιωτῶν ἀποβλεπόμενοι ; Κἀγὼ μὲν ταῦτα ὁρῶσα ὅμως σιωπῶ· οὐ γὰρ ἡγοῦμαι πρέπειν ἀποκαλύψαι καὶ διαφωτίσαι τὰς νυκτερινὰς ἐκείνας διατριβὰς καὶ τὸν ἐπὶ κλίνης ἑκάστου βίον, ἀλλὰ κἄν τινα ἴδω αὐτῶν μοιχεύοντα ἢ κλέπτοντα ἢ ἄλλο τι τολμῶντα νυκτερινώτατον, εὐθὺς ἐπισπασαμένη τὸ νέφος ἐνεκαλυψάμην, ἵνα μὴ δείξω τοῖς πολλοῖς γέροντας ἄνδρας βαθεῖ πώγωνι καὶ ἀρετῇ ἐνασχημονοῦντας. Οἱ δὲ οὐδὲν ἀνιῶσιν διασπαράττοντές με τῷ λόγῳ καὶ πάντα τρόπον ὑβρίζοντες, ὥστε νὴ τὴν Νύκτα πολλάκις ἐβουλευσάμην μετοικῆσαι ὅτι πορρωτάτω, ἵν' αὐτῶν τὴν περίεργον ἂν γλῶτταν διέ-

509. *Nuées* 231 : χαμαί. La critique de Lucien rappelle aussi par certains aspects la plaisanterie aux dépens de Thalès, dans laquelle le philosophe pâtit de regarder trop loin sans y voir de près, et de connaître mieux les astres que ce qui devrait lui être familier.

510. Voir introduction à la partie I.

φυγον.

> […] Désormais, Ménippe, je refuse de me laisser traiter de tous les noms par les philosophes, qui n'ont pas d'autre passe-temps que de se mêler de mes affaires, pour déterminer qui je suis, de quelle taille et pourquoi j'apparais par moitié ou biconvexe. Les uns disent que je suis habitée, les autres que je suis suspendue au-dessus de la mer comme un miroir, d'autres encore m'attribuent chacun tout ce qui lui passe par la tête. À la fin des fins, ils disent que ma lumière est volée et bâtarde parce qu'elle me vient d'en haut, du Soleil, et ils font sans cesse exprès de créer des heurts et des conflits entre moi et lui, qui est pourtant mon frère : cela ne leur avait pas suffi de raconter sur son compte à lui que c'était une pierre et une masse incandescente.
>
> Pourtant, ne suis-je pas au courant de tant d'agissements honteux et pendables qu'ils perpètrent la nuit, eux qui de jour ont la mine austère, l'aspect viril, l'allure vénérable, et qui sont admirés par le commun des mortels ? Et moi qui vois tout cela, je me tais pourtant : non seulement je ne trouve pas convenable, en effet, de révéler et d'éclairer ce genre d'activités nocturnes et le mode de vie de chacun au lit, mais encore, chaque fois que j'en vois un commettre un adultère, un vol ou quelque autre de ces audaces si typiquement nocturnes, je me dépêche de tirer un rideau de nuages et de me voiler la face, pour éviter de montrer en place publique des vieillards qui déshonorent leur épaisse barbe et la vertu. Mais eux n'ont de cesse de me mettre en pièces dans leurs discours et de m'outrager de toutes les manières, si bien que, par Nyx ! j'ai souvent médité de déménager aussi loin que possible pour fuir leur langue indiscrète. (Lucien, *Icaroménippe* 20-21.)

Au soleil représenté comme une pierre et un *mudros* (« masse ignée »), évidente allusion à Anaxagore[511], Lucien fait correspondre la lune représentée comme une terre habitée ou un miroir, théories dont on trouve des traces notamment

511. Voir p. 17.

chez Plutarque, mais aussi chez Anaxagore lui-même[512]. Ici comme dans les *Histoires vraies* (avec lesquelles l'*Icaroménippe* entretient d'indéniables relations intertextuelles, quelle qu'ait pu être la date respective de chaque ouvrage[513]), l'auteur brouille les pistes en mélangeant dans un même jugement mi-sérieux, mi-fantaisiste les hypothèses les plus étranges, comme celle des habitants de la lune ou du miroir accroché au ciel, et les plus avérées, comme celle de la lumière empruntée et des phases lunaires[514]. C'est ainsi que les thèses philosophiques même les plus solides sur la lune comme corps céleste, une fois appliquées à la lune comme personnage « parlant d'une voix de femme »[515], apparaissent absurdes, insultantes ou blasphématoires, qu'il s'agisse de décrire la déesse coupée en deux, habitée, suspendue, ou de l'accuser d'avoir volé sa « lumière bâtarde » (φῶς νόθον) à son propre frère.

Du reste, Séléné ne se prononce jamais sur la véracité ou la fausseté de tous ces

512. Diogène Laërce (*Vies des philosophes* II, 8) attribue à Anaxagore l'opinion selon laquelle la lune serait habitée, et la rapproche d'ailleurs de celle, plus célèbre, du soleil-*mudros* : Οὗτος ἔλεγε τὸν ἥλιον μύδρον εἶναι διάπυρον καὶ μείζω τῆς Πελοποννήσου· […] τὴν δὲ σελήνην οἰκήσεις ἔχειν, ἀλλὰ καὶ λόφους καὶ φάραγγας (« [Anaxagore] disait que le soleil était une masse incandescente plus grande que le Péloponnèse ; et que la lune portait non seulement des habitations, mais encore des montagnes et des vallées »). Comparer ce passage à celui de l'*Icaroménippe* (7) où le narrateur s'indignait déjà sur ces philosophes « qui ne sont pas loin de jurer que le soleil est une masse ignée et que la lune est habitée » (μονονουχὶ διομνυμένους μύδρον μὲν εἶναι τὸν ἥλιον, κατοικεῖσθαι δὲ τὴν σελήνην). Sur la lune habitée, voir aussi Plutarque, *De facie* 937D-940F ; et sur la lune-miroir, *ibid.*, 920F *sq.* et *infra*, partie IV.

513. Sur ces effets d'écho, mais aussi de variation et d'écart entre les deux récits de voyage lunaire, voir *infra*, chap. 10.1.

514. Pour des parallèles avec les récriminations de la Lune dans l'*Icaroménippe*, voir *Histoires vraies A*, 22-25 (pour une description des extraordinaires habitants de la lune), 26 (pour le miroir lunaire suspendu non pas au-dessus de la mer, mais d'un puits) et 19 (pour la lumière empruntée qui, en l'occurrence, n'est pas cause d'un conflit, mais intervient à la fin d'une guerre où le blocus lumineux instauré contre la lune oblige Endymion, son roi, à la capitulation devant Phaéton, roi du soleil).

515. *Icaroménippe* 20 : γυναικείαν φωνὴν προϊεμένη. On remarque dans le discours de la Lune le glissement délibéré du τί neutre au τίς animé : le problème astronomique évoqué ici est bien celui de la nature de la lune, mais celle-ci étant animée, la question n'est plus tant de savoir *ce qu'elle est* que *qui elle est*.

jugements, mais se contente de se plaindre du « zèle indiscret » (πολυπραγμοσύνη) des fâcheux qui refusent de la laisser tranquille, une notion reprise par l'adjectif περίεργος (« curieux ») à la fin du passage. C'est d'ailleurs sur le thème de l'indiscrétion que se construit la seconde partie de l'accusation, dans laquelle est évoquée la conduite nocturne des prétendus philosophes, et qui peut être résumée par la phrase Κἀγὼ μὲν ταῦτα ὁρῶσα ὅμως σιωπῶ (« et moi qui vois tout cela, je me tais pourtant ») : Séléné en veut d'autant plus à ces hommes de colporter mille rumeurs à son sujet qu'elle-même aurait des vérités autrement plus scandaleuses à révéler à leur propos, mais qu'elle se garde de le faire – excepté ici même, bien sûr, par prétérition.

Mise en exergue par le contraste avec l'indiscrétion des philosophes, la discrétion et la pudeur de la déesse, qui se voile d'un nuage pour ne pas voir et faire voir un tel opprobre, confirment la remarque faite plus haut au sujet du larcin d'Hermès : sans être nécessairement complice des malfaiteurs, le personnage littéraire de Séléné est rarement délateur ou témoin à charge, ou alors de manière indirecte. On est frappé de voir Séléné employer les mêmes critères que Ménippe lui-même plus tôt pour décrire l'allure extérieure des philosophes, notamment la figure austère et la barbe épaisse[516] ; mais contrairement au narrateur, qui admet avoir été naïf dans un premier temps, la Lune n'est pas dupe de ces apparences respectables, puisque son regard panscopique lui permet d'observer toute action « nocturne par excellence » (νυκτερινώτατον), c'est-à-dire honteuse, ce qui inclut le vol, comme on l'a déjà vu avec l'exemple d'Hermès, mais aussi toutes les formes de débauche sexuelle (sous-entendues par l'expression τὸν ἐπὶ κλίνης βίον, le « mode de vie au lit »), notamment l'adultère. De la première opposition entre τῶν νυκτῶν (« de nuit ») et μεθ' ἡμέραν (« de jour ») jusqu'au serment par Nyx, la mention de la nuit comme théâtre de tous les délits revient pas moins de quatre fois dans le même paragraphe.

Chez Lucien, en effet, la lune se retrouve régulièrement en situation de contem-

516. Comparer *Icaroménippe* 5 (προσώπου [...] σκυθρωπότητι et γενείου βαθύτητι) et 21 (σκυθρωποί et βαθεῖ πώγωνι). La contradiction entre l'aspect grave et vénérable des philosophes et leur moralité réelle est un *topos* chez Lucien : voir par exemple la complainte de la Philosophie dans *Les fugitifs* (4).

pler malgré elle les comportements les plus répréhensibles, et spécifiquement ceux des philosophes : déjà, dans un passage antérieur de l'*Icaroménippe*, le protagoniste s'était servi de la lune comme promontoire pour observer les crimes sur terre, d'abord chez les rois et les puissants du monde (§15), puis chez les particuliers, parmi lesquels Lucien ne citait en fait que des philosophes (§16)[517]. Au début de *La Double accusation ou les Jugements* (§1), Zeus tient un discours virulent dans lequel il laisse éclater son exaspération et fait écho aux menaces qui pèsent sur les philosophes dans l'*Icaroménippe* : « Mais qu'ils finissent tous écrasés, ces philosophes qui disent qu'il n'y a de bonheur que chez les dieux ! »[518]. S'ensuit une énumération visant à

517. Ménippe voit d'abord les rois « commettre l'adultère, assassiner, comploter, enlever, se parjurer, trembler, être trahis par leur plus proche entourage » (15 : μοιχεύοντας, φονεύοντας, ἐπιβουλεύοντας, ἁρπάζοντας, ἐπιορκοῦντας, δεδιότας, ὑπὸ τῶν οἰκειοτάτων προδιδομένους). Mais le spectacle des philosophes est jugé plus amusant encore : dans une énumération qui renvoie les différentes écoles dos à dos, comme Lucien a coutume de le faire (cf. notamment *Le Banquet ou les Lapithes*), on voit un épicurien, un stoïcien, un rhéteur et un cynique se rendre coupable de parjure, de chicanerie judiciaire, de vol, de luxure, de cupidité, d'impiété, en somme de toutes sortes d'actions peu conformes aux doctrines qu'ils prônent en public. C'est l'occasion pour le narrateur de fustiger « ceux qui entrent par effraction chez les gens, qui poursuivent en justice, qui prêtent à gages, qui réclament les dettes » (16 : τοὺς τοιχωρυχοῦντας, τοὺς δικαζομένους, τοὺς δανείζοντας, τοὺς ἐπαιτοῦντας), c'est-à-dire des délits de moindre envergure que ceux des rois, mais qui n'en sont pas moins moralement blâmables et surtout exploitables dans une veine satirique.

518. Ἀλλ' ἐπιτριβεῖεν ὁπόσοι τῶν φιλοσόφων παρὰ μόνοις τὴν εὐδαιμονίαν φασὶν εἶναι τοῖς θεοῖς. Comparer avec les quatre emplois de ce même verbe ἐπιτρίβω dans l'*Icaroménippe*. Séléné commence par formuler ses exigences auprès de Zeus (21) : μὴ δυνατόν ἐστί μοι κατὰ χώραν μένειν, ἢν μὴ τοὺς φυσικοὺς ἐκεῖνος ἐπιτρίψῃ καὶ τοὺς διαλεκτικοὺς ἐπιστομίσῃ καὶ τὴν Στοὰν κατασκάψῃ καὶ τὴν Ἀκαδημίαν καταφλέξῃ καὶ παύσῃ τὰς ἐν τοῖς περιπάτοις διατριβάς (« pas question pour moi de rester à ma place s'il n'écrase les philosophes naturels, ne bâillonne les dialecticiens, ne rase le Portique, ne brûle l'Académie et ne fait cesser les discours des péripatéticiens »). Une fois cette requête transmise aux dieux, ceux-ci réclament en assemblée à Zeus : « κεραύνωσον », « κατάφλεξον », « ἐπίτριψον » (« foudroie-les ! brûle-les ! écrase-les ! »), ce à quoi il répond : Ἔσται ταῦτα ὡς βούλεσθε, […] καὶ πάντες ἐπιτρίψονται αὐτῇ διαλεκτικῇ (« Il en sera comme vous le souhaitez, et ils seront tous écrasés avec leur dialectique »). Peu auparavant (26), Zeus a déjà écrasé l'épicurien Hermodore, que Ménippe avait surpris depuis la lune en train de se parjurer. Le châtiment divin appelé par l'*hubris* des philosophes est une sorte d'obsession de Lucien. La critique des écoles philosophiques, de leur prétention à un savoir universel et de leurs incessantes querelles de doctrine se retrouve en effet tant dans le contenu de ses dialogues, tel l'*Hermotimos*, que dans la posture du cynique, éthos récurrent du narrateur chez Lucien.

relativiser ce prétendu bonheur des dieux, qui chacun dans sa fonction se donnent beaucoup de peine pour les mortels. Si Hélios est accablé par sa lourde responsabilité, Séléné l'est plutôt par l'ingratitude de sa tâche : « Séléné, qui ne dort jamais, accomplit elle aussi sa course, brillant pour les fêtards et ceux qui rentrent de dîner à une heure indue »[519]. L'image de la Lune compagne des réjouissances nocturnes, de même que l'épithète ἄγρυπνος, sont probablement empruntées au contexte des épigrammes érotiques, mais sont détournées ici — comme le vocabulaire astronomique dans l'*Icaroménippe* – au profit du reproche, comme si la déesse se privait de sommeil pour un public méritant fort peu sa lumière. Si le portrait des débauchés esquissé ici n'est pas explicitement celui des philosophes, on peut penser qu'il les vise néanmoins indirectement, puisque c'est contre eux que la phrase introductive est prononcée.

Un autre type de démonstration d'*hubris*, pour Lucien, est la mise en scène grandiloquente, par certains philosophes, de leur propre mort. Empédocle, qui se serait jeté dans le cratère de l'Etna, laissant derrière lui une de ses chaussures de bronze, est l'exemple favori du satiriste, qui ne manque jamais une occasion de s'acharner sur lui en faisant apparaître le personnage du présocratique à divers stades de rôtissage dans ses histoires et en condamnant souvent explicitement son orgueil[520]. Or, Empédocle est le seul homme que Ménippe rencontre lors de son bref séjour sur la lune – le narrateur a d'ailleurs une première réaction d'effroi devant cette figure charbonneuse qu'il prend d'abord pour un « démon lunaire » (σεληναῖος δαίμων), mais il se voit répondre :

Ὁ φυσικὸς οὗτός εἰμι Ἐμπεδοκλῆς· ἐπεὶ γὰρ ἐς τοὺς κρατῆρας ἐμαυτὸν

519. Ἡ Σελήνη δὲ ἄγρυπνος καὶ αὐτὴ περίεισιν φαίνουσα τοῖς κωμάζουσιν καὶ τοῖς ἀωρὶ ἀπὸ τῶν δείπνων ἐπανιοῦσιν.

520. Voir *Histoires vraies B*, 21, où Empédocle se voit refuser le séjour parmi les Bienheureux ; *Icaroménippe* 13-14, où il a été projeté sur la lune par le volcan ; *Les ressuscités ou le pêcheur* 2, où le philosophe propose pour Lucien un châtiment à l'image de sa mort à lui ; *Sur la mort de Pérégrinos*, *passim*, puisque la comparaison s'impose entre le bûcher de Pérégrinos et le sort d'Empédocle (voir *infra*) ; *Les fugitifs*, 2, où le même rapprochement est fait ; et *Dialogues des morts*, 6, 4, où Ménippe accuse Empédocle de vanité pour avoir cherché à se faire passer pour un dieu en disparaissant sans laisser de traces.

> φέρων ἐνέβαλον, ὁ καπνός με ἀπὸ τῆς Αἴτνης ἁρπάσας δεῦρο ἀνήγαγε, καὶ νῦν ἐν τῇ σελήνῃ κατοικῶ ἀεροβατῶν τὰ πολλὰ καὶ σιτοῦμαι δρόσον.
>
> C'est moi, Empédocle, le philosophe naturel. En effet, quand je suis allé me jeter dans le cratère, la fumée de l'Etna m'a soulevé et emporté jusqu'ici : maintenant, j'habite sur la lune, je passe mon temps à marcher dans les airs et je me nourris de rosée. (Lucien, *Icaroménippe* 13.)

Bien qu'Empédocle tienne exceptionnellement un rôle plutôt positif dans ce contexte, conseillant ensuite Ménippe dans son observation de la Terre, les piques et allusions désobligeantes ne manquent pas : présenté d'emblée comme « carbonisé » (ἀνθρακίας) et « cuit à point » (κατωπτημένος), Empédocle se voit ensuite remercié par la promesse de libations dans la cheminée, et disparaît en fumée au paragraphe suivant. On remarque surtout l'emploi que Lucien fait ici du verbe ἀεροβατεῖν (« marcher dans les airs »), dont la première occurrence historique chez Aristophane a fait un symbole de la critique des philosophes présomptueux. Avec l'allure extraterrestre que lui donne son visage brûlé, Empédocle fait partie intégrante du paysage lunaire : il va jusqu'à se nourrir de rosée, comme les Sélénites des *Histoires vraies*[521], et le narrateur propose même de lui rendre hommage aux Noumènies, qui fêtent la nouvelle lune. L'astre n'a probablement pas ici la simple fonction de séjour des âmes des morts : il est plus exactement le séjour d'un personnage qui a prétendu à l'immortalité et qui n'est mort qu'à moitié. L'Empédocle lunaire, que l'on voit jurer par Endymion à la fin du paragraphe 13 pour un effet de couleur locale, n'est d'ailleurs pas si éloigné de l'Endymion des *Histoires vraies* : le fameux dormeur, qui est (comme Empédocle dans l'*Icaroménippe*) la première personne à adresser la parole aux étrangers arrivés sur l'astre, est devenu le roi de la

521. *Histoires vraies A*, 23 : la boisson des habitants de la lune est du jus tiré de l'air pressé, « comme de la rosée », ce qui constitue une allusion manifeste à l'influence de la lune sur l'apparition de la rosée. Il est à noter que leur nourriture, en revanche, est de la fumée, et qu'il est rapporté dans le même paragraphe qu'ils se dissolvent en fumée à leur mort, exactement de la même manière qu'Empédocle disparaît après avoir rencontré Ménippe. Comparer *Histoires vraies A*, 23 : ὥσπερ καπνὸς διαλυόμενος ἀὴρ γίνεται (« se dissolvant comme une fumée, il se transforme en air ») et *Icaroménippe* 14 : ἐς καπνὸν ἠρέμα διελύετο (« il se dissolvait doucement en fumée »).

lune après avoir été « enlevé »[522] pendant son sommeil. Le verbe ἁρπάζω est également employé par Lucien pour caractériser le mouvement d'Empédocle, « enlevé » par la fumée du cratère. À l'instar d'Iphigénie potentiellement arrachée au sacrifice par une action divine inopinée, ou de ces héros ravis dans la fleur de l'âge par une divinité amoureuse, Empédocle d'un côté, Endymion de l'autre ne sont ni vraiment vivants ni vraiment morts et mènent une existence secrète dans un lieu propre à tous les mystères.

Lucien souligne également la légèreté des éléments qui remplissent l'existence d'Empédocle (fumée, rosée, air), légèreté qui peut être interprétée comme le reflet de la vanité de son caractère. La lune est donc un havre approprié pour un philosophe que son inanité a poussé à chercher une élévation jusque dans la mort. Témoin de toutes les frasques des philosophes, Séléné l'est aussi de leurs ultimes actes de démesure : c'est pourquoi, lorsque Lucien raconte l'immolation par le feu du cynique Pérégrinos Protée, lors des Jeux Olympiques de 165, il tient à préciser que la lune elle-même était là pour assister à cette scène ridicule.

> Καὶ ἐπειδὴ ἡ σελήνη ἀνέτελλεν – ἔδει γὰρ κἀκείνην θεάσασθαι τὸ κάλλιστον τοῦτο ἔργον – πρόεισιν ἐκεῖνος ἐσκευασμένος ἐς τὸν ἀεὶ τρόπον καὶ ξὺν αὐτῷ τὰ τέλη τῶν κυνῶν, καὶ μάλιστα ὁ γεννάδας ὁ ἐκ Πατρῶν, δᾷδα ἔχων, οὐ φαῦλος δευτεραγωνιστής· ἐδᾳδοφόρει δὲ καὶ ὁ Πρωτεύς.
>
> À l'heure du lever de la lune – car il fallait qu'elle aussi pût contempler ce magnifique événement –, le voilà qui s'avance, dans son accoutrement habituel, accompagné par ce qui se fait de mieux en termes de cyniques, et en particulier par [Théagène,] le notable de Patras, tenant une torche et parfait pour tenir le second rôle. Protée aussi portait une torche. (Lucien, *Sur la mort de Pérégrinos*, 36.)

Lucien ne trouve pas de mots assez durs pour décrire la scène à laquelle il a lui-même assisté, et qui est pour lui un sommet de suffisance de la part du vieil homme et d'idolâtrie béate de la part de son public. Dans ce passage précis, l'accent porte

522. A, 11 : ἀναρπασθείη.

entre autres sur le talent de mise en scène théâtrale du philosophe qui, non content d'avoir annoncé son suicide quatre ans à l'avance et de l'accomplir lors d'une fête panhellénique, se dote d'un deutéragoniste dévoué qui lui sert de faire-valoir, allume les torches[523] et le bûcher la nuit pour plus d'effet, et attend même que la lune se lève, comme s'il voulait la forcer elle aussi à admirer son geste[524]. La présence de la lune lors de cet épisode grotesque et disgracieux a tellement marqué l'esprit de Lucien qu'il en fait une autre mention dans les premières lignes des *Fugitifs* (1), où les dieux se souviennent que Séléné leur a décrit le bûcher de Pérégrinos. Dans les deux œuvres, l'auteur fait un rapprochement entre la fin d'Empédocle et celle de Pérégrinos Protée[525] ; bien que l'un ait préféré le secret et l'autre le spectaculaire, tous deux n'ont écouté que leur arrogance et ont cherché à magnifier leur mort pour laisser d'eux une image divine – un autre rapprochement s'imposant bien sûr avec l'apothéose d'Héraclès. Chez Lucien, les deux hommes sont aussi réunis par la lune, qui sert de séjour au premier et de témoin au second ; il n'est sans doute pas anodin que, s'amusant à peu de frais à impressionner les badauds qui arrivent trop tard au pied du bûcher, Lucien invente entre autres prodiges l'histoire d'un vautour qui aurait pris son essor du milieu des flammes (*Pérégrinos*, 39-40[526]) : le vautour n'est

523. Les flambeaux servent non seulement à allumer le bûcher, mais sans doute aussi à donner une tonalité solennelle et religieuse à toute la séquence. Cette mise en scène des dadouques, comme dans un culte à mystères, en rappelle une autre, celle de la hiérogamie d'Alexandre d'Abonotique (*Alexandre ou le faux prophète*, 39) : comme Pérégrinos, cet autre contemporain de Lucien, responsable de la diffusion du culte du dieu-serpent Glycon, est présenté comme un mystificateur professionnel. Il prétend que la mère de sa fille n'est autre que Séléné et instaure un « jour des torches » où il rejoue devant ses fidèles son union avec la déesse. Du philosophe et du mystique, tous deux fustigés par Lucien, l'un s'identifie à Héraclès, l'autre à Endymion ; le spectacle de la théogamie d'Alexandre (où l'on force aussi Séléné, incarnée par une jeune femme, à participer indirectement) est tout aussi obscène, quoique d'une autre manière, que celui de la mort du vieux cynique, puisque Alexandre et la jeune femme s'y livrent à des ébats qui vont nettement trop loin.

524. Plus loin (paragraphe 39), il est question d'une rumeur selon laquelle Pérégrinos aurait souhaité saluer le soleil levant avant de monter sur le bûcher, ce qui confirme l'aspect délibéré de l'intégration des astres au rituel.

525. *Sur la mort de Pérégrinos* 1 ; 4 ; 5 ; et *Les fugitifs*, 2.

526. Après la mort de Pérégrinos, le narrateur partage le fond de sa pensée avec les personnes de l'assistance qui lui paraissaient de bon sens ; mais aux nouveaux venus crédules, il raconte qu'il a vu l'âme du philosophe s'envoler vers l'Olympe sous la forme d'un vautour. Son invention fait

pas seulement une version moins noble de l'aigle, il est aussi par certains aspects un oiseau lunaire, ce dont Lucien tient compte dans l'*Icaroménippe* (10), où le héros prend une de ses ailes à un vautour pour voler jusqu'aux astres. De même, dans les *Histoires vraies* (A, 11), les Hippogypes, cavaliers montés sur des vautours géants, forment la garde rapprochée d'Endymion et sont les premières créatures que les voyageurs rencontrent sur la lune[527].

La lune est un élément récurrent du dénigrement des philosophes ridicules chez Lucien : héritier d'Aristophane, il montre les *phusikoi* acharnés à explorer les astres et à rivaliser de postulats plus ou moins fondés à leur sujet ; dans ce contexte, la lune est le promontoire symbolique du philosophe, celui d'où il prétend s'élever, au moins par la pensée, au-dessus du commun des mortels. Elle est donc le premier objet de l'*hubris* des savants, et c'est en partie pour cette raison que l'auteur en fait la destination de deux récits de voyage à visée satirique. Mais si elle attire les regards scrutateurs des savants, au point qu'elle se plaint à Zeus d'être harcelée par leur horde curieuse, elle porte à son tour sur eux un regard qui mêle discrétion et indiscrétion : sans le savoir, tous ces personnages qui bonimentent pour vendre leur science aux naïfs sont épiés dans leurs moindres gestes par la lune, qui les voit sous leur angle le moins avantageux, s'adonnant au vol, au parjure, à la débauche, voire organisant une mise en scène élaborée pour leur propre mort. Témoin le plus souvent involontaire de ces abjections, Séléné devient l'alliée des comiques et satiristes qui s'en prennent à l'orgueil des philosophes ; mais chez Lucien, elle est aussi la complice du récit de fiction dans ce qu'il peut avoir de plus ouvertement fantaisiste. L'impossibilité d'un voyage lunaire tel qu'en font Ménippe et le narrateur des *Histoires vraies* fait de l'astre un espace idéal pour l'imagination. Plutôt que de s'évertuer à en abolir le mystère, comme ont pu le faire Anaxagore et bien d'autres, Lucien préfère au contraire, dans une veine qu'exploitait déjà Aristophane, laisser libre cours à une

le tour de la foule, au point qu'au paragraphe suivant, il surprend un spectateur particulièrement fervent qui affirme à qui veut l'entendre qu'il a vu le vautour de ses yeux.

527. Sur le vautour lunaire et son rapport avec la mort de Pérégrinos, voir Pack 1946. On trouve chez Hérodore (*FGrHist* Ia 31 F 22a *apud* Aristote, *Histoire des animaux* 563a) l'opinion que si nul n'a jamais pu observer un oisillon de vautour, c'est parce que cet oiseau vient d'une « autre terre », expression par laquelle le mythographe a pu vouloir dire la lune.

créativité parfois délirante qui, à l'instar de l'anecdote de Pérégrinos transformé en vautour, révèle la vérité à travers l'humour et le mensonge.

6.2.4 Séléné amoureuse, souffrante, jalouse

6.2.4.1 Épigrammes et confidences nocturnes

Si la lune contemple avec un certain dégoût les escapades adultères des hommes prétendument respectables, elle est de manière plus générale le témoin privilégié de toutes les amours tant soit peu clandestines. Silence, obscurité, sommeil ou insomnie, mais également banquets, veillées festives et vin font de la nuit un contexte propice à l'expression du désir, du plaisir ou du chagrin amoureux, au point que les poètes choisissent rarement un autre cadre temporel pour les ébats de leurs personnages. Seul l'épisode de la séduction de Zeus par Héra, au chant XIV de l'*Iliade*, est une exception notoire à la règle, qui prend place non seulement en plein jour, mais encore en plein air, justifiant les feintes réticences d'Héra qui dit redouter que d'autres dieux ne les voient[528]. C'est pourquoi l'astre nocturne, au même titre que la lampe à huile des épigrammes érotiques, dont il est l'équivalent céleste et divin, est le compagnon, parfois le confident ou le complice, des heurs et malheurs des amants[529]. D'ailleurs, comme Séléné, la lampe se voit attribuer une personnalité ambivalente : tantôt l'amoureux s'identifie à elle (279), tantôt il la considère comme ennemie et jalouse[530]. Selon les situations, les amants font donc appel à Séléné tantôt pour compatir à leur souffrance, tantôt pour surveiller un partenaire infidèle, tantôt pour illuminer leur chemin, tantôt pour embellir de sa lueur la vision de l'objet aimé. Ainsi, dans une épigramme érotique attribuée à Méléagre de Gadara (II^{e}-I^{er} s. av. J.-C.), la Lune est convoquée, en même temps que d'autres témoins nocturnes, pour mettre fin aux doutes d'un amant potentiellement trompé :

528. C'est en fait bien du contraire qu'il s'agit, puisque la stratégie de la déesse est de distraire l'attention de Zeus pendant que d'autres dieux interviennent sur le champ de bataille.

529. Sur le rôle de la lampe dans l'épigramme, voir aussi *infra*, p. 380. Plus intime que la lune, la lampe est par excellence le témoin silencieux des amours tumultueuses du poète (voir *Anthologie grecque* V, 4 ; 5 ; 7 ; 8 ; 128), mais aussi des infidélités commises par les amants (*ibid.*, 5 ; 8), qui jurent par elle sans qu'elle soit nécessairement un garant fiable de ces serments (*ibid.*, 7 ; 8 ; 197).

530. Respectivement *Anthologie grecque* V, 279 et 263.

Ἄστρα καὶ ἡ φιλέρωσι καλὸν φαίνουσα Σελήνη
καὶ Νὺξ καὶ κώμων σύμπλανον ὀργάνιον,
ἆρά γε τὴν φιλάσωτον ἔτ' ἐν κοίταισιν ἀθρήσω
ἄγρυπνον λύχνῳ πόλλ' ἀποδυρομένην ;
ἤ τιν' ἔχει σύγκοιτον ;

Astres, et toi, Séléné, qui prodigues ton bel éclat aux amoureux, et Nyx, et toi, petit instrument compagnon des cortèges festifs, vais-je trouver cette débauchée encore sur son lit, confiant maintes lamentations à sa lampe dans son insomnie ? Ou a-t-elle quelqu'un pour partager sa couche ? (*Anthologie grecque* V, 191, 1-5.)

La Lune remplit ici une double fonction, puisqu'elle intervient en tant que protectrice de « ceux qui aiment l'amour » (les φιλέρωτες), mais aussi en tant que surveillante des actes nocturnes coupables : le paradoxe de l'amant cocu est que sa relation, le plus souvent elle-même adultère, lui semble légitime et digne de l'indulgence des dieux, alors que ceux-ci devraient punir celle qui le trompe. Quant aux plaintes de l'amoureux abandonné, adressées ici à la lampe, elles peuvent tout aussi bien s'adresser elles aussi à la Lune, comme le montre un autre poème attribué à Marcus Argentarius, au I^{er} s. de notre ère :

Μήνη χρυσόκερως, δέρκῃ τάδε, καὶ πυριλαμπεῖς
ἀστέρες, οὓς κόλποις Ὠκεανὸς δέχεται,
ὥς με μόνον προλιποῦσα μυρόπνοος ᾤχετ' Ἀρίστη,
ἑκταίην δ' εὑρεῖν τὴν μάγον οὐ δύναμαι.

Méné aux cornes d'or, tu le vois bien, et vous, astres flamboyants que l'Océan accueille en son sein : Aristé au doux parfum est partie, m'abandonnant tout seul, et voilà cinq jours que je n'arrive pas à retrouver cette magicienne. (*Anthologie grecque* V, 16, 1-4.)

De nouveau, l'invocation associe la lune aux autres astres, puisqu'ils ont le commun privilège de pouvoir « surveiller » (δέρκεσθαι) d'en haut le monde nocturne ; pris à témoin de la défection d'Aristé, ils sont sans doute implicitement appelés à l'aide pour tenter de la retrouver. L'expression τὴν μάγον (« cette magicienne ») se

justifie par plusieurs utilités : elle place le poète en position de victime innocente d'un envoûtement et laisse entendre que sa maîtresse s'est volatilisée comme par enchantement ; mais en outre, elle révèle une tentative de rechercher la sympathie de Méné, elle aussi fréquemment contrainte et attirée par les sortilèges des magiciennes.

Au-delà de sa fonction de luminaire nocturne qui éclaire les actes furtifs, de quelque nature qu'ils soient, la lune est à d'autres titres plus spécifiquement une déesse des amoureux. Dès l'époque archaïque, dans la poésie lyrique, son éclat est synonyme de beauté hors du commun, et la manière dont la pleine lune éclipse les étoiles au firmament devient un comparant topique dès Sappho[531], et encore dans l'*Anthologie grecque*, pour décrire la supériorité de l'être aimé au milieu de tous les autres. Ainsi, chez le même Marcus Argentarius, on trouve les vers suivants :

> Ἀλλά μοι Εὐφράντη μία πρὸς δέκα· καὶ γὰρ ἀπείρους
> ἀστέρας ἓν μήνης φέγγος ὑπερτίθεται.
>
> Pour moi, Euphranté à elle seule en vaut dix : l'éclat de la lune, à lui seul, ne surpasse-t-il pas les astres sans nombre ? (*Anthologie grecque* V, 110, 5-6.)

La lune n'est donc pas uniquement cet œil qui regarde les amoureux depuis le ciel et qu'ils appellent tantôt à la bienveillance, tantôt à la réprobation et au châtiment d'un partenaire volage : elle est aussi contemplée et exhibée à son tour comme un parangon de beauté, surtout féminine, et permet, comme ici, d'élaborer un double compliment qui à la fois valorise la maîtresse du poète, dans une comparaison hyperbolique, et garantisse les bonnes grâces de la déesse qui veille sur la nuit. Ces échanges de regards se complexifient encore si l'on y ajoute la situation où la lune est appelée pour joindre son éclat à la beauté d'une maîtresse, comme chez Philodème de Gadara à la fin de la période hellénistique :

531. Voir Sappho, fr. 34 Lobel-Page, 1-4 : ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν / ἂψ ἀπυκρύπτοισι φάεννον εἶδος, / ὅπποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπηι / γᾶν… / ἀργυρία… « Les étoiles, autour de la belle lune, cachent leur resplendissante figure, dès lors qu'en son plein elle brille de tout l'éclat de ses rayons d'argent au-dessus de la terre ».

Νυκτερινή, δίκερως, φιλοπάννυχε, φαῖνε, Σελήνη,
φαῖνε δι᾽ εὐτρήτων βαλλομένη θυρίδων·
αὔγαζε χρυσέην Καλλίστιον· ἐς τὰ φιλεύντων
ἔργα κατοπτεύειν οὐ φθόνος ἀθανάτῃ.
Ὀλβίζεις καὶ τήνδε καὶ ἡμέας, οἶδα, Σελήνη·
καὶ γὰρ σὴν ψυχὴν ἔφλεγεν Ἐνδυμίων.

Nocturne, cornue, amie des veillées, brille, Séléné, brille en lançant tes rayons à travers les fenêtres ajourées ! Éclaire ma Callistion, mon bijou ; épier les actes des amoureux n'est pas un sujet de jalousie pour une immortelle. Tu nous portes bonheur, à elle comme à moi, Séléné, je le sais : car Endymion a embrasé ton âme, à toi aussi. (*Anthologie grecque* V, 123.)

Ce court poème qui commence par une série d'épithètes, à la façon d'un hymne ou d'une prière, est une invitation à entrer dans l'intimité du couple heureux formé par le locuteur et Callistion. La lune doit donc jouer ici le rôle de la lampe qui, sans cesse au chevet des amants, est leur plus proche adjuvant et satisfait leur désir de se voir l'un l'autre[532] : son éclairage est évoqué, comme souvent, par toute une isotopie lumineuse, avec la répétition pressante de l'impératif φαῖνε (« brille », mais aussi « montre, fais apparaître »), précisé ensuite par αὔγαζε (« éclaire »), et l'épithète « dorée » (χρυσέην) qui qualifie la belle au nom parlant. L'emploi du verbe κατοπτεύειν (« épier ») est lui aussi significatif : par son préfixe, il évoque un regard descendant qui est typiquement celui d'un astre (et, comme le rappelle le poème, d'une immortelle) sur le monde terrestre ; par sa nuance intensive, il semble en revanche indiquer le caractère voyeur de cette situation à où Séléné est exhortée à « épier, espionner » les deux autres personnages ; enfin, le radical du mot ne manque pas d'évoquer le nom κάτοπτρον, comme si la lune fonctionnait ici comme un « miroir » – de fait, elle agit comme un accessoire cosmétique en rehaussant la beauté de Callistion, pour le plaisir et l'orgueil visuel de son amant[533].

532. Sur cette pulsion de se voir mutuellement et la symbolique souvent négative de la lampe éteinte dans la poésie épigrammatique, voir *infra*, p. 380 *sq.*

533. Sur la fonction de miroir de la lune, voir partie IV.

Pour comprendre la seconde moitié de cette épigramme, il faut commencer par exposer un facteur important qui fait que Séléné, déesse amoureuse, devient par extension déesse des amoureux. La lune est en effet invoquée par les amants dans l'idée qu'elle est elle-même familière de leurs maux : ses amours avec le bel Endymion sont un motif de prédilection pour les poètes à partir de l'époque hellénistique, et servent fréquemment d'exemple d'union entre une déesse et un mortel ; mieux encore, parce que la tradition la plus répandue veut qu'Endymion soit endormi pour toujours et que Séléné vienne périodiquement lui rendre visite, allant jusqu'à abandonner sa course pour descendre sur terre[534], la déesse-lune devient le modèle d'un amour fidèle, dévoué, éternel, transcendant la frontière entre l'humain et le divin.

Selon les besoins contextuels, Séléné présente en outre l'avantage de pouvoir être considérée soit comme une amoureuse comblée, qui a obtenu pour son mari l'immortalité et l'éternelle jouvence, soit comme une amoureuse transie, dont le désir est condamné à la frustration et à l'absence de réciprocité, puisque le sommeil d'Endymion peut être interprété comme un état d'inconscience analogue à la mort[535]. Cette ambiguïté fait que la déesse est intéressée au sort des personnages de l'élégie ou de l'épigramme dans des situations diverses (qu'ils soient heureux, abandonnés, trahis ou en détresse), mais elle signifie aussi que son attitude peut varier entre l'empathie, la jalousie et même la vengeance. Ces réactions peu prévisibles expliquent les précautions que prend ici Philodème, avec l'expression elliptique οὐ φθόνος (que l'on peut comprendre comme « tu n'as pas de quoi être jalouse »), suivie du verbe ὀλβίζεις (« tu nous portes bonheur ») qui est autant un souhait qu'une affirmation : à l'image d'un sorcier s'essayant à la magie lunaire, dans une certaine mesure, le poète brandit en guise d'amulettes des formules propitiatoires afin de se prémunir contre l'éventuel courroux de la déesse qu'il invoque. L'amour dont celle-ci a brûlé pour Endymion est censé la disposer favorablement à l'égard de ceux qui éprouvent une passion comparable.

534. Lucien ne manque pas d'ailleurs de pointer du doigt cet écart de conduite, indigne d'une déesse (*Sur les sacrifices*, 7 ; *Assemblée des dieux*, 8).

535. Sur Endymion et son sommeil, voir partie suivante.

6.2.4.2 Une dialectique des regards chez Ovide

Deux ou trois générations après Philodème, au commencement de l'époque impériale[536], Ovide développe un argumentaire semblable dans la lettre de Léandre, qui se souvient des nombreuses nuits où il a traversé l'Hellespont à la nage pour rejoindre Héro.

Luna fere tremulum praebebat lumen eunti
ut comes in nostras officiosa uias.
Hanc ego suspiciens : « Faueas, dea candida, dixi,
et subeant animo Latmia saxa tuo.
Non sinit Endymion te pectoris esse seueri ;
flecte, precor, uultus ad mea furta tuos.
Tu, dea, mortalem caelo delapsa petebas.
Vera loqui liceat, quam sequor ipsa dea est ;
neu referam mores caelesti pectore dignos ;
forma nisi in ueras non cadit illa deas.
A Veneris facie non est prior ulla tuaque ;
neue meis credas uocibus, ipsa uide.
Quantum, cum fulges radiis argentea puris,
concedunt flammis sidera cuncta tuis,
tanto formosis formosior omnibus illa est ;
si dubitas, caecum, Cynthia, lumen habes. »
Haec ego, uel certe non his diuersa, locutus
per mihi cedentes usque ferebar aquas ;
unda repercussae radiabat imagine lunae,
et nitor in tacita nocte diurnus erat.

Presque toujours la Lune me procurait sa lumière tremblante, accompagnant et assistant mon voyage. Levant le regard vers elle, je lui dis :

536. Pour un poème de la même époque où un amant, séparé de sa maîtresse, se plaint à la Lune et réclame sa bienveillance au nom d'Endymion, voir *Appendix Vergiliana*, *Lydia*, 41-42 : *Luna, tuus tecum est : cur non est et mea mecum ? / Luna, dolor nosti quid sit, miserere dolentis* (« Lune, ton amant est avec toi : pourquoi ma maîtresse n'est-elle pas avec moi, elle aussi ? Lune, toi qui sais ce qu'est la souffrance, aie pitié de celui qui souffre »).

> « Puisses-tu m'être favorable, blanche déesse, et que les rochers du Latmos se représentent à ton esprit. Endymion ne te permet pas d'avoir un cœur sévère ; penche ton visage, je t'en supplie, sur mes actes clandestins. Toi, déesse, tu descendais du ciel pour un mortel. Or, celle que je cherche à rejoindre – qu'il me soit permis de dire la vérité – est elle-même une déesse : sans que j'aie à évoquer son caractère, digne d'un cœur céleste, une grâce pareille n'échoit qu'aux vraies déesses. Nulle ne la surpasse en beauté, après Vénus et toi ; plutôt que de m'en croire sur parole, vois par toi-même. Autant que, lorsque tu étincelles de l'éclat argenté de tes purs rayons, toutes les étoiles le cèdent à ton flamboiement, autant elle est plus belle que toutes les beautés. Si tu en doutes, déesse du Cynthe, ta lumière est aveugle. » Prononçant ces paroles, ou en tout cas d'autres fort semblables, je continuais de fendre les eaux qui s'écartaient devant moi. L'onde rayonnait du reflet de la lune, et la nuit silencieuse était emplie d'un éclat comme en plein jour. (Ovide, *Héroïdes*, XVIII, 59-78.)

Le début du discours de Léandre présence des ressemblances frappantes avec les vers de Philodème, notamment le souvenir d'Endymion utilisé comme argument, le subjonctif de souhait *faueas* dont le sens se rapproche de l'indicatif ὀλβίζεις, et l'exhortation à briller traduite en termes de regard vertical (en l'occurrence, il s'agit d'incliner le visage). Même dans la suite, l'éloge de la beauté de Héro peut être comparé à celui, plus succinct et allusif, de Callistion, surtout par la demande fait à la lune d'éclairer et de regarder (ce qui, pour un astre, revient au même) la bien-aimée. Mais l'enjeu est ici plus important qu'une simple préoccupation esthétique : il y va de la vie de Léandre, dont la fin tragique ne laisse pas de transparaître en filigrane même à travers ce souvenir agréable. C'est pourquoi la lumière de la lune (la seule qui guide la nage du jeune homme, avec la lampe allumée par Héro en haut de sa tour) est mentionnée avec une telle insistance dans la prière, mais aussi avant et après[537] : l'astre comme « compagne obligeante » (*comes officiosa*), l'onde radieuse,

537. L'effet de la prière de Léandre se fait sentir par une gradation entre la « lumière tremblante » (*tremulum lumen*) du début du passage et l'« éclat comme en plein jour » (*nitor diurnus*) de la fin. La première expression se trouve déjà chez Virgile, dans l'*Énéide*, lorsque la lune accompagne le départ de la flotte d'Énée du port de Caieta/Gaète (VII, 9 : *tremulo sub lumine*), puis lorsque

la nuit aussi lumineuse que le jour se comprennent rétrospectivement par opposition à la nuit d'orage où Léandre, égaré dans le noir, se noie.

Reprenant les deux mêmes fils directeurs que l'épigramme de Philodème, c'est-à-dire la requête adressée à l'astre de luire pour les amants et d'être clémente au nom d'Endymion, Ovide les développe et les complexifie. Après avoir formulé sa demande principale pour que la Lune lui soit propice, Léandre lui tient le raisonnement suivant : si elle, une déesse, a consenti à descendre du ciel pour rejoindre un mortel, *a fortiori* elle ne devrait pas s'opposer à ce que lui, un mortel, traverse le détroit pour rejoindre celle qu'il n'hésite pas à appeler déesse. À l'appui de cette affirmation audacieuse voire passible d'impiété, il entreprend alors de décrire la beauté divine de Héro, en recourant à trois procédés qui mettent tous la jeune fille en rapport direct avec la Lune : en termes de beauté absolue, il compare d'abord sa maîtresse avec Vénus et Diane/Luna[538] (v. 69) ; puis, en termes de beauté relative, une seconde comparaison émerge, qui recourt au *topos* sapphique de la lune parmi les étoiles (71-73)[539] ; enfin, ayant au préalable invité la déesse à vérifier de ses yeux ce qu'il avance (70), il la met au défi de le contredire, se déclarant prêt, si elle le fait, à remettre en cause son jugement (74).

À travers cette argumentation étoffée, c'est toute une dialectique des regards qu'Ovide déploie ici entre Léandre, la lune et Héro. Au départ, Léandre a les yeux fixés devant lui sur la lampe de Héro, et la lune l'accompagne tout au long du chemin ; de ce premier regard horizontal, on passe rapidement à un échange vertical : le nageur « regarde » la lune « d'en bas » (61 : *suspiciens*) et la prie de « pencher » son visage (64 : *flecte*) vers lui en retour. Ce croisement de deux axes est d'ailleurs

les pensées agitées du héros sont comparées aux reflets dansants du soleil ou de la lune dans un vase empli d'eau (VIII, 22-25). L'adjectif *tremulus* est donc lié au contexte aquatique, les vagues faisant onduler la lumière de l'astre ; mais chez Ovide, ce phénomène de réverbération est aussi cause que l'éclat de la lune magnifié transforme la nuit en jour.

538. L'épithète de *Cynthia* que Léandre utilise pour apostropher la Lune témoigne de son assimilation chez Ovide avec Artémis/Diane.

539. Voir notamment l'adjectif apposé *argentea* (v. 71), identique à l'expression de Sappho (fr. 34, 5 ἀργυρία).

dupliqué par le rapprochement, opéré par le discours du jeune homme, entre les deux déplacements, la descente de Séléné auprès d'Endymion et la traversée de Léandre vers Héro.

Par la suite, les deux comparaisons suivent à leur tour un schéma similaire : d'abord une hiérarchisation verticale entre Héro, la déesse-lune et la déesse qui incarne la beauté ; ensuite une comparaison horizontale, avec Héro au milieu des autres belles femmes et la Lune au milieu des étoiles. Le rapport entre la verticalité descendante des rayons de la lune et la surface de l'eau, élément horizontal par excellence, est finalement résumé par l'« image de la lune réfléchie » dans la mer[540]. Dans l'intervalle, le regard de la Lune a changé d'objet entre le début et la fin de la prière : Léandre commence par s'efforcer de tourner vers lui le visage de la déesse, afin de bénéficier de sa lumière ; puis il tâche de transférer l'attention de celle-ci sur sa maîtresse, dont il veut qu'elle constate les divins attraits.

Dans cet enchevêtrement visuel, la Lune tient la place centrale : attirant le regard du nageur, elle est invoquée en retour pour le regard lumineux qu'elle porte sur les « actions furtives » (64 : *furta*) des amants, et sa bienveillance est conditionnée par l'image d'Endymion et de la grotte du mont Latmos[541], que Léandre convoque dans son souvenir ; dans la suite du discours, elle est appelée à se comparer à Héro et à juger de sa beauté. À ce moment, dans une expression de défi qui clôture sa prière, le jeune homme joue sur la polysémie de l'expression *caecum lumen* (74) : intervenant après l'impératif « vois » (70 : *uide*), dans le contexte d'un jugement esthétique, *lumen* est compris en premier lieu comme le nom poétique de « l'œil » – si la Lune est incapable de voir la beauté de Héro, c'est qu'elle est aveugle. Mais il est impossible de ne pas lire en même temps dans ce *lumen*, déjà présent au début du passage (59), la « lumière » de l'astre : l'adjectif *caecus* prendrait alors son sens objectif pour signifier que cette lumière serait « invisible », voilée, éteinte, et pourrait constituer une prémonition du sort de Léandre lors de la nuit fatidique où

540. 77 : *repercussae imagine lunae.*

541. Le Latmos, en Carie, est le lieu retenu par la tradition poétique comme le théâtre des amours d'Endymion et de Séléné : voir partie III.

la lampe allumée par Héro est soufflée par la tempête.

Dans tous les cas, cette impression n'est que fugitive : si le jeune homme se permet de conclure son discours par des mots si téméraires et irrévérencieux, c'est parce que pour le moment, il n'a rien à craindre, et que la lumière lunaire, qui réapparaît une dernière fois réfléchie par le miroir de la mer, lui permet d'y voir comme en plein jour. En somme, la Lune apparaît ici à travers tout le spectre des fonctions qui peuvent être assignées à son *lumen* (dans le sens courant ou poétique du terme) : compagne de route, objet du regard, témoin des amours clandestines, elle se complaît elle-même à revoir, avec l'œil de la mémoire, l'image de sa propre idylle ; elle joue en outre, dans le cadre de la glorification de la beauté féminine, les rôles de comparant, de comparé et d'arbitre (dont l'éventuelle erreur de jugement est traduite en termes de cécité) ; en guise de bouquet final, et comme pour exemplifier le motif poétique de la lune éclipsant les étoiles, cet éclat-regard est dédoublé par réflexion dans l'eau, au point de rappeler celui du soleil.

6.2.4.3 Exemples épiques : la Lune « blessée par le désir »

La Lune présente donc, dans le domaine de la poésie érotique, une multitude de visages différents, dont Ovide dévoile une gamme étendue. Même en dehors du genre de l'épigramme grecque et de l'élégie latine, les poètes à partir de l'époque hellénistique ne manquent pas d'associer régulièrement la Lune et Endymion aux errances nocturnes des amants. Dans l'épopée, la déesse intervient ainsi de manière plus ou moins active dans les intrigues passionnelles qui se déroulent sous son regard, sans même qu'il soit besoin de lui adresser une prière, comme c'est souvent le cas dans les genres plus lyriques[542]. Ainsi, l'une des premières mentions connues des amours de Séléné et d'Endymion apparaît dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, au moment où Médée, dans les affres de la passion, prend la difficile décision

542. L'épopée comporte bien des prières à la Lune, mais dans un contexte plutôt guerrier : voir la prière de Nisus à Luna/Diane lorsqu'il s'apprête à prendre la défense d'Euryale lors d'un combat nocturne (Virgile, *Énéide* XI, 557-560) et la prière syncrétique de Dionysos à Méné lors du conflit à Thèbes contre Penthée (Nonnos, *Dionysiaques* XLIV, 191-216).

de trahir son père et d'abandonner sa famille pour rejoindre Jason[543].

> Τὴν δὲ νέον Τιτηνὶς ἀνερχομένη περάτηθεν
> φοιταλέην ἐσιδοῦσα θεὰ ἐπεχήρατο Μήνη
> ἁρπαλέως, καὶ τοῖα μετὰ φρεσὶν ᾗσιν ἔειπεν·
> « Οὐκ ἄρ' ἐγὼ μούνη μετὰ Λάτμιον ἄντρον ἀλύσκω,
> οὐδ' οἴη καλῷ περιδαίομαι Ἐνδυμίωνι.
> Ἦ θαμὰ δὴ καὶ σεῖο κίον δολίῃσιν ἀοιδαῖς
> μνησαμένη φιλότητος, ἵνα σκοτίῃ ἐνὶ νυκτὶ
> φαρμάσσῃς εὔκηλος, ἅ τοι φίλα ἔργα τέτυκται.
> Νῦν δὲ καὶ αὐτὴ δῆθεν ὁμοίης ἔμμορες ἄτης,
> δῶκε δ' ἀνιηρόν τοι Ἰήσονα πῆμα γενέσθαι
> δαίμων ἀλγινόεις. Ἀλλ' ἔρχεο, τέτλαθι δ' ἔμπης,
> καὶ πινυτή περ ἐοῦσα, πολύστονον ἄλγος ἀείρειν. »

> La Titanide qui venait de s'élever derrière l'horizon, la déesse Méné, en la voyant courir éperdue, exulta férocement, et se dit à elle-même : « Ainsi donc, je ne suis pas seule à errer près de la grotte du Latmos, et il n'y a pas que moi qui me consume pour un bel Endymion. Oui, bien souvent d'ailleurs j'ai accouru à tes fourbes incantations, l'esprit tout à mon amour, afin que tu pusses impunément préparer dans l'obscurité de la nuit tes chers sortilèges. Mais maintenant, toi aussi, apparemment, tu souffres d'un égarement semblable, et un dieu cruel t'a donné Jason comme douloureux tourment. Va, et supporte avec patience, toute pleine de sagesse que tu sois, les mille soupirs de la souffrance. » (Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* IV, 54-65.)

Avant que la prière à la Lune, où un personnage amoureux s'identifie à cette dernière par référence à Endymion, ne devienne un motif topique de la poésie érotique gréco-latine, on trouve donc déjà un exemple de parallèle entre Méné et une amoureuse, mais en l'occurrence, c'est la déesse elle-même qui établit la comparaison à partir de deux thématiques principales : l'errance et la douleur. La première est

543. Sur la scholie à ce passage, document textuel le plus important sur les différentes versions de l'histoire d'Endymion, voir *infra*, chap. 7.1.

traduite par l'adjectif φοιταλέη (55 : « qui erre çà et là, qui s'égare ») appliqué à Médée et par le verbe ἀλύσκω (57 : « fuir, errer », avec une idée d'inquiétude) employé par la Lune pour caractériser son propre comportement : de même que Séléné s'égare loin de sa route céleste pour se réfugier dans les bras d'un mortel, de même la jeune fille fuit sa patrie pour suivre un chemin hasardeux avec un étranger. La « douleur aux nombreux sanglots »[544] dont il est question ensuite, annoncée par le polyptote « douloureux »[545] et le pléonasme « pénible calamité »[546], est tout autant celle de la fuite et de la longue errance que Médée s'impose par son choix que celle inhérente à toute passion amoureuse. Comme nous l'avions remarqué aussi à propos des *Héroïdes* d'Ovide, il faut sans doute voir ici des éléments de prémonition (voire de malédiction) concernant la fin tragique des amours de Jason et de Médée.

Ce qui étonne le plus ici, quand on connaît la fonction d'adjuvante souvent dévolue à la Lune (ou requise de sa part) dans les poèmes d'amour, est le ton vindicatif et la cruauté gratuite dont elle fait preuve, même si, taciturne une fois de plus, elle se contente de jubiler « intérieurement »[547] du malheur de la Colchidienne. L'explication de cet acharnement vient de l'association inédite à laquelle procède ici Apollonios entre deux *topoi* lunaires : d'une part la déesse amoureuse, à laquelle peut se comparer, voire s'identifier, tout personnage éprouvant les mêmes sentiments et les mêmes tourments ; d'autre part le sortilège thessalien, par lequel une magicienne peut contraindre la lune et la soumettre à ses injonctions, mais à ses risques et périls, puisque la déesse a coutume de punir ceux qui la forcent ainsi à dévier de sa course. Les facteurs communs qui permettent de réunir ces deux aspects sont Médée elle-même, réputée à la fois comme magicienne et comme amoureuse, et la descente de la Lune, qui ne se produit que dans deux cas : lorsqu'elle visite Endymion et lorsqu'une sorcière la lie par ses enchantements. Ce qui est sous-entendu dans les reproches de la déesse est que Médée a usé et abusé de la *kathairesis*, rappelant par ce geste à la Lune le souvenir de ses errances amoureuses, et peut-être même s'en

544. V. 65 : πολύστονον ἄλγος.

545. V. 64 : ἀλγινόεις.

546. V. 63 : ἀνιηρόν πῆμα.

547. 56 : μετὰ φρεσίν.

servant comme piège pour la faire descendre. Par ce moyen, la magicienne a su se débarrasser d'un témoin gênant[548] toutes les fois où elle s'est livrée à ses préparations, peut-être même en vue de quelque magie érotique ; mais toute sa science, soulignée ironiquement par l'adjectif πινυτή (65 : « sage »), ne l'a pas empêchée de tomber elle-même amoureuse, ni de souffrir sous le regard triomphant et les quolibets de la Lune.

Une comparaison intéressante peut être faite entre le traitement de la déesse-lune dans l'épopée d'Apollonios et dans celle de Quintus de Smyrne, au moins cinq siècles plus tard. Une réminiscence des *Argonautiques* se fait jour en effet dans l'épisode de ce récit post-iliadique où Œnone, épouse de Pâris, refuse de soigner la blessure fatale de ce dernier alors qu'elle était seule à pouvoir le sauver, mais est ensuite prise de remords et court se jeter sur le bûcher de son mari.

> Τὴν δέ που εἰσορόωσα τόθ' ὑψόθε δῖα Σελήνη
> μνησαμένη κατὰ θυμὸν ἀμύμονος Ἐνδυμίωνος
> πολλὰ μάλ' ἐσσυμένην ὀλοφύρετο καί οἱ ὕπερθε
> λαμπρὸν παμφανόωσα μακρὰς ἀνέφαινε κελεύθους.
>
> En cet instant, la divine Séléné l'aperçut d'en haut ; dans son cœur, au souvenir de l'irréprochable Endymion, elle avait grand pitié de la voir se hâter avec une telle ferveur et, brillant de tous ses feux du haut du ciel, elle éclairait son chemin loin devant elle. (Quintus de Smyrne, *La suite d'Homère* X, 454-457.)

À première vue, la situation s'inverse par rapport à celle de Médée, puisque Séléné se montre ici bienveillante : même si elle ne peut alléger le désespoir d'Œnone, elle contribue néanmoins à l'abréger en lui montrant le chemin, de manière analogue à ce qu'elle fait pour Léandre chez Ovide, où, dans une circonstance moins immédiatement tragique, elle est la « compagne obligeante » de sa traversée. Le mécanisme d'identification entre la déesse et la femme amoureuse, néanmoins, ne change pas : en témoigne l'expression μνησαμένη […] ἀμύμονος Ἐνδυμίωνος (455 : « se souvenant d'Endymion sans reproche »), parallèle à celle employée par Apollonios (IV,

548. Il ne s'agit plus ici de sorcellerie « sous le regard de la lune », mais au contraire « dans la nuit noire », σκοτίῃ ἐνὶ νυκτί (60).

60 : μνησαμένη φιλότητος, « me souvenant de mon amour »). Séléné a connu elle aussi les souffrances de la passion, et qu'elle se réjouisse des maux de Médée ou ait pitié de ceux d'Œnone, elle s'y reconnaît en tout cas. Les deux femmes partagent d'ailleurs plus d'un trait, l'une comme l'autre ayant réservé une terrible punition à son mari infidèle. La scène des railleries de Méné dans les *Argonautiques* trouve un autre héritier en la personne de Nonnos de Panopolis, qui en propose à son tour une réécriture dans son propre poème épique, à l'occasion du mariage d'Harmonie, fille d'Aphrodite et d'Arès, avec Cadmos. C'est Aphrodite elle-même qui, sous un déguisement, a persuadé sa fille, élevée à Samothrace, de suivre l'étranger dans son long périple à la recherche de sa sœur Europe.

> Παρθενικὴν δ' ὁρόωσα παρ' ἠόνας ὑψόθι πόντου
> ξείνῳ ἐφεσπομένην, φλογερῇ ζείουσαν ἀνάγκῃ,
> Κύπριδι μεμφομένη φιλοκέρτομος ἴαχε Μήνη·
> « Κύπρι, καὶ εἰς σέο τέκνα κορύσσεαι, οὐδὲ καὶ αὐτῆς
> ὑμετέρης ὠδῖνος ἐφείσατο κέντρον Ἐρώτων ;
> ἦν τέκες, οὐκ ἐλέαιρες, ἀμείλιχε ; καὶ τίνα κούρην
> οἰκτείρεις ἑτέρην, ὅτε σὸν γένος ἐς πόθον ἕλκεις ;
> Πλάζεο καὶ σύ, φίλη· Παφίης τέκος, εἰπὲ τεκούσῃ·
> « Κερτομέει Φαέθων σε, καὶ αἰσχύνει με Σελήνη. »
> Ἁρμονίη, λιπόπατρι δυσίμερε, κάλλιπε Μήνῃ
> νυμφίον Ἐνδυμίωνα, καὶ ἄμφεπε Κάδμον ἀλήτην,
> τλῆθι φέρειν πόνον ἶσον, ἐρωτοτόκῳ δὲ μερίμνῃ
> μνώεο καὶ σὺ καμοῦσα ποθοβλήτοιο Σελήνης. »

Mais quand elle vit la jeune fille longer la rive surplombant la mer pour suivre l'étranger, brûlant d'une flamme impérieuse, Méné railleuse cria ces reproches à Cypris : « Cypris, ainsi donc, tu t'armes même contre tes propres enfants, et tu n'épargnes pas même au fruit de tes entrailles la flèche des Amours ? Sans-cœur, tu n'as pas eu pitié de celle que tu as mise au monde ? Quelle autre jeune fille pourrait gagner ta miséricorde, quand tu livres ta propre engeance au désir ? Erre à ton tour, ma chère ; fille de la Paphienne, dis à ta mère : « Phaéton te raille, Séléné me fait honte. » Harmonie, toi qu'un amour cruel emmène loin de ta patrie,

> laisse à Méné son époux Endymion et prends soin de Cadmos dans son vagabondage. Sois prête à endurer une souffrance égale à la mienne, et lorsque toi aussi tu seras rongée par le souci d'un amour naissant, souviens-toi de Séléné au douloureux désir. » (Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques* IV, 213-225.)

Harmonie n'étant pas coupable d'avoir pratiqué la magie aux dépens de Séléné, celle-ci ne s'en prend pas directement à elle, mais en premier lieu à Aphrodite. L'épithète φιλοκέρτομος (215 : « qui aime railler ») rapproche Séléné de son frère Hélios qui a dénoncé l'union adultère d'Arès et d'Aphrodite[549], et ne se comprend que par référence à Apollonios. La déesse se montre aussi impitoyable avec Cypris que celle-ci l'a été avec sa propre fille et avec tant d'autres victimes, dont Séléné elle-même.

Comme Médée, Harmonie quitte sa patrie pour suivre un voyageur, et le thème de l'errance développé par Apollonios l'est encore plus chez Nonnos, étayé par l'impératif πλάζεο (220 : « va de çà, de là ») et les adjectifs λιπόπατρι (222 : « toi qui quittes ta patrie ») et ἀλήτην (223 : « errant, vagabond »). L'isotopie de la souffrance n'est pas en reste, car elle occupe la majeure partie des deux derniers vers du passage, et est annoncée notamment par les notions de pitié, d'« aiguillon » des Amours (κέντρον, 217) et de « désir funeste » (δυσίμερε, 222) : ce sont en effet les tribulations d'Harmonie qui doivent servir de leçon à sa mère. L'impératif τλῆθι (224 : « supporte, endure ») reprend quasiment à l'identique le τέτλαθι des *Argonautiques* (IV, 64). Quant au verbe μνᾶσθαι (« penser à, se souvenir de »), lui aussi à l'impératif à l'initiale du vers suivant, il est à rapprocher par l'étymologie, le sens et la paronomase du verbe μιμνῄσκεσθαι (« se souvenir ») et du participe μνησαμένη trouvé chez Apollonios, puis chez Quintus : cette fois, ce n'est plus à Séléné qu'incombe la douloureuse évocation de ses amours avec Endymion, mais à Harmonie qui un jour ou l'autre en viendra à s'identifier à elle, en tant que victime d'Aphrodite.

La prédiction est d'autant plus ironique que quelques vers plus haut, Harmonie

549. Voir v. 221, avec le verbe κερτομεῖν.

elle-même, fille de dieux promise à un simple mortel, tout en cherchant en elle le courage de se mésallier et de partir à l'aventure avec son mari, prend exemple sur Séléné pour se réconforter. Dans ce contexte particulier, Harmonie cherche à s'identifier aux autres déesses qui comme elle ont consenti à s'unir à des mortels. Nonnos trouve dans les sœurs astrales, Éos et Séléné, un moyen ingénieux d'associer le lieu commun de la déesse éprise d'un homme avec les potentielles destinations du voyage de Cadmos : Harmonie trouve donc un soulagement dans l'idée que si son époux l'emmène vers l'est, elle pensera à Éos et à ses amours avec Orion ou Céphale :

> εἰ δέ ποτ' ἔλθω / ἐς δύσιν ἀχλυόεσσαν, ἐπ' Ἐνδυμίωνι καὶ αὐτὴ / Λατμιὰς ἶσα παθοῦσα παρηγορέει με Σελήνη.
>
> Mais si je vais un jour vers les ténèbres du couchant, Séléné, qui a elle aussi connu les mêmes souffrances pour Endymion, sur le Latmos, me consolera. (Nonnos,*Dionysiaques* IV, 194c-196.)

Les deux passages des *Dionysiaques* sont unis avec une grande précision par une série de parallélismes et des reprises. L'expression πόνον ἶσον (« une peine égale ») au v. 224 reprend donc le ἶσα (« [des souffrances] égales ») du v. 196, et καὶ σὺ καμοῦσα (« toi aussi, souffrant ») (225) est un écho et une réponse au καὶ αὐτὴ […] παθοῦσα (« elle aussi, souffrant ») (195-196). Une fois de plus, Séléné se révèle déceptive : Harmonie lui attribue en effet la valeur réconfortante qu'elle peut avoir dans la poésie érotique pour les amoureux qui lui confient leurs malheurs ; mais la déesse meurtrie par sa propre passion est plus occupée par sa vindicte à l'encontre d'Aphrodite que par sa miséricorde à l'égard d'Harmonie.

À la suite d'Apollonios de Rhodes, Quintus de Smyrne et Nonnos de Panopolis recréent donc le thème épique de la Lune amoureuse. Là où les auteurs de poésie épigrammatique ou élégiaque faisaient volontiers de l'astre un double de la lampe à huile, qui écoute les plaintes des amoureux ou éclaire leurs ébats, chez les poètes épiques, tout acquiert une tonalité plus grave : la Lune intervient dans des situations tragiques ou critiques, et de sa propre initiative, sans y être invitée par une prière. Alors que ses amours avec Endymion sont invoquées dans la poésie érotique

pour réclamer sa bienveillance, en considération soit de ses malheurs, garants de son empathie, soit de son bonheur, garant de son absence de jalousie, la même allusion dans l'épopée se trouve associée à des souvenirs essentiellement douloureux (honte de s'être éprise d'un mortel, errance qui fait oublier son devoir, tourments de la passion). La jalousie de la Lune est un motif particulièrement présent chez Nonnos. On peut ainsi confronter l'expression οὐ φθόνος ἀθανάτῃ (« une immortelle n'a pas de quoi être jalouse ») de Philodème de Gadara à celles que l'on trouve chez Nonnos : « l'œil de la jalouse Séléné »[550] et « la jalouse Méné »[551]. La première de ces deux occurrences intervient dans un contexte où la Lune, provoquée par le satyre Ampélos tout fier de chevaucher un taureau, envoie un taon piquer la monture du fanfaron, le punissant ainsi d'une mort aussi prématurée qu'atroce. Cette réaction cruelle et quelque peu disproportionnée de la part de la déesse n'intervient pas directement dans un contexte amoureux, mais elle apporte une fin brutale à l'idylle de Dionysos avec le jeune Ampélos. En cela, on peut dire que la Lune chez Nonnos n'est pas toujours bienveillante à l'égard des amoureux, puisqu'elle est susceptible à la fois de se moquer de leur malheur, comme elle le fait avec Harmonie, et de jalouser leur bonheur, comme elle le fait avec Ampélos.

La déesse jalouse semble moins disposée à épargner à autrui les souffrances qu'elle a connues qu'à les voir partagées. Le terme de πόθος, utilisé par Nonnos dans le passage sur les railleries adressées par Méné à Aphrodite (IV, 219), est révélateur : il désigne en effet le désir dans ce qu'il a d'insatisfait et de souffrant, et se retrouve dans l'adjectif ποθόβλητος (225 : « frappée par le désir ») qui se rapporte à la Lune à quatre reprises dans les *Dionysiaques*[552]. De déesse des amours nocturnes, Séléné

550. *Dionysiaques* XI, 189 : φθονερῆς […] ὄμμα Σελήνης.

551. *Dionysiaques* XI, 396 : ζηλήμονα Μήνην.

552. Ποθόβλητος est une épithète que Nonnos affectionne, dans son sens passif (« frappé, blessé par le désir ») ou actif (« qui frappe de désir »), et qu'il applique quatre fois à la Lune dans son épopée. Dans le premier cas, commenté ici, l'adjectif est glosé par ce qui précède, avec la métaphore de la flèche dont Aphrodite s'arme contre toutes ses victimes, y compris sa propre fille. On trouve une autre occurrence en XIII, 556 (dans un contexte où est chanté le bonheur d'Endymion) ; plus loin, en XXXII, 22-23, il s'agit cette fois de la pierre nommée *séléné* qui orne la couronne d'Héra dans la scène de séduction de Zeus inspirée du chant XIV de l'*Iliade* (la couronne ayant la même

devient elle-même une déesse amoureuse à l'époque hellénistique, avec l'émergence du motif d'Endymion, et plus précisément, dans le cadre de l'épopée, jusque dans l'Antiquité tardive, une déesse meurtrie et souffrante. Nonnos introduit même de façon récurrente l'idée de folie pour qualifier Séléné, en cohérence avec les emplois déjà mentionnés de ποθόβλητος : Séléné est « folle d'amour »[553] Mais la folie se manifeste également hors du contexte amoureux, par le biais d'une autre épithète appliquée à Séléné, ἀμερσίνοος (XLVI, 101 : « qui ôte l'esprit, qui rend fou »), ainsi que dans la réponse que celle-ci adresse à la prière de Dionysos (XLIV, 227-229), où elle lie par une fausse étymologie Μήνη (« la Lune ») et μανίη (« la folie »). Bien entendu, si Nonnos associe de la sorte la déesse au délire, c'est principalement pour la rapprocher de son protagoniste, Dionysos. Il reste vrai toutefois que la Lune, personnage récurrent dans les *Dionysiaques*, ne se départ jamais d'un caractère ambivalent : souvent l'alliée de Dionysos, elle garde en dépit et à cause de cela des traits inquiétants, jusque dans son amour absolu pour Endymion, qui est plus souvent considéré sous l'angle de la folie et de la passion que du dévouement et du bonheur éternel.

Dans l'ensemble des sources épiques, d'Apollonios de Rhodes à Nonnos de Panopolis, le regard que Séléné porte sur les personnages s'en trouve changé : le souvenir d'Endymion suscite en effet une implication plus active de la Lune dans les intrigues amoureuses, parfois en bonne part, mais parfois aussi avec moins de compassion.

Conclusion

Séléné est une déesse au fonctionnement problématique, qui ne correspond pas en tout cas aux critères traditionnels de reconnaissance d'un dieu : elle n'a qu'une présence très limitée dans les récits, et est aussi remarquablement absente des cultes civiques et communautaires, car elle n'est rattachée à aucune localité particulière

vocation que la ceinture d'Aphrodite chez Homère, il est possible d'entendre l'adjectif dans son sens actif). La dernière allusion à la lune *pothoblètos* (XXXIII, 34-35) se comprend par hypallage, l'adjectif portant sur la roche près de laquelle Séléné s'est éprise d'Endymion, sur le Latmos.

553. XLII, 267 : ἐρωμανέουσα.

par une épiclèse ou un sanctuaire ; tout au plus a-t-elle été assimilée, à diverses époques et dès l'âge classique, à une foule d'autres divinités mieux représentées dans le contexte cultuel, comme Artémis, Hécate, Luna, Perséphone ou Isis. Son nom transparent rend indistinguable l'entité divine du corps céleste, cette discrimination étant d'ailleurs peu pertinente dans un certain nombre de cas. Ce flottement a pu amener les anciens comme les modernes à réduire Séléné, au même titre que d'autres divinités cosmiques ou conceptuelles, à une allégorie ou une personnification. Dans une classification platonicienne entre dieux intelligibles et dieux sensibles, la Lune est systématiquement rangée, en tant que divinité astrale, parmi ces derniers ; plus particulièrement, elle est par excellence une déesse visible, ayant une forme immédiatement perceptible dont l'éclat la signale en outre comme une présence divine. C'est pourquoi sa représentation iconographique à des fins cultuelles n'a pas lieu d'être, car les hommages religieux peuvent lui être rendus directement. Cette évidence qui caractérise la Lune (plus encore que le Soleil dont on ne peut soutenir la vision directe) a donc pour conséquence un type de culte qui a laissé par définition fort peu de traces, puisqu'il se passe de tout biais (temple, autel, statue) et émane d'initiatives individuelles.

La déesse-lune est donc difficilement caractérisable par les éléments de son culte ou son rôle dans les récits. Ses formes visuelles étant par essence variables, il est également périlleux de s'efforcer de les catégoriser[554]. Quant à définir la déesse par ses domaines d'action, l'opération revient trop souvent à lister des influences et sympathies lunaires relevant de sphères hétérogènes du savoir ou de la pratique. Il paraît plus fructueux de tenter de délimiter un mode d'action qui, à défaut d'unicité ou d'exclusivité, serait propre à Séléné et permettrait de lui attribuer des caractéristiques plus générales en tant que puissance agissante. Cette façon d'agir est intrinsèquement liée à la visualité de la Lune ; elle correspond tout d'abord à un mode de manifestation qui présente deux aspects principaux, l'apparition et la disparition. La valorisation du lever et du coucher de l'astre comme événements les plus saillants et les plus représentatifs de son existence divine passe non seulement par les

554. Sur le renoncement d'Artémidore à distinguer entre plusieurs types de vision de Séléné dans les rêves, voir *supra*, p. 219.

actes de piété qui ciblent ces deux moments, mais aussi par l'iconographie qui met en exergue les apparitions et disparitions de la Lune dans des motifs comme celui de la ronde des astres. Séléné y est représentée comme une déesse dont la présence est avant tout un événement, une épiphanie cyclique sans cesse renouvelée.

Visible, visuelle, Séléné est aussi voyante : à l'image de son frère Hélios, elle est parfois envisagée comme un œil qui contemple le monde depuis la voûte céleste. Ce regard nocturne panscopique perçoit en général ce qui relève de la furtivité et de la clandestinité : vols et autres délits, rites magiques, actes de débauche ou de démesure, amours illégitimes… Sur ces diverses activités, la lune porte un éclairage silencieux, mais qui n'est pas toujours neutre pour autant : l'œil de la nuit peut être un complice ou un allié, mais trop ou mal sollicité, il représente un danger certain. Les magiciens ont souvent besoin de la présence de la lune, mais savent aussi qu'ils prennent des risques considérables lorsqu'ils tentent de forcer l'astre à venir à eux. Une autre catégorie de personnes qui regardent la lune de trop près est celle des philosophes, dont l'inlassable curiosité à l'égard des phénomènes cosmiques et célestes leur attire railleries et plaisanteries ; Lucien, en particulier, se complaît à imaginer comment la Lune pourrait se venger de ces prétentieux en dévoilant ce qu'ils font en cachette, à la faveur de la nuit. Enfin, les amoureux sont le dernier type de personnages pour qui la lune est nécessaire, bien que son attitude reste dans une certaine mesure imprévisible. Le souvenir d'Endymion, l'amant de Séléné, que tant d'autres amants invoquent pour s'attirer les bonnes grâces de la déesse, est en effet susceptible d'éveiller, selon le contexte, des sentiments de compassion ou de jalousie. Cette ambivalence découle en partie de celle qui réside dans le sort même d'Endymion et dans la nature de son rapport à Séléné : c'est notamment sur ces questions que nous nous pencherons dans la partie suivante.

Troisième partie

Le sommeil d'Endymion

Une partie du caractère mystérieux et insaisissable de Séléné tient, comme on sait, à sa présence rare dans les récits. En particulier, contrairement à la plupart des divinités, on lui connaît peu d'aventures amoureuses et de progéniture[555]. En dehors de son frère Hélios avec qui elle forme un binôme évident, la seule figure qui se rattache systématiquement à Séléné est celle d'Endymion. Dès l'époque romaine, ce dernier s'est retrouvé figé pour la postérité dans la posture d'un beau jeune homme endormi que la déesse de la lune visite chaque nuit. L'image véhiculée par la poésie érotique latine et l'iconographie funéraire des II^{e}-III^{e} s. ap. J.-C. a inspiré plus ou moins librement, à partir de la Renaissance, les peintres comme Annibale Carracci, Poussin, Girodet ou Fragonard, et les poètes, de Michael Drayton (fin XVI^{e} siècle) à Marguerite Yourcenar en passant par Keats, Rilke et Cavafy. Dans l'Antiquité, toutefois, le succès iconographique d'Endymion à partir de l'époque romaine n'a d'égal que le manque de sources textuelles détaillées à son sujet : la plupart des auteurs se bornent à faire allusion au sommeil du jeune homme et à ses amours avec la Lune, précisant rarement l'articulation entre ces deux aspects définitoires. Plus que dans une véritable narration, Endymion s'insère donc dans une vignette visuelle dont les principales caractéristiques varient peu. C'est ainsi que le nom d'Endymion, qui recouvrait à l'époque archaïque une série d'identités liées entre elles et avec d'autres personnages par des relations complexes, accède dès l'époque hellénistique, par un processus de sélection de certains aspects aux dépens d'autres, au statut de personnage mythologique, susceptible d'être ramené à quelques éléments simples, cohérents et d'une rare constance, fédérés autour d'un nom propre.

Comment Endymion, avec une biographie encore moins développée que celle de Séléné, a-t-il connu un succès si durable, quitte à nuire quelque peu à la réputation de chasteté de l'Artémis-Diane qui figure la Lune dans les représentations modernes ? La réponse doit probablement être cherchée dans le trait qui fait la singularité d'Endymion parmi tous les héros et qui forme une combinaison si riche de sens avec son rôle d'amant de la Lune : son sommeil. À la différence d'autres jeunes gens aimés par des divinités, et qui connaissent généralement une fin prématurée, ne laissant

555. Sur les unions supposées de Séléné avec Zeus ou avec d'autres personnages, voir note 308 p. 169. Chacune de ces histoires émane d'un seul auteur, et ne connaît guère de développements.

derrière eux que leurs glorieux rejetons, Endymion bénéficie de l'immortalité, mais en contrepartie n'a ni aventures dignes d'être narrées, ni progéniture digne d'être mentionnée. Son sommeil sans retour – privilège à double tranchant, comme on le constatera – est une forme inédite de la théolepsie[556], qui dans son sens littéral, avant d'en venir à référer à l'inspiration divine (ἐνθουσιασμός), renvoie au saisissement ou à la possession par un dieu, d'où le mortel qui en fait l'objet ressort généralement transformé. Les enlèvements de mortels par des dieux ou des nymphes, comme ceux de Ganymède, de Tithon, de Perséphone ou d'Hylas, et les viols comme ceux qui marquent souvent les conquêtes de Zeus, d'Apollon ou de Poséidon constituent les modes principaux de l'union par théolepsie. Or, le cas d'Endymion est unique dans la mesure où il ne correspond exactement ni à l'un, ni à l'autre, bien que son sommeil ne soit pas exempt d'une certaine parenté avec ces deux modèles.

L'amour d'une immortelle pour un être humain, motif inscrit dans une série riche de codes structurels et d'intertextualité, incite à comparer le cas d'Endymion avec d'autres personnages : le sommeil éternel peut aussi bien être rapproché de la mort d'Iasion par la foudre de Zeus que de l'immortalité de Ganymède ou du perpétuel vieillissement de Tithon. À mi-chemin entre le châtiment et la récompense divine, il conduit à examiner à la fois les risques qu'encourent les amants des divinités et les traitements de faveur que celles-ci sont en mesure de leur accorder. Au-delà de ces problématiques, qui révèlent jusqu'où les dieux peuvent et ne peuvent pas aller pour les êtres humains qu'ils chérissent, la passivité de l'amant assoupi, obstacle sinon à la jouissance sexuelle et à la génération d'une descendance, du moins à la réciprocité du regard et des gestes, suscite des interrogations sur l'expression du désir féminin – ou plus exactement, du désir de la déesse. La relation d'Endymion et de Séléné est-elle une histoire de frustration perpétuelle, ou au contraire de possession totale ? Comment expliquer cette étrange solution médiane entre mortalité et divinisation ? À la lumière d'un corpus textuel, articulé autour d'un commentaire de scholiaste qui permet de dégager les principaux réseaux sémantiques associés au nom d'Endymion dans la littérature antique, puis d'un corpus iconographique, celui

556. Sur ce phénomène et sa représentation de l'époque archaïque à la période hellénistique, voir Pache 2011.

des sarcophages impériaux, qui permet d'aborder le sujet sous un angle nouveau à travers des stratégies de représentation absentes des textes, nous nous efforcerons de dégager la singularité du sommeil d'Endymion en tant que point de convergence des problématiques de la théogamie, de la mort et de l'éternité.

CHAPITRE 7

ENTRE MORT ET IMMORTALITÉ

7.1 La scholie à Apollonios : un document aux multiples strates

Les sources textuelles concernant Endymion sont majoritairement de nature poétique, surtout depuis les époques hellénistique et impériale qui ont fait de sa relation avec Séléné un *topos* littéraire. Le texte apportant la documentation la plus riche sur le personnage d'Endymion n'est toutefois qu'indirectement liée à une œuvre poétique, puisqu'il s'agit d'une scholie aux *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes. Le passage concerné par le commentaire est celui que nous avons déjà évoqué[557], où la Lune trouve dans le spectacle de la passion de Médée la vengeance de ses propres tourments. La magicienne colchidienne s'est trop souvent jouée de Séléné[558] en l'attirant vers la terre, peut-être avec la promesse qu'elle y verrait son amant, en tout cas en la rappelant à sa propre passion ; à son tour, Médée est mue par la puissance irrésistible de son amour.

> « Οὐκ ἄρ' ἐγὼ μούνη μετὰ Λάτμιον ἄντρον ἀλύσκω,
> οὐδ' οἵη καλῷ περιδαίομαι Ἐνδυμίωνι. »

« Ainsi donc, je ne suis pas seule à m'échapper vers la grotte du Lat-

557. Voir p. 293.

558. La déesse est appelée ici Τιτηνίς, la Titanide, et Μήνη.

mos, et il n'y a pas que moi qui me consume pour un bel Endymion. » (Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* IV, 57-58.)

Cette allusion à l'amour de la déesse-lune pour Endymion et à la grotte du Latmos où elle va le retrouver donne lieu à un commentaire détaillé qui n'aborde pas tant les thématiques évoquées par Apollonios que le personnage d'Endymion lui-même et la manière dont il a pu s'affranchir de sa condition mortelle. Nous donnons ici le texte complet de la scholie, qui constitue une véritable notice mythographique, c'est-à-dire un catalogue de sources diverses, rassemblées et sélectionnées pour définir l'unité problématique du personnage auquel le nom d'Endymion est censé renvoyer. On notera que le commentaire est initialement motivé non pas par l'explication du lemme « Endymion », mais par la mention du « Latmos ».

Λάτμος ὄρος Καρίας, ἔνθα ἔστιν ἄντρον, ἐν ᾧ διέτριβεν Ἐνδυμίων. Ἔστι δὲ καὶ πόλις ἡ λεχθεῖσα Ἡράκλεια. Λέγεται δὲ κατέρχεσθαι εἰς τοῦτο τὸ ἄντρον τὴν Σελήνην πρὸς Ἐνδυμίωνα.

Περὶ δὲ τοῦ τῆς Σελήνης ἔρωτος ἱστοροῦσι Σαπφὼ καὶ Νίκανδρος ἐν β' Εὐρωπείας. Τὸν δὲ Ἐνδυμίωνα Ἡσίοδος μὲν Ἀεθλίου τοῦ Διὸς καὶ Καλύκης, παρὰ Διὸς εἰληφότα τὸ δῶρον ἵν αὐτῷ ταμίαν εἶναι θανάτου, ὅτε θέλοι ὀλέσθαι <…> καὶ Πείσανδρος καὶ Ἀκουσίλαος καὶ Φερεκύδης καὶ Νίκανδρος ἐν β' Αἰτωλικῶν καὶ Θεόπομπος ὁ ἐποποιός. Φασὶ δὲ αὐτὸν οἱ μὲν †Σπαρτιάτην†, οἱ δὲ Ἠλεῖον · Ἴβυκος δὲ ἐν α' Ἤλιδος αὐτὸν βασιλεῦσαί φησι. Ἐν δὲ ταῖς Μεγάλαις Ἠοίαις λέγεται τὸν Ἐνδυμίωνα ἀνενεχθῆναι ὑπὸ τοῦ Διὸς εἰς οὐρανόν, ἐρασθέντα δὲ Ἥρας εἰδώλῳ παραλογισθῆναι [τὸν ἔρωτα] νεφέλης καὶ ἐκβληθέντα κατελθεῖν εἰς Ἅιδου. Ἐπιμενίδης δὲ αὐτὸν παρὰ θεοῖς διατρίβοντα ἐρασθῆναί φησι τῆς Ἥρας, διόπερ Διὸς χαλεπήναντος αἰτήσασθαι διὰ παντὸς καθεύδειν. Τινὲς δὲ διὰ <τὴν> πολλὴν δικαιοσύνην ἀποθεωθῆναί φασιν αὐτὸν καὶ <…> αἰτήσασθαι παρὰ Διὸς ἀεὶ καθεύδειν.

Ἔνιοι δὲ ἀναιροῦσι τὸν ἐπὶ τῷ Ἐνδυμίωνος ὕπνῳ μῦθον. Φιλοκύνηγον γὰρ αὐτὸν γενόμενον, νύκτωρ πρὸς τῇ σελήνῃ κυνηγεῖν διὰ τὸ ἐξιέναι τὰ θηρία κατὰ τοῦτον τὸν καιρὸν ἐπὶ τὰς νομάς, τὰς δὲ ἡμέρας ἐν σπηλαίῳ αὐτὸν ἀναπαύεσθαι, ὥς τινας οἴεσθαι πάντοτε αὐτὸν κοιμᾶσθαι. Οἱ δὲ ἀλληγοροῦσι τὸν μῦθον, λέγοντες ὡς ἄρα Ἐνδυμίων πρῶ-

τος ἐπεχείρησε τῇ περὶ τὰ μετέωρα φιλοσοφίᾳ, παρασχεῖν δὲ αὐτῷ τὰς ἀφορμὰς τὴν σελήνην ἔν τε φωτισμοῖς καὶ κινήσεσιν, δι' ὃ καὶ νύκτωρ σχολάζοντα τούτοις ὕπνῳ μὴ χρῆσθαι, κοιμᾶσθαι δὲ μεθ' ἡμέραν. Τινὲς δὲ τῷ ὄντι φίλυπνόν τινα γεγονέναι τὸν Ἐνδυμίωνα, ἀφ' οὗ καὶ παροιμία « Ἐνδυμίωνος ὕπνος » ἐπὶ τῶν πολὺ κοιμωμένων ἢ ἀμελῶς τι πραττόντων ὡς δοκεῖν κοιμᾶσθαι. Καὶ Θεόκριτος μέμνηται·

« ζαλωτὸς μὲν ἔην ὁ τὸν ἄτροπον ὕπνον ἰαύων
Ἐνδυμίων. »

Le Latmos est une montagne de Carie où se trouve une grotte dans laquelle séjourna Endymion. On y trouve aussi une cité appelée Héraclée. C'est dans cette grotte, dit-on, que Séléné descend pour retrouver Endymion.

Sappho[559] raconte les amours de Séléné, ainsi que Nicandre, *Europe*, chant II[560]. Selon Hésiode, Endymion est le fils d'Aethlios, fils de Zeus, et de Kalyké, Zeus lui accorda la faveur d'être dispensateur de sa propre mort, quand il voudrait terminer sa vie <…>. Voir aussi Pisandre[561], Acousilaos[562], Phérécyde[563], Nicandre, *Aitôlika*, chant II[564], et Théopompe, le poète épique. Selon certains, il est †Spartiate†, selon d'autres, il est Éléen. Selon Ibycos, chant I[565], il fut roi d'Élide. Dans les *Grandes Éhées*[566], il est dit qu'Endymion fut enlevé par Zeus vers le ciel ; que, s'étant épris d'Héra, il fut trompé par une apparence de nuage et, chassé, descendit dans l'Hadès. Selon Épiménide[567], il séjournait auprès des dieux, il s'éprit d'Héra et demanda à Zeus qui en était irrité de dormir

559. Fr. 199 Lobel-Page = 134 B. III 132.

560. Fr. 6 Gow-Scholfield = 24 Schneider.

561. *FGrHist* 16 F 7.

562. *FGrHist* 2 F 36.

563. *FGrHist* 3 F 121.

564. *FGrHist* 271-272 F 6.

565. *PMG* 3.

566. Fr. 260 Merkelbach-West.

567. *FGrHist* 457 F 10 = 3B14 Diels-Kranz. Comparer à la version anonyme donnée par la scholie à Théocrite, III, 49-51b (cf. *infra* p. 7.1.6).

> d'un sommeil éternel. Mais d'autres disent qu'il devint un dieu en raison de sa grande justice et <…> qu'il demanda à Zeus de dormir sans cesse. Certains rejettent la légende concernant le sommeil d'Endymion : c'était en fait un passionné de chasse, il chassait la nuit au clair de lune parce que les bêtes sauvages sortent à ces heures pour paître, tandis qu'il passait ses journées à se reposer dans une caverne, ce qui faisait croire à certains qu'il était toujours couché. D'autres interprètent le mythe de manière allégorique : il aurait été le premier à entreprendre l'étude philosophique des phénomènes célestes, avec comme point de départ les phases lumineuses de la lune et ses mouvements ; parce qu'il se consacrait à cette étude de nuit, il s'abstenait de dormir et ne se couchait que pendant la journée. Pourtant, selon certains, Endymion était vraiment un adepte du sommeil, d'où le proverbe sur le « sommeil d'Endymion » à propos de ceux qui dorment beaucoup et font les choses négligemment, si bien qu'ils semblent dormir. Théocrite[568] le cite : « Il avait un sort bien enviable, celui qui dort d'un sommeil sans retour, Endymion. » (Scholies à Apollonios de Rhodes IV, 57-58.)[569]

7.1.1 Deux Endymion ?

La scholie, complétée par les autres sources principales évoquant le nom d'Endymion, révèle quelques éléments frappants et nous oblige à une remarque préliminaire concernant l'identité du héros. Tout d'abord, la déesse dont l'amour pour le jeune berger a assuré la postérité artistique et littéraire des deux personnages à la fois, Séléné, est absente des récits les plus anciens concernant Endymion (corpus hésiodique, version attribuée à Épiménide…). De manière significative, l'histoire de cet amour, connue de Sappho selon le scholiaste, mais dont la première attestation textuelle date de l'époque hellénistique, est introuvable à la fin de la *Théogonie*, dans le cata-

568. III, 49-50.

569. Nous reprenons principalement la traduction de Guy Lachenaud (*Scholies à Apollonios de Rhodes*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Fragments, 2010), à l'exception du mot ταμίας dont nous proposons une interprétation plus précise et du récit des *Grandes Éhées* où nous avons rétabli l'ordre logique des premiers événements.

logue des déesses qui s'unirent à des mortels. Comme le conclut Gantz 2004 (p. 72) à juste titre, « il est assez vraisemblable (étant donné le rôle de punition joué par le sommeil dans certains [des récits de la scholie à Apollonios] et l'amour du jeune homme pour Héra) que Séléné n'ait pas toujours fait partie de l'histoire du héros ». De même le sommeil, marque distinctive du personnage tel que nous l'ont légué les poètes grecs et latins et l'iconographie romaine, semble n'être initialement que l'une des potentialités par lesquelles Endymion se trouve soustrait au sort ordinaire des hommes. Quelle que soit la version privilégiée par tel auteur ou tel autre, Endymion est le fruit d'une sélection parmi un nuage de possibles ; la réduction progressive, à partir de l'époque hellénistique, de ces multiples identités à un modèle unique, le dormeur du Latmos, est le résultat d'une volonté d'intégration perceptible chez certains auteurs qui, à l'instar du scholiaste, présentent les différents discours qu'ils citent comme des variantes d'un même récit, sans s'attarder à considérer les phénomènes d'homonymie, de contamination ou d'adaptation de chaque énoncé à son contexte et à sa visée.

De tels documents témoignent de la manière dont on a pu, dès l'Antiquité, tenter de dégager des correspondances structurelles entre des sources de natures diverses sur la base d'un nom propre. Chaque compilateur a sa manière de procéder : Pausanias, en qualité de géographe-ethnographe, confronte des variantes régionales propres à différentes cités, soulignant leurs divergences, tandis que le Ps.-Apollodore, dans un souci de cohérence, réunit dans une même figure le roi d'Élis, l'amant de Séléné, le dormeur et le père d'Étolos[570]. Quant au scholiaste, il cherche à remonter aux racines archaïques de l'Endymion évoqué par Apollonios en mettant en exergue, comme on le verra plus loin, un rapport privilégié à la fois aux dieux et à la mort. Si l'on tente de faire un cheminement inverse et de démêler l'écheveau pour séparer les traditions distinctes, on encourt le risque d'aboutir à un éclatement analytique, puisque chaque mention du nom d'Endymion correspond techniquement à une version distincte. En tenant compte des logiques d'insertion du nom dans le système de relations unissant localités, récits et thématiques, on peut en première approximation, à la suite de

570. Sur les témoignages de Pausanias (*Description de la Grèce* V, 1, 3-5) et du Ps.-Apollodore (*Bibliothèque* I, 56-57), voir le détail et les commentaires *infra*.

D. L. Page[571], discerner deux figures qui ont peut-être été initialement distinctes et reliées uniquement par l'homonymie, et qui représentent en tout cas les deux pôles entre lesquels s'étend le spectre des récits sur Endymion.

7.1.1.1 Endymion roi d'Élis

Le premier Endymion, dont la généalogie est mentionnée dès le corpus hésiodique, est un roi d'Élide, fils d'Aethlios, descendant de Deucalion et, dans certaines versions, de Zeus. Dans le *Catalogue des femmes*[572], il est fils d'Aethlios et de Kalyké. Chez Pausanias (V, 1, 3), cet Aethlios est fils de Zeus et de Protogénéia, la fille de Deucalion, mais l'auteur cite une autre tradition (V, 8, 2) dans laquelle Aethlios est fils d'Aiolos (fils d'Hellen, fils de Deucalion). Chez Conon[573], Aethlios n'est pas le fils de Protogénéia, mais son mari, ce qui fait de Deucalion le grand-père maternel d'Endymion. Le Ps.-Apollodore[574] donne aux parents d'Endymion les mêmes noms que dans le *Catalogue des femmes*, Aethlios et Kalyké, mais c'est là encore par sa mère que le héros descend de Deucalion et Pyrrha, dont elle est l'arrière-petite-fille (certains, d'après l'auteur, prétendent d'ailleurs que le père d'Endymion est Zeus et non Aethlios). Ces décalages généalogiques d'un auteur à l'autre, qui établissent un écart de deux, trois ou quatre générations entre Deucalion et Endymion, ne sont pas un phénomène rare : chez Hygin[575], Endymion devient même fils d'Aitolos, qui est donné partout ailleurs pour son fils (*Catalogue des femmes*, fr. 10, 63 ; Pausanias V, 1, 4 ; Ps.-Apollodore, *Bibliothèque* I, 57). L'élément important de tous ces discours est le rattachement d'Endymion aux premières lignées (qu'évoque le nom de Protogénéia) issues de Deucalion et Pyrrha et d'où naquirent les peuples du monde grec, qui portent chacun le nom du premier colon de la région. Endymion lui-même échappe à cette mécanique d'étymologie inversée, par laquelle les peuples de la Grèce

571. *Sappho and Alcaeus. An introduction to the study of ancient Lesbian poetry*, Oxford, 1955, p. 273-274, cité par Koortbojian 1995, p. 63, ainsi que par Gantz 2004 p. 72, n. 43.

572. Ps.-Hésiode, fr. 10 = 245 Merkelbach-West, 58-62.

573. *Apud* Photius, *Bibliothèque* 186, 14.

574. *Bibliothèque* I, 56.

575. *Fables*, 271, 1.

se donnent pour fondateurs des héros éponymes, comme Doros, père des Doriens, et Achaios, celui des Achéens ; il n'en joue pas moins un rôle de premier plan dans les légendes de colonisation de l'Élide et de l'Étolie.

Ces deux régions qui se font face de part et d'autre du golfe de Corinthe, la première dans le Péloponnèse, la seconde rattachée au continent, sont systématiquement associées à la famille d'Endymion, bien que l'ordre entre métropole et colonie connaisse des variations sans nul doute dictées par des intérêts politiques et idéologiques. Le premier auteur à avoir traité des actes de colonisation d'Endymion et de ses descendants, à notre connaissance, est Éphore (IV^e^ s. av. J.-C.). Selon Strabon[576], il racontait qu'Aitolos, fils d'Endymion, avait traversé depuis l'Élide avec ses Épéens[577] dans le pays des Courètes, qu'il avait chassés pour y fonder les premières cités d'Étolie ; dix générations plus tard, Oxylos fils d'Hémon avait fait le trajet inverse pour participer à la colonisation d'Élis (à l'appui de ces récits, il aurait existé deux statues avec des inscriptions dédicatoires, l'une d'Aitolos à Thermes en Étolie, l'autre d'Oxylos à Élis). Les *Narrationes* de Conon (*apud* Photius, *Bibliothèque* 186, 14), à l'époque d'Auguste, livrent une version semblable sur la conquête de l'Étolie (corroborée aussi par le Ps.-Scymnos dans sa ***Περίοδος***, 473-477), mais légèrement différente sur le compte de l'Élide : Endymion fonde une cité dans le Péloponnèse qui sera nommée d'après son petit-fils Élis[578], tandis que son fils Aitolos traverse la mer, envahit la Courétide et lui donne son nom.

Endymion a donc un puissant ancrage à Élis, comme l'indique la scholie à Apollonios et le fragment d'Ibycos qu'elle cite ; il contribue même à mettre en place les premiers jeux d'Olympie[579]. Pour autant, il n'est pas forcément autochtone :

576. *Géographie* X, 3, 2-3 = Éphore, *FGrHist* 2A 70 F 122.

577. Les Épéens étaient entendus comme l'ancien peuple d'Élide (cf. *Iliade* XI, 688 et scholie ; Pausanias V, 1, 4) : Épéios, l'un des fils d'Endymion, ayant régné sur eux dans d'autres variantes de la légende, est lié à ce peuple par l'éponymie.

578. Fils de sa fille Eurypylé (ailleurs, la mère s'appelle Eurykyda et le fils Éléios : voir Pausanias V, 1, 4 et 8).

579. Chez Pausanias, qui évoque en passant le monument dédié à Endymion et situé au départ des coureurs du sprint (VI, 20, 9), il est aussi question d'une course organisée à Olympie par

selon le Ps.-Apollodore (*Bibliothèque* I, 56), il arrive de Thessalie avec les Éoliens, descendants comme lui d'Aiolos ; et d'après Pausanias, les Éléens sont originaires d'Étolie[580] et leur premier roi dans cette nouvelle contrée fut Aethlios, père d'Endymion. Pour résumer, Endymion se trouve par sa généalogie au cœur d'un mouvement de va-et-vient entre les deux rives du golfe, et les Étoliens peuvent presque autant revendiquer l'Élide comme leur colonie, en s'appuyant sur les légendes, que les Éléens revendiquent l'Étolie comme la leur. Les statues d'Aitolos à Thermes et d'Oxylos à Élis, mentionnées par Éphore puis Strabon, sont une parfaite illustration de cette relation de parenté à double sens.

7.1.1.2 Endymion du Latmos

Le second Endymion, celui à qui l'amour de Séléné a fait traverser les siècles, a un ancrage géographique différent : loin du Péloponnèse ou de la Grèce continentale, le lieu de sa retraite est une grotte (ἄντρον ou σπήλαιον) sur le mont Latmos, en Carie[581], sur la côte au sud-ouest de l'Asie Mineure. Plus précisément, la ville

Endymion (V, 1, 4 et V, 8, 1) pour départager ses trois fils Paiôn, Aitolos et Épéios : le coureur le plus rapide, Épéios, hérite du royaume, d'où le nom d'Épéiens donné initialement aux Éléens. Paiôn s'en va aussitôt coloniser la Péonie ; et Aitolos, ayant régné après son frère sur l'Élide, s'en exile après avoir tué un certain Apis dans un accident de char, et conquiert l'Étolie (V, 1, 8 ; même récit sur la mort d'Apis chez Ps.-Apollodore, *Bibliothèque* I, 57). Cette course est la deuxième d'une série d'ἀγῶνες organisés à Olympie : les premiers le sont par Clyménos, détrôné ensuite par Endymion ; après la course des fils d'Endymion, on retrouve encore des membres de sa famille dans la longue liste de personnages qui firent les premiers jeux olympiques (Amythaon, son cousin germain ; Augias, son arrière-petit-fils ; et Oxylos, qui arrive comme on sait une dizaine de générations après).

580. Précisément de la région de Calydon, cité dont le héros éponyme est le petit-fils d'Endymion.

581. La première mention d'un Endymion carien se trouve dans le fr. 915 d'Aristophane *apud* Hésychius (epsilon, 2838 : Ἀριστοφάνης τὸν Ἐνδυμίωνα Κᾶρά φησι διὰ τὸ περὶ τὸν Λάτμον δοκεῖν αὐτὸν τεθάφθαι, « Aristophane dit qu'Endymion est carien parce qu'il est enterré près du Latmos, semble-t-il »). Dans la génération de comiques qui suit celle d'Aristophane, Alcée avait composé un *Endymion*, dont l'unique fragment est cité chez le grammairien latin Priscien : ὁτιὴ σχεδόν τι μῆνας ἐγγὺς τρεῖς ὅλους / φρουρῶ τὸν Ἐνδυμίωνα (fr. 10), « parce que cela fait pas loin de trois mois pleins que je veille sur Endymion ». Bien que cet extrait soit trop bref et dépourvu de contexte pour qu'on en puisse déduire avec assurance de quel Endymion il s'agit, la mention du mois (μήν)

d'Héraclée, au pied de la montagne, est l'emplacement officiel du tombeau d'Endymion, mentionné par Strabon (XIV, 1, 8[582]). Pausanias à son tour fait allusion en ces termes au sanctuaire où était rendu un culte héroïque à Endymion :

> Τὰ δὲ ἐς τὴν Ἐνδυμίωνος τελευτὴν οὐ κατὰ τὰ αὐτὰ Ἡρακλεῶταί τε οἱ πρὸς Μιλήτῳ καὶ Ἠλεῖοι λέγουσιν, ἀλλὰ Ἠλεῖοι μὲν ἀποφαίνουσιν Ἐνδυμίωνος μνῆμα, Ἡρακλεῶται δὲ ἐς Λάτμον τὸ ὄρος ἀποχωρῆσαί φασιν αὐτὸν <καὶ τιμὴν αὐτῷ νέ>μουσι καὶ ἄδυτον Ἐνδυμίωνός ἐστιν ἐν τῷ Λάτμῳ.
>
> En ce qui concerne la mort d'Endymion, les Héracléotes de la région de Milet et les Éléens ne s'accordent pas sur une même version : les Éléens exhibent leur monument à Endymion, mais les Héracléotes disent qu'il s'est retiré sur le mont Latmos et l'honorent, et il y a un sanctuaire d'Endymion sur le Latmos. (Pausanias V, 1, 5.)

Deux cités se disputaient donc, du moins au II^e^ siècle de notre ère, un héros tutélaire et le lieu de sa mort – notons la relative ambiguïté du terme τελευτή (fin) : Pausanias n'évoque ni la légende du sommeil éternel, ni le fait qu'Endymion ait connu la même fin que n'importe quel mortel, et les monuments dont il s'agit sont un μνῆμα (mémorial) et un ἄδυτον (temple à l'accès restreint), et non un τάφος

et l'adjectif ὅλος ne manquent pas d'évoquer la lune, tandis que l'idée d'une veille interminable au chevet du héros peut suggérer son sommeil prolongé.

582. Après avoir donné Endymion pour père d'Aitolos, l'Éléen qui conquit la Courétide et y fonda l'Étolie (X, 3, 2-3), Strabon n'explique pas comment le tombeau du héros s'est retrouvé en Carie. Peut-être faut-il suppléer ici une trajectoire telle qu'on la trouve plus tard chez Pausanias, où le roi d'Élis se serait retiré à la fin de ses jours sur le Latmos. D'après Strabon, le monument se trouverait adossé au mont Latmos (πρὸς τῷ Λάτμῳ), dans une grotte (ἔν τινι σπηλαίῳ), ce qui correspondrait bien au lieu du sommeil d'Endymion et des visites de Séléné. Le « temple d'Endymion » d'époque hellénistique, visible de nos jours dans les ruines d'Héraclée (près du village de Kapıkırı) est effectivement partiellement encastré dans la roche, sans qu'on puisse dire pour autant qu'il est dans une grotte ; rien n'indique avec une quelconque certitude qu'il s'agisse réellement des vestiges d'un édifice religieux, ni qu'il ait été dédié à Endymion. La dénomination du bâtiment ne correspond à rien d'autre qu'à une coïncidence entre le lieu, l'aspect particulier du site, les témoignages de Strabon et de Pausanias, et probablement aussi les attentes des archéologues.

comme chez Strabon. Dans le même passage, Pausanias juxtapose également deux versions concurrentes des relations amoureuses et conjugales d'Endymion :

> Τούτου τοῦ Ἐνδυμίωνος Σελήνην φασὶν ἐρασθῆναι, καὶ ὡς θυγατέρες αὐτῷ γένοιντο ἐκ τῆς θεοῦ πεντήκοντα. Οἱ δὲ δὴ μᾶλλόν τι εἰκότα λέγοντες Ἐνδυμίωνι λαβόντι Ἀστεροδίαν γυναῖκα – οἱ δὲ τὴν Ἰτώνου τοῦ Ἀμφικτύονος Χρομίαν, ἄλλοι δὲ Ὑπερίππην τὴν Ἀρκάδος […]
>
> On raconte que Séléné s'éprit de cet Endymion [fils d'Aethlios, éléen] et que de l'union de celui-ci avec la déesse naquirent cinquante filles. D'autres racontent une histoire plus vraisemblable : Endymion aurait pris pour épouse Astérodia, ou selon d'autres Chromia, fille d'Itonos fils d'Amphictyon, ou d'après d'autres encore Hyperippé fille d'Arcas […] (*Ibid.*, V, 1, 4.)

Seul auteur connu à mentionner cette prodigieuse progéniture de Séléné et d'Endymion, Pausanias ne semble pas y prêter beaucoup de crédit. Pour lui, il existe bien deux aspects d'Endymion, dont l'un est fabuleux, marqué par une union divine, l'autre historique, avec une généalogie royale. Le second Endymion étant roi d'Élis, père de trois colons fondateurs de peuples de la Grèce et honoré à Olympie, le premier est selon toute probabilité celui qui s'est retiré sur le Latmos.

Cet Endymion latmien est probablement ultérieur à la figure du roi d'Élis. En effet, si l'on exclut la référence assez vague à un poème perdu de Sappho dans la scholie à Apollonios de Rhodes, la première apparition d'Endymion en amant de la Lune se trouve chez Théocrite. Dans l'*Idylle* III (49-50), un chevrier reproche sa cruauté à Amaryllis qui rejette ses avances ; à l'appui de ses plaintes, il énumère des noms de jeunes gens qui, tout en lui ressemblant par un aspect ou un autre, ont eu plus de succès en amour : après avoir cité Hippomène et Bias, il passe aux amants de déesses, Adonis, Endymion et Iasion[583]. Dans un tel contexte, Endymion endormi

583. Dans son discours, le chevrier évoque des personnages auxquels il peut s'identifier : Hippomène qui a séduit Atalante avec des pommes (40-42), comme lui tente de le faire avec Amaryllis (10-11), Bias qui gagne la main de Péro avec un troupeau de bœufs pour dot (43-45) — lui offre une chèvre et deux chevreaux (34) –, Adonis dont le chevrier fait un berger (45 : μῆλα νομεύων,

est sans doute dit ζαλωτός (enviable) parce que son sommeil est gage, moyen ou symbole de l'amour de Séléné. L'*Idylle* XX, à situer potentiellement plus tard dans l'époque hellénistique que son auteur présumé[584], présente une situation similaire : le locuteur est un bouvier (βουκόλος) qui déplore les préjugés de sa bien-aimée, Eunika, à l'encontre des hommes de sa profession, dont il cite une liste d'exemples qui furent dignes de l'amour des divinités. Viennent en premier les amants d'Aphrodite, Anchise, le βούτης phrygien pour qui la déesse alla même jusqu'à paître des troupeaux (34-35), et Adonis qu'elle aima et pleura dans le décor champêtre des forêts (35-36) ; puis Endymion, et enfin Attis, le βουκόλος chéri de Rhéa (40), et Ganymède, enfant βοηνόμος enlevé par Zeus lui-même (41). Trois vers entiers sont consacrés à Endymion dans ce qui constitue la première mention explicite de l'amant de Séléné :

> ᾽Ενδυμίων δὲ τίς ἦν ; οὐ βουκόλος ; ὅν γε Σελάνα
> βουκολέοντα φίλασεν, ἀπ᾽ Οὐλύμπω δὲ μολοῖσα
> Λάτμιον ἂν νάπος ἦλθε, καὶ εἰς ὁμὰ παιδὶ κάθευδε.
>
> Et Endymion, qui était-il, sinon un bouvier ? C'est pendant qu'il gardait ses bœufs que Séléné s'en éprit, et quittant l'Olympe, elle se rendit dans les bois vallonnés du Latmos pour y dormir en compagnie du jeune homme. (Ps.-Théocrite, *Idylles* XX, 37-39.)

Quatre éléments essentiels de ce que l'on pourrait appeler l'Endymion canonique sont déjà réunis ici : Séléné, le sommeil, le Latmos et le pâtre (ποιμήν, νομεύς, βουκόλος…). Il n'y manque que le détail de la grotte, présente en revanche chez Apollonios[585]. Peut-être faut-il voir dans ce développement étrangement détaillé (alors même que les autres personnages de la liste font l'objet d'un traitement plus allusif

paissant ses moutons), montrant que, comme dans le cas d'Endymion, la distinction entre pasteur et chasseur n'est pas nécessairement pertinente. Pour les deux derniers exemples, le lien avec le locuteur est moins clair : Endymion est sans doute entendu comme un berger lui aussi, et son sommeil dans une grotte peut être comparé à la longue attente du chevrier devant la grotte d'Amaryllis (v. 5 et 13), où il finit par se coucher (52 : κεισεῦμαι) et attendre la mort. Quant à Iasion, il n'est pas pâtre, mais il s'unit à Déméter dans un champ, ce qui le rattache à l'univers rural.

584. Voir p. 327, note 604.

585. L'auteur des *Argonautiques* trace lui aussi un portrait d'Endymion en quatre traits fonda-

et sommaire) le signe que le récit n'était pas encore complètement figé dans son statut de mythe, que le berger de Carie faisait l'objet d'une vogue poétique relativement nouvelle et que son identification nécessitait certains repères et indices. La première occurrence du personnage dans l'*Idylle* III de Théocrite était certes nettement plus succincte, mais reposait sur une base plus simple : un texte évoquant le sommeil d'Endymion et un sous-texte évoquant la passion de Séléné pour lui. Or, ces deux éléments pourraient bien être les plus anciens constituants de la figure du « deuxième Endymion », puisque le scholiaste aux *Argonautiques* attribue à Sappho une évocation des amours de Séléné et à Épiménide celle du sommeil éternel du jeune homme. Une chose est certaine : ce sommeil était connu dès l'époque classique, puisque Platon est le premier à le mentionner dans le *Phédon* (72b-c), où il fait remarquer que si l'acte de s'endormir existait sans celui de se réveiller, toute chose s'en trouverait réduite au même état qu'Endymion.

Ce sommeil si définitoire d'Endymion qu'il en est devenu proverbial[586] est probablement à la fois la première base de la légende latmienne et le pivot qui la raccorde à la version éléenne. Si l'on se penche à nouveau sur la scholie à Apollonios de Rhodes,

mentaux, qui ne coïncident pas exactement avec ceux du Ps.-Théocrite : Séléné, la beauté du jeune homme, le Latmos, la grotte. Cette grotte, comme on l'a observé à propos de celle d'Épiménide et de l'antre des nymphes d'Ithaque, n'est pas étrangère à l'expérience singulière qu'y vit Endymion. Comme la lune elle-même, les cavernes ont un pouvoir d'occultation et de révélation ; elles sont le théâtre de rencontres et de communication entre les humains et les dieux. Quintus de Smyrne, dans sa *Suite d'Homère* (date très incertaine, autour des III^e^-IV^e^ s. ap. J.-C.), immortalise la grotte d'Endymion lors d'une digression sur la Phrygie (X, 126-137), où il la situe – par imprécision ou licence poétique. La caverne n'est pas seulement consacrée aux nymphes, elle comporte une merveille que, d'après le poète, l'on peut encore contempler : la source qui en coule forme un dépôt calcifié qui rend son fond blanc, de sorte qu'on a l'impression d'un écoulement de lait dont on prétend qu'il est celui des vaches du jeune bouvier, abandonnées par leur gardien endormi.

586. Voir la scholie aux *Argonautiques* ainsi que les compilations parémiographiques de Diogénien (IV, 40), de Zénobios (III, 76), et pour l'époque byzantine le lexique de la Souda (lettre epsilon, 1192) et les recueils de παροιμίαι de Grégoire II de Chypre (II, 40), de Macaire Chrysocephalos (III, 89 et VIII, 51) et de Michel Apostolios (VII, 42). L'expression « [tu dors du] sommeil d'Endymion » (Ἐνδυμίωνος ὕπνον [καθεύδεις]) renvoyait aux personnes qui dormaient beaucoup ou qui semblaient toujours hébétées, endormies. Dès le III^e^ s. av. J.-C., on trouve l'expression Λάτμιον κνώσσεις (tu dors comme le Latmien) chez Hérondas (*Mimes* VIII, 10).

on constate qu'elle se réfère discrètement tant à l'homme que Séléné vient visiter sur le Latmos (celui dont parle Apollonios lui-même) qu'à l'Éléen fils d'Aethlios. Cependant, sans s'étendre sur ces ancrages géographiques divergents, le scholiaste s'attache à la question plus fédératrice des différents degrés et formes de la divinisation, qui incluent parfois le sommeil. Le personnage qui se profile dans la partie médiane de la scholie, un roi (d'après ses ascendants et le type de relations qu'il entretient avec les dieux), est pris en effet dans un équilibre délicat entre mort et immortalité qui se résout, du moins dans certains récits, par le sommeil éternel. En simplifiant à l'extrême, on pourrait dire que l'Endymion du scholiaste est le chaînon manquant entre le premier et le second Endymion, et qu'on peut reconstituer une évolution logique (sinon chronologique) entre un roi conquérant, un roi dormeur et un dormeur aimé d'une déesse.

À ce stade, on peut revenir à la question de l'identité (ou des identités) d'Endymion et considérer le fils d'Aethlios et l'amant de Séléné, le roi d'Élis et le berger du Latmos, le fondateur de cités et le dormeur dans sa grotte, non plus comme des entités indépendantes, mais plutôt comme les points de départ et d'aboutissement d'une sorte de mutation culturelle. Comme on l'a constaté, aucun auteur antique ne semble considérer qu'il faille distinguer deux Endymion séparés, quitte à concevoir que le bien-aimé de la Lune ait pu s'unir aussi à une Naïade ou à une certaine Iphianassa (comme le raconte le Ps.-Apollodore) ou qu'un roi d'Élide ait pu se retirer en Asie Mineure (comme le veut la tradition héracléote rapportée par Pausanias). Mieux encore, Endymion a sans doute servi de prétexte à de multiples alliances politiques, non seulement entre l'Élide et l'Étolie, mais aussi entre ces régions de Grèce et la Carie.

Deux inscriptions grecques, l'une trouvée à Héraclée du Latmos, l'autre à Delphes, pourraient constituer des indices d'une tradition dans laquelle Endymion, le roi colonisateur, aurait aussi fondé une cité sur le Latmos : la première est un hymne fragmentaire de date incertaine où il est fait référence au peuple fondé par Endymion, mais également à son sommeil éternel dans la fameuse grotte près d'Héraclée[587] ; la

587. *PMG* 1037 = *Lyrica adespota* 119. Le bloc de marbre, dont il manque la partie droite,

seconde est un décret du III^e^ s. av. J.-C. par lequel les Étoliens accordent l'isopolitie aux Héracléotes en vertu d'une parenté ancienne, Héraclée étant présentée comme leur colonie[588]. Ces deux documents révèlent à quel point des coïncidences même ténues dans les traditions locales pouvaient au besoin être érigées en bases historiques pour des relations diplomatiques. Une telle « mythologie de circonstance » n'est que l'une des manières dont les Grecs établissaient des passerelles plus ou moins artificielles entre les deux aspects à première vue incompatibles d'Endymion. L'étude plus détaillée de la scholie à Apollonios de Rhodes nous permettra de dégager une logique structurelle plus profonde qui unit le roi chéri des dieux et le berger amant d'une immortelle.

7.1.2 Endymion chasseur, astronome, dormeur

Particulièrement long, le commentaire du scholiaste sur les vers 57-58 du chant IV des *Argonautiques* a pu être complété par différentes mains, à des époques successives. On y distingue en tout cas une structure tripartite, dont nous avons mis les délimitations en évidence[589] la division de la citation en trois paragraphes. Ces trois sections passent du Latmos au personnage d'Endymion, puis à son sommeil,

porte des vers lyriques ; il a été trouvé en 1873 à Kapıkırı par O. Rayet et A. Thomas, et donné par les barons de Rothschild au Louvre (MNB 697, catégorie marbres antiques n°2814). Voir Alphonse Dain, *Inscriptions grecques du musée du Louvre. Les textes inédits*, Paris, Les Belles Lettres, Collection d'Études Anciennes, 1933, p. 66-73. L'hymne paraît décrire la liesse d'une fête religieuse, et évoque le δᾶμος ὃν κτίσεν Ἐνδυμίων (v. 6) avant de faire allusion au sommeil du héros : au v. 7, le premier mot se termine par -κοιμάτου, puis au vers suivant on trouve l'hapax ἀεικοίματον, signifiant évidemment « au sommeil éternel », et au v. 9 une occurrence des ἄντροις qui pourrait renvoyer au lieu où dort Endymion.

588. *IG* IX, 12, 173 = *FD* III, 3, 144. Le décret, datable de 256-255 av. J.-C. (H. Pomtow, G. Klaffenbach, *Klio* 18, 1923, *Delphische Neufunde* VI, p. 297-298, n. 220a), a été déposé par les Étoliens à Delphes. Il y est dit que les Héracléotes ont « renouvelé la parenté » ([τ]ὰν [συ]γγένειαν ἀνενεώσαντο) entre les deux cités et qu'ils bénéficieront dorénavant de la citoyenneté étolienne, puisqu'ils sont colons des Étoliens (ὡς ὄντων ἀποίκων [τῶ]ν Αἰτωλῶν). L'inscription ne fait pas mention d'Endymion toutefois et l'on ne peut être sûr que la cité à qui est donnée l'isopolitie est bien Héraclée du Latmos, et non une autre Héraclée.

589. Voir p. 308 *sq.*

et peuvent être lues de manière indépendante, chacune ayant son objet, son style et sa visée, bien que l'ensemble présente aussi une évolution cohérente.

La première est une très brève note géographique précisant l'ancrage local évoqué par Apollonios : une région d'Asie Mineure, la Carie ; une montagne, le Latmos ; une cité, Héraclée ; une grotte. Nous en rappelons ici le texte grec :

> Λάτμος ὄρος Καρίας, ἔνθα ἔστιν ἄντρον, ἐν ᾧ διέτριβεν Ἐνδυμίων. Ἔστι δὲ καὶ πόλις ἡ λεχθεῖσα Ἡράκλεια. Λέγεται δὲ κατέρχεσθαι εἰς τοῦτο τὸ ἄντρον τὴν Σελήνην πρὸς Ἐνδυμίωνα.

On remarquera que la présence d'Endymion dans la grotte n'est pas mise en doute : ce sont plutôt les visites de Séléné qui basculent du côté du « on-dit » (λέγεται…), peut-être parce que, à l'instar d'Apollonios, le scholiaste les associe directement aux récits de *kathairesis* magique de la lune[590] (comme le verbe κατέρχεσθαι le suggère). L'aspect duratif signale d'une part la permanence de l'état d'Endymion (διέτριβεν), d'autre part la répétition de l'action de Séléné (κατέρχεσθαι) : la cyclicité de l'histoire est déjà présente, bien qu'il ne soit pas encore question de sommeil éternel.

La partie finale de la scholie, elle, est consacrée à trois justifications anonymes et rationalisantes[591] de ce sommeil sans retour : selon ces propositions, Endymion devait dormir le jour, ce qui aurait suffi à faire croire à un état permanent.

> Ἔνιοι δὲ ἀναιροῦσι τὸν ἐπὶ τῷ Ἐνδυμίωνος ὕπνῳ μῦθον. Φιλόκυνηγον γὰρ αὐτὸν γενόμενον, νύκτωρ πρὸς τῇ σελήνῃ κυνηγεῖν διὰ τὸ ἐξιέναι τὰ θηρία κατὰ τοῦτον τὸν καιρὸν ἐπὶ τὰς νομάς, τὰς δὲ ἡμέρας ἐν σπηλαίῳ αὐτὸν ἀναπαύεσθαι, ὥς τινας οἴεσθαι πάντοτε αὐτὸν κοιμᾶσθαι. Οἱ δὲ ἀλληγοροῦσι τὸν μῦθον, λέγοντες ὡς ἄρα Ἐνδυμίων πρῶτος ἐπεχείρησε τῇ περὶ τὰ μετέωρα φιλοσοφίᾳ, παρασχεῖν δὲ αὐτῷ τὰς

590. Sur la « descente de la lune » et le sortilège thessalien, voir chap. 4. Sur la descente de Séléné qui quitte le ciel pour rendre visite à Endymion, voir notamment p. 130 et note 245 (montagnes privées de lune par les absences de Séléné).

591. Sur le fonctionnement de ce genre de rationalisation des récits dans l'Antiquité, voir Hawes 2014.

> ἀφορμὰς τὴν σελήνην ἔν τε φωτισμοῖς καὶ κινήσεσιν, δι' ὃ καὶ νύκτωρ σχολάζοντα τούτοις ὕπνῳ μὴ χρῆσθαι, κοιμᾶσθαι δὲ μεθ' ἡμέραν. Τινὲς δὲ τῷ ὄντι φίλυπνόν τινα γεγονέναι τὸν Ἐνδυμίωνα, ἀφ' οὗ καὶ παροιμία « Ἐνδυμίωνος ὕπνος » ἐπὶ τῶν πολὺ κοιμωμένων ἢ ἀμελῶς τι πραττόντων ὡς δοκεῖν κοιμᾶσθαι. Καὶ Θεόκριτος μέμνηται· « ζαλωτὸς μὲν ἔην ὁ τὸν ἄτροπον ὕπνον ἰαύων
> Ἐνδυμίων. »

La première interprétation, celle de l'Endymion chasseur[592], correspond à la représentation la plus courante du personnage dans l'iconographie grecque et romaine, où un chien et des épieux font souvent partie de ses attributs[593] ; elle inscrit le personnage dans une catégorie fonctionnelle de jeunes gens adeptes de la chasse, caractérisés par leur beauté physique et ayant une relation particulière avec une divinité (amour, rapt, tentative de viol, châtiment) : nous verrons en effet qu'Endymion peut être situé à l'intersection de types contigus mais différenciés, incarnés par Adonis, Céphale, Orion, Actéon ou Hippolyte[594].

Dans la deuxième reconstruction, Endymion est astronome, ce qui rend compte

592. On retrouve sensiblement le même propos dans les scholies à Théocrite (III, 49-51, a et c) : Séléné se serait éprise d'Endymion alors qu'il chassait (κυνηγετῶν) sur le Latmos, ou, dans une version allégorique, le jeune homme était un amateur de chasse (φιλοκύνηγος) qui traquait les bêtes au clair de lune et se reposait le jour.

593. Pour un aperçu de cette imagerie, voir LIMC 1988 s. v. *Endymion*. Lucien s'inspire vraisemblablement de l'iconographie foisonnante de son époque pour la représentation d'Endymion dans ses *Dialogues des dieux* (XIX, entre Aphrodite et Séléné) : le jeune homme est dépeint « dormant à la belle étoile, car c'est un chasseur » (καθεύδοντα ὑπαίθριον ἅτε κυνηγέτην ὄντα) et tenant encore dans sa main gauche ses javelots. Sur les sarcophages romains, il arrive qu'un mouton remplace le chien endormi aux côtés de son maître ; l'Endymion chasseur se confond volontiers avec l'Endymion berger (sur ce dernier, voir KOORTBOJIAN 1995, p. 78-84), les deux modèles justifiant l'isolement du personnage dans un milieu champêtre et son repos dans une grotte.

594. Sur les liens structurels entre le personnage du chasseur, les relations érotiques et l'opposition des genres dans la littérature grecque, voir J. Fontenrose, *Orion, the myth of the hunter and the huntress*, Berkeley, 1981 ; A. Schnapp, *Le chasseur et la cité : chasse et érotique en Grèce ancienne*, Paris, 1997 ; et Ch. Delattre, « Chasser, tuer, violer ? La construction du genre mythographique », *Lalies* 32, Paris, 2012.

aussi bien de son sommeil anormal que de la légende de ses amours ; cette variante, réduit la lune à sa forme d'objet physique et fait d'Endymion un *primus qui*, fondateur d'une science. De fait, l'idée d'un Endymion pionnier de l'astronomie lunaire est la solution de prédilection des auteurs pour qui l'amour de Séléné et le sommeil éternel sont trop invraisemblables pour supporter une lecture littérale. Les scholies à Apollonios de Rhodes (IV, 264) comportent d'ailleurs une seconde mention de l'astronome pionnier : selon le scholiaste, les Arcadiens en auraient peut-être tiré leur épithète de « prélunaires » (προσέληνοι)[595], bien qu'Endymion ne semble nulle part avoir été associé à l'Arcadie. D'après le périégète du III^e^ s. av. J.-C. Mnaséas de Patara[596], Endymion aurait consacré sa vie à l'étude de la lune, donnant à penser qu'il était l'amant de la déesse et qu'il avait dormi pendant trente ans consécutifs. Pline l'Ancien[597] puis Artémidore[598] expliquent par ce rôle les rumeurs sur l'amour du héros : chez le second, Endymion figure parmi les mythes invraisemblables en eux-mêmes, mais dont on peut tirer une interprétation physique – s'identifier à lui en rêve est profitable aux astrologues, car c'est en veillant la nuit pour observer le ciel qu'il a gagné la réputation de coucher avec Séléné. Lucien (*Sur l'astrologie* 18) présente un intéressant parallèle entre Phaéthon, spécialiste du soleil, et Endymion, de la lune, d'où l'on aurait déduit par ignorance des histoires sans vraisemblance. Nonnos (*Dionysiaques* XLI, 379-381a) cite Endymion parmi les pères des arts pour avoir le premier étudié les cycles lunaires. Une variante intéressante sur les thèmes du chasseur et de l'astronome est celle de la scholie à l'*Odyssée* V, 1, qui met en parallèle Endymion et Tithon, dont on raconte que le premier partage sa couche (συνευνᾶσθαι) avec Séléné, et le second avec Hèméra ou Éos : dans l'interprétation allégorique de cette distribution, Endymion représente le chasseur, qui dort la nuit et chasse toute la journée, et Tithon l'astronome, qui dort le jour et veille toute la nuit pour observer les étoiles.

Enfin, l'Endymion paresseux ou narcoleptique est la transposition minimale du

595. Sur les Arcadiens prélunaires, voir annexe.

596. *FGrHist* III 149 F 1 *apud* scholies aux *Phénomènes* d'Aratos par Germanicus.

597. II, 43.

598. *Onirocritique* IV, 47, 230.

dormeur éternel ; elle a du moins le double mérite de souligner un trait problématique de ce personnage, son inertie qui le rend incapable d'agir, et de porter à notre connaissance la παροιμία (« proverbe, idiome ») du « sommeil d'Endymion[599] ». Le figement linguistique de cette expression témoigne du passage du nom propre d'Endymion dans le langage courant, comme emblème d'un sommeil superlatif. Si l'on récapitule l'ensemble de cette partie de la scholie, derrière la juxtaposition des trois Endymions apparaît une cohérence délibérée : le φιλοκύνηγος (« amateur de chasse »), celui que l'on pourrait appeler φιλαστρόλογος (« amateur d'astronomie ») et le φίλυπνος (« amateur de sommeil ») représentent respectivement l'activité du corps, l'activité de l'esprit et l'inactivité[600]. La lecture rationalisante aboutit ainsi à une tripartition du mythe qui tend à en faire un reflet de la condition humaine.

7.1.3 Endymion sans Séléné

La partie de la scholie qui présente le plus d'intérêt pour notre étude est la deuxième, qui établit une liste bibliographique particulièrement riche, avec des sources littéraires étalées du VIII^e^ au II^e^ s. av. J.-C., et dont la plupart sont aujourd'hui perdues.

> Περὶ δὲ τοῦ τῆς Σελήνης ἔρωτος ἱστοροῦσι Σαπφὼ καὶ Νίκανδρος ἐν β' Εὐρωπείας. Τὸν δὲ Ἐνδυμίωνα Ἡσίοδος μὲν Ἀεθλίου τοῦ Διὸς καὶ Καλύκης, παρὰ Διὸς εἰληφότα τὸ δῶρον ἵν αὐτῷ ταμίαν εἶναι θανάτου, ὅτε θέλοι ὀλέσθαι <…> καὶ Πείσανδρος καὶ Ἀκουσίλαος καὶ Φερεκύδης καὶ Νίκανδρος ἐν β' Αἰτωλικῶν καὶ Θεόπομπος ὁ ἐποποιός. Φασὶ δὲ αὐτὸν οἱ μὲν †Σπαρτιάτην†, οἱ δὲ Ἠλεῖον · Ἴβυκος δὲ ἐν α' Ἥλιδος αὐτὸν βασιλεῦσαί φησι. Ἐν δὲ ταῖς Μεγάλαις Ἠοίαις λέγεται τὸν Ἐνδυμίωνα ἀνενεχθῆναι ὑπὸ τοῦ Διὸς εἰς οὐρανόν, ἐρασθέντα δὲ Ἥρας

599. On retrouve la même définition du syntagme « le sommeil d'Endymion » (Ἐνδυμίωνος ὕπνος) et de l'expression « tu dors du sommeil d'Endymion » (Ἐνδυμίωνος ὕπνον καθεύδεις) dans les recueils parémiographiques de Diogénien et de Zénobios : ces termes s'appliquent aux gens indolents ou à ceux qui dorment beaucoup. Voir p. 318, note 586.

600. La figure qui se devine derrière ces trois autres, toutes amatrices d'activités nocturnes, pourrait bien être celle du φιλοσέληνος, si on nous permet ce néologisme.

εἰδώλῳ παραλογισθῆναι [τὸν ἔρωτα] νεφέλης καὶ ἐκβληθέντα κατελθεῖν εἰς Ἅιδου. Ἐπιμενίδης δὲ αὐτὸν παρὰ θεοῖς διατρίβοντα ἐρασθῆναί φησι τῆς Ἥρας, διόπερ Διὸς χαλεπήναντος αἰτήσασθαι διὰ παντὸς καθεύδειν. Τινὲς δὲ διὰ <τὴν> πολλὴν δικαιοσύνην ἀποθεωθῆναί φασιν αὐτὸν καὶ <…> αἰτήσασθαι παρὰ Διὸς ἀεὶ καθεύδειν.

Sappho raconte les amours de Séléné, ainsi que Nicandre, *Europe*, chant II. Selon Hésiode, Endymion est le fils d'Aethlios, fils de Zeus, et de Kalyké, Zeus lui accorda la faveur d'être dispensateur de sa propre mort, quand il voudrait terminer sa vie <…>. Voir aussi Pisandre, Acousilaos, Phérécyde, Nicandre, *Aitôlika*, chant II, et Théopompe, le poète épique. Selon certains, il est †Spartiate†, selon d'autres, il est Éléen. Selon Ibycos, chant I, il fut roi d'Élide. Dans les *Grandes Éhées*, il est dit qu'Endymion fut enlevé par Zeus vers le ciel ; que, s'étant épris d'Héra, il fut trompé par une apparence de nuage et, chassé, descendit dans l'Hadès. Selon Épiménide, il séjournait auprès des dieux, il s'éprit d'Héra et demanda à Zeus qui en était irrité de dormir d'un sommeil éternel. Mais d'autres disent qu'il devint un dieu en raison de sa grande justice et <…> qu'il demanda à Zeus de dormir sans cesse.

Si la plupart des références ne comportent malheureusement aucune précision sur leur contenu, l'ensemble nous permet néanmoins de déterminer quatre grands types de sources : les poètes épiques du canon alexandrin (Hésiode et Pisandre), les poètes lyriques (Sappho et Ibycos[601]), les mythographes des VI^e^ et V^e^ s. av. J.-C. (Acousilaos et Phérécyde d'Athènes) et les poètes hellénistiques (Théocrite, Théopompe[602] et Nicandre). À travers les récits énumérés ici se dessinent des profils distincts, que le scholiaste présente comme des aspects concurrents d'une même figure. À cet égard, la scholie est un bon exemple de la manière dont a pu se constituer,

601. La scholie à Apollonios III, 114-117 mentionne une *Ode à Gorgias* d'Ibycos (fr. 30 B. III 247) qui aurait traité du rapt de Ganymède, puis de celui de Tithon par Éos. Si la théolepsie faisait partie de ses sujets de prédilection, peut-être le poète avait-il effectivement évoqué l'amour de Séléné pour Endymion.

602. Le poète épique dont parle la scholie est très peu connu. Il a probablement vécu au III^e^ s. av. J.-C.

dès l'Antiquité, ce que l'on a appelé mythologie grecque : des documents, de nature textuelle ou autre, d'époques et de genres très divers, sont regroupés en vertu d'un même nom propre qu'ils mentionnent (en l'occurrence, Endymion). Ces documents ne sont d'ailleurs pas forcément connus de première main, comme en témoigne dans le cas présent le caractère très succinct de la majorité des références, probablement parvenues à l'auteur de la scholie à travers des sommes bibliographiques et autres notices de manuels ; ce genre d'information circulait aussi d'un commentateur à l'autre, comme l'attestent les scholies à Théocrite (III, 49-51) où l'on retrouve tant l'Endymion chasseur nocturne que le récit, ici attribué à Épiménide, du sommeil donné comme punition pour être tombé amoureux d'Héra. La synthèse de tous ces différents énoncés élimine autant que possible les incohérences pour aboutir à un unique résumé linéaire, ou en tout cas à un nombre restreint de versions se rapportant au même personnage érigé au statut de héros mythologique. Il est possible que l'Endymion d'Élide et celui du Latmos, le roi et le chasseur, l'ami de Zeus et l'amant de Séléné n'aient été initialement que des homonymes ; cependant, la scholie part du présupposé qu'il n'y a qu'un Endymion, pour lequel l'histoire admet des variations, mais toujours autour du même axe : une relation privilégiée avec Zeus et, en conséquence plus ou moins directe, une fin exceptionnelle (mort extraordinaire ou sommeil éternel).

Une remarque s'impose à ce stade : dans la scholie à Apollonios, Séléné n'est présente que de manière épisodique et discrète. Elle apparaît pourtant dans les trois parties du commentaire, à la jointure des deux premières dans son rôle traditionnel d'amante d'Endymion, puis en tant que lune qui accompagne les activités du chasseur et de l'astronome — sans toutefois que soit explicité, comme chez d'autres auteurs[603], le lien entre ces activités et l'amour de Séléné. Sur ce dernier sujet, seuls deux auteurs, séparés de quatre siècles, sont cités : l'époque hellénistique dans laquelle s'inscrit le second, Nicandre, est également celle des premières occurrences du

603. Voir p. 322, note 592 (Endymion chasseur dans les scholies à Théocrite) et p. 322 (Endymion astronome dans diverses sources). La dernière partie de la scholie à Apollonios, elle, n'a pour visée avouée que de proposer des alternatives vraisemblables au sommeil prétendument éternel du jeune homme.

nom d'Endymion associé à la Lune dans le corpus littéraire qui nous est parvenu — à savoir l'allusion chez Théocrite, où pour la première fois Endymion est inclus dans une liste de jeunes gens aimés par des déesses[604], et la mention plus explicite chez Apollonios. Son origine remonte très probablement plus loin, puisque Théocrite et Apollonios supposaient la référence décodable par un lectorat tant soit peu érudit ; mais l'époque classique, qui nous a légué tant de textes, garde un silence notable sur ce chapitre, y compris dans l'iconographie où aucun des rares personnages humains figurés à proximité de Séléné ne peut être clairement identifié comme Endymion[605]. Il est possible que Sappho ait effectivement fait mention de ces amours lunaires, mais le poème dont il est question dans la scholie à Apollonios reste actuellement inconnu : tout au plus, le fragment 168 B Voigt[606] (= *PMG* fr. adesp. 976), souvent attribué à Sappho et réunissant les thématiques de la lune et du sommeil, pourrait être un clin d'œil à Endymion, sans qu'il y ait certitude ni sur l'auteur ni sur l'in-

604. *Idylle* III, 49-50. Sur le même modèle, et s'en inspirant sans doute, on trouve l'*Idylle* XX, 37-39, attribuée par les manuscrits X et C à Théocrite. Ce poème est toutefois considéré comme apocryphe par les commentateurs modernes (Meineke, Wilamowitz, Legrand, Gow) en raison de divergences d'ordre linguistique et formel avec les *Idylles* de Théocrite. Il est quasi certain qu'il a été composé à une date ultérieure avec l'*Idylle* III pour modèle principal, peut-être par Bion ou l'un de ses disciples, ou par Moschos (les quatre premiers vers du poème apparaissant dans l'*Anthologie grecque* IX, 136 à la suite de vers de Cyrus de Panopolis, on a pu aller jusqu'à attribuer l'*Idylle* XX à ce poète du V^e^ s. ap. J.-C., mais cela reste très improbable). Pour une synthèse de la question de l'attribution de cette idylle, sans doute hellénistique néanmoins, voir A. S. F. Gow, *Theocritus*, vol. II *Commentary, appendix, index and plates*, Cambridge University Press, 1952 (2^e^ éd.), p. 364-365. Nous remercions vivement notre collègue Hamidou Richer pour ses conseils et éclairages sur ce problème.

605. Les deux seuls vases du V^e^ siècle susceptibles de représenter Endymion, s'enfuyant loin de Séléné, sont le cratère Blacas et le fragment de l'Hermitage évoqués *supra* (p. 233 et note 413). S'il s'agit de lui, l'imagerie n'a en tout cas pas encore intégré son sommeil éternel. Ledit sommeil est du reste un motif ancien, déjà mentionné chez Platon (*Phédon* 72 b-c), et remontant même aux présocratiques à en croire la citation d'Épiménide chez le scholiaste d'Apollonios ; mais il n'est jamais associé à l'amour de Séléné avant l'époque hellénistique.

606. Tel que transmis dans le *Manuel de métrique* d'Héphestion d'Alexandrie (II^e^ s. ap. J.-C.) :
Δέδυκε μὲν ἀ σελάννα καὶ Πληΐαδες, μέσαι δέ
νύκτες, πάρα δ' ἔρχεθ' ὤρα, ἔγω δὲ μόνα καθεύδω.
« La lune et les Pléiades sont couchées, il est minuit, le temps passe, et moi je dors seule. »

tertexte[607].

En somme, bien que la poésie et les arts graphiques des époques hellénistique et romaine aient rendu l'association d'Endymion avec Séléné aussi systématique qu'avec son sommeil, la déesse n'a pas toujours été une implication nécessaire de l'évocation d'Endymion[608]. Ne pouvant déterminer exactement à quel moment elle l'est devenue, nous nous intéresserons du moins à la logique qui a conduit à sélectionner le « scénario lunaire » de préférence à tous les autres. Pour ce faire, il importe d'explorer dans un premier temps ces schémas alternatifs d'où la lune est absente, en réfléchissant à la manière dont les auteurs antiques et modernes, par un travail d'interprétation, de compilation, de réécriture et de création, les ont ramenés à deux traits essentiels, la lune et le sommeil, pour les intégrer à une construction qui n'a jamais eu d'existence réelle dans le monde grec : le mythe d'Endymion. C'est précisément à cette démarche que nous invite la scholie aux *Argonautiques*. En ne mentionnant Séléné que de manière très allusive et en s'attardant à l'inverse sur quatre récits où Endymion est défini par sa relation avec Zeus, le scholiaste rend manifestes deux faits : premièrement, à l'époque où il écrit, l'amour de Séléné et d'Endymion est un lieu commun qui ne mérite pas d'être expliqué en détail ;

607. Diskin Clay (« Fragmentum Adespotum 976 », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 101, 1970, p. 119-129, et « Sappho, Selanna, and the poetry of the night », *Giornale Italiano di Filologia*, 1-2, 2011, p. 3-11) argumente pour l'attribution du poème à Sappho et voit dans la situation décrite un double inversé de celle d'Endymion. Comme le chevrier de Théocrite qui, négligé par Amaryllis, envie le berger endormi d'avoir obtenu l'amour d'une déesse, la première personne du fragment poétique se plaindrait de dormir seule, contrairement à Endymion dont le sommeil est hanté par sa divine bien-aimée.

608. Même si cela ne constitue pas un argument probant contre l'ancienneté de la légende, on remarque son absence des derniers vers de la *Théogonie* d'Hésiode (965-1022), pourtant consacrés aux rejetons des déesses qui s'unirent à des hommes. Les amours de Déméter avec Iasion, d'Éos avec Tithon et Céphale ou d'Aphrodite avec Anchise, fréquemment citées dans la littérature grecque et latine aux époques hellénistique et impériale à côté de celles de Séléné et d'Endymion, figurent pourtant toutes dans la liste hésiodique. Cela pourrait s'expliquer en partie par le fait que chacune de ces unions, à la différence de celle du berger avec la déesse de la lune, a été féconde. Mais cette observation ne fait que soulever un autre problème : pourquoi Séléné se distingue-t-elle des autres déesses en couchant avec un mortel sans en concevoir de descendant ? Nous reviendrons plus loin à cette question déjà évoquée *supra*.

deuxièmement, le parti pris du commentaire est de mettre en lumière des versions moins répandues de l'histoire, mais qui présentent de troublantes parentés entre elles – au lecteur ensuite de déterminer les correspondances entre la figure qui se dessine dans la scholie et celle plus familière de l'amant de la Lune. Structuraliste avant la lettre, le scholiaste d'Apollonios énumère les transformations d'un motif pour mettre en exergue des relations. C'est ce réseau de relations, cette structure unissant le sommeil, la mort et l'immortalité, que nous allons maintenant étudier.

Au milieu des références évoquées en passant par le scholiaste se détachent quatre récits résumés qui tous traitent de la fin d'Endymion. Le premier, annoncé comme venant d'Hésiode, est issu du *Catalogue des femmes* (ou *Éhées*), le second des *Grandes Éhées*, relevant du même genre (catalogue de personnages féminins ayant donné naissance à des lignées héroïques) et appartenant aussi au corpus hésiodique, même si la paternité des deux œuvres reste problématique. Le troisième énoncé est attribué à Épiménide, philosophe et poète archaïque (début VI^{e} s. av. J.-C.) dont la biographie est en grande partie fabuleuse ; enfin, la dernière version, anonyme, n'est introduite que par la formule consacrée « Τινές φασιν » (« d'aucuns disent… »).

7.1.4 Le **ταμίης** de la mort et de la vieillesse

Le premier récit a pour particularité d'être attesté en dehors de la scholie aux *Argonautiques*, par un fragment extrêmement lacunaire du *Catalogue des femmes* attribué à Hésiode. Rappelons brièvement la glose qu'en donne le scholiaste :

> Τὸν δὲ Ἐνδυμίωνα Ἡσίοδος μὲν Ἀεθλίου τοῦ Διὸς καὶ Καλύκης, παρὰ Διὸς εἰληφότα τὸ δῶρον ἵν αὐτῷ ταμίαν εἶναι θανάτου, ὅτε θέλοι ὀλέσθαι…
>
> Selon Hésiode, Endymion est le fils d'Aethlios, fils de Zeus, et de Kalyké, Zeus lui accorda la faveur d'être dispensateur de sa propre mort, quand il voudrait terminer sa vie…

Le fragment du Ps.-Hésiode transmis par les papyrus, quant à lui, est le suivant :

> [Αὐτὰρ Ἀεθλίοο κρα]τερὸν μένος ἀντιθέοιο
> ε[ὐειδέα Καλύκην θα]λερὴν ποιήσατ' ἄκοιτιν·

ἣ [δ’ ἔτεκ’ Ἐνδυμίωνα] φίλον μακάρεσσι θεοῖσι·
[τὸν δὲ Ζεὺς τίμησ]ε, περισσὰ δὲ δῶρα ἔδωκεν,
[ἵν δ’ αὐτῶι] θανάτου ταμίης καὶ γήραος ἦεν.

> La force puissante [d’Aethlios], semblable aux dieux, fit de la [belle Kalyké] sa florissante épouse : elle [mit au monde Endymion], cher aux dieux bienheureux. [Zeus honora celui-ci] et le combla de cadeaux extraordinaires, et il était [pour lui-même] le dispensateur de la mort et de la vieillesse. (Ps.-Hésiode, *Catalogue des femmes*, fr. 10 = 245 MW, 58-62.)

Un premier constat qui s’impose à propos de ce fragment est qu’il manque pratiquement la première moitié de chaque vers sur le papyrus, et en particulier qu’aucun nom propre n’a survécu dans le document original. Les substitutions opérées par les éditeurs du texte ont donc pu être reconstituées, en majeure partie du moins, grâce aux informations contenues dans la scholie aux *Argonautiques*. Cela ne signifie pas qu’il faille nécessairement mettre en doute ces hypothèses, que corroborent d’autres sources, notamment en ce qui concerne la présentation d’Endymion comme fils d’Aethlios et descendant de Deucalion[609] ; mais ce détail exemplifie la manière dont les documents antiques peuvent exercer les uns sur les autres une influence dans la compréhension que nous en avons. En l’occurrence, en plus d’être lacunaire, le fragment hésiodique est assez allusif : les « cadeaux extraordinaires » de Zeus semblent explicités par l’énigmatique statut de θανάτου ταμίης καὶ γήραος d’Endymion. Si l’on examine les significations de ταμίης ou ταμίας à l’époque archaïque, on trouve que ce nom est probablement formé sur la racine de τέμνω (« trancher, couper, répartir ») ; qu’il désigne un serviteur préposé à la table, qui distribue la nourriture[610], mais qu’il peut aussi renvoyer à la relation d’un dieu avec les choses

609. Comme en témoignent plusieurs fragments du livre I du *Catalogue des femmes*, la première « ἣ οἵη » citée était très probablement Pyrrha, mère de l’humanité après le Déluge. En ce qui concerne les noms propres de ce passage, ils semblent avoir été tous reconstitués à partir de deux détails : la mention de l’énigmatique θανάτου ταμίης, qui coïncide avec la formulation de la scholie à Apollonios, et celle de Calydon (v. 63), fils d’Aitolos, lui-même fils d’Endymion (voir Ps.-Apollodore, *Bibliothèque* I, 58), l’unique nom propre conservé dans ce fragment. Pour les sources sur la généalogie d’Endymion, voir p. 312.

610. *Iliade* XIX, 44. Il semble que le féminin (ταμία), au sens de « esclave intendante », ait précédé l’usage du masculin ταμίας : voir *Iliade* VI, 381 et 390 et XXIV, 302.

qui relèvent de son domaine d'action : ainsi, Éole est ταμίης ἀνέμων[611], « régisseur des vents », car il peut à volonté faire souffler ou tomber les vents, et Zeus, dans les moments où le combat est le plus incertain, est qualifié de ἀνθρώπων ταμίης πολέμοιο, « celui qui tranche dans les guerres humaines »[612].

Le scholiaste d'Apollonios modifie cette curieuse formule de « distributeur de la mort et de la vieillesse » et en propose son interprétation : être pour soi-même (ἰὴν αὐτῶι) ταμίης θανάτου (la vieillesse a ici disparu) est un privilège accordé par Zeus, dont Endymion peut user « au moment où il choisit de mourir » (ὅτε θέλοι ὀλέσθαι). En traduisant la fonction dévolue à Endymion par une faculté de décider du moment de sa mort, le scholiaste en dit à la fois plus et moins que les *Éhées* : la conclusion selon laquelle Endymion se serait vu donner spécifiquement le pouvoir de choisir le moment de sa mort est une interprétation de la part du commentateur, qu'aucun indice ne corrobore dans le fragment à notre disposition[613]. Ce que l'on peut établir, en revanche, est qu'en régissant sa propre mort, Endymion, chéri des dieux et surtout de Zeus, devient lui-même quasiment leur égal (à l'image de son

611. *Odyssée* X, 21.

612. *Iliade* IV, 84, où Athéna est envoyée pour briser tout espoir d'armistice entre Troyens et Achéens, et XIX, 224, où le champ de bataille est présenté sous son jour le plus angoissant par Ulysse, avec l'image du blé fauché.

613. Pour les interprétations de ce fragment problématique, les modernes ne sont pas en reste : à son tour, Vermeule 1979 (p. 133) propose son interprétation personnelle de l'énigmatique θανάτου ταμίης dans un paragraphe où, traitant des *pharmaka* de vie comme l'herbe de Glaukos ou l'*athanasia* apportée à Tydée par Athéna, elle suppose qu'Endymion, à l'inverse, détient un *pharmakon* de mort. « *In one story, attractive to pessimists, the pharmakon is death itself. The moon's lover Endymion keeps it in a flask, like a philtre or hemlock, to be steward of his own life whenever he should weary of sleeping with a brilliant heavenly lover and should wish to put a quiet end to her contaminations of immortality.* » Visiblement, Vermeule lit le *Catalogue des femmes* au prisme de la glose donnée par la scholie aux *Argonautiques*, tout en cherchant à réinjecter dans cette notion de « *steward of his own life* » les éléments classiques du mythe d'Endymion (Séléné et le sommeil). Le résultat est un Endymion prisonnier de l'éternelle torpeur que lui impose l'amour de la déesse, et qui, à l'instar d'un agent secret capturé par l'ennemi, se réserve la possibilité d'utiliser sa capsule de cyanure, suivant en cela l'exemple de Chiron dans le renoncement à une immortalité devenue trop pénible.

père ἀντίθεος[614]). Sa fonction de répartiteur lui permet, aussi étrange que cela puisse paraître, de s'octroyer une part plus ou moins importante de mort et d'âge : il ne s'agit pas tant de fixer le moment de son propre décès que d'user de la faveur divine qui lui est échue pour supprimer ou atténuer les effets du vieillissement et de la mort[615]. On peut dès lors comparer la formulation du *Catalogue des femmes* avec celle du Ps.-Apollodore, qui se rapproche plus de l'image d'Endymion retenue par les manuels de mythologie :

> Καλύκης δὲ καὶ Ἀεθλίου παῖς Ἐνδυμίων γίνεται […]. Τούτου κάλλει διενεγκόντος ἠράσθη Σελήνη, Ζεὺς δὲ αὐτῷ δίδωσιν ὃ βούλεται ἑλέσθαι· ὁ δὲ αἱρεῖται κοιμᾶσθαι διὰ παντὸς ἀθάνατος καὶ ἀγήρως μένων.
>
> De Kalyké et d'Aethlios naît un enfant, Endymion […]. Comme il se distinguait par sa beauté, Séléné s'en éprit. Zeus lui octroie ce qu'il veut, selon son choix : il choisit de dormir pour toujours, en restant immortel et épargné par l'âge. (Ps.-Apollodore, *Bibliothèque* I, 56.)

L'auteur de la *Bibliothèque* ajoute par rapport à la version des *Éhées* trois éléments qu'il est d'ailleurs le seul, à notre connaissance, à associer explicitement : l'amour de Séléné, le choix délibéré d'Endymion (notion que le scholiaste d'Apollonios introduit aussi dans son compte-rendu, bien qu'avec un autre objet) et le sommeil éternel ; quant à l'idée d'une distribution « dosée » de mort et de vieillesse, elle est remplacée par une suppression pure et simple, exprimée par les préfixes privatifs des adjectifs ἀθάνατος et ἀγήρως[616] – plus exactement, le sommeil apparaît comme

614. Cette épithète, très répandue dans la poésie épique au point d'en perdre une grande partie de sa signification, a parfois des emplois qui lui redonnent du sens, entre autres pour Ganymède (*Iliade* XX, 232) ; sur le parallèle entre Endymion et Ganymède, voir *infra*.

615. Un tel privilège est à comparer avec ceux de Ganymède, une fois de plus, mais aussi de Tithon, l'amant d'Éos immortel mais vieillissant : voir *infra*.

616. Ce couple d'épithètes présente un caractère formulaire : on le rencontre à de multiples reprises chez Homère, tant pour qualifier Athéna que les chiens d'Alkinoos, puis chez d'autres poètes et prosateurs. Souvent une qualité innée, notamment bien sûr pour les dieux, cette exemption du décès et de la vieillesse peut être acquise : elle est la perspective que Calypso propose à Ulysse (*Odyssée* V, 136 = VII, 257 = XXIII, 336), et également le lot de Ganymède (*Hymne homérique à Aphrodite* 214 : Hermès annonce à Tros, père de l'enfant, ὡς ἔοι ἀθάνατος καὶ ἀγήρως ἶσα θεοῖσιν, « qu'il est immortel et éternellement jeune, à l'égal des dieux »).

une atténuation du trépas. Comme le scholiaste qui assortit sa référence à Hésiode de l'interprétation qui lui paraît juste, le Ps.-Apollodore propose la sienne : fier de sa beauté, pour laquelle il est aimé de la Lune, Endymion choisit de la conserver à jamais. Ne pouvant, en tant qu'homme, obtenir l'immortalité et l'éternelle jouvence à la fois (Tithon en est un exemple) sans une compensation, il doit dormir toujours. Le privilège d'Endymion dans le *Catalogue des femmes* est mystérieux et il y manque un dénouement : de qui vient l'intention, et dans quel but ? quel pouvoir détient exactement le héros, et qu'a-t-il choisi d'en faire ? Les successeurs d'Hésiode tentent non seulement d'apporter une réponse satisfaisante à ces questions, mais encore d'intégrer ces réponses à la logique de motifs associés par ailleurs au même nom propre, comme la passion de Séléné, afin de dresser un tableau complet et cohérent de l'histoire d'Endymion. C'est de cette manière, en cherchant des solutions à des problèmes laissés ouverts par d'autres auteurs, que les anciens entreprennent l'élaboration de leurs mythes.

7.1.5 Un parallèle d'Ixion et de Ganymède

La deuxième référence développée que l'on trouve dans la scholie à Apollonios de Rhodes serait un fragment des *Grandes Éhées* (260 Merkelbach-West) :

> Ἐν δὲ ταῖς Μεγάλαις Ἠοίαις λέγεται τὸν Ἐνδυμίωνα ἀνενεχθῆναι ὑπὸ τοῦ Διὸς εἰς οὐρανόν, ἐρασθέντα δὲ Ἥρας εἰδώλῳ παραλογισθῆναι [τὸν ἔρωτα] νεφέλης καὶ ἐκβληθέντα κατελθεῖν εἰς Ἅιδου.
>
> Dans les *Grandes Éhées*, il est dit qu'Endymion fut enlevé par Zeus vers le ciel ; que, s'étant épris d'Héra, il fut trompé par une apparence de nuage et, chassé, descendit dans l'Hadès.

L'intrigue est diamétralement opposée à celle du premier récit hésiodique : Zeus n'accorde pas une faveur spéciale à Endymion, mais lui inflige une terrible punition ; il ne s'agit pas pour le héros d'avoir une quelconque forme de contrôle sur sa mort, mais bien d'y être précipité par une force irrésistible. Bien qu'il ne soit pas établi explicitement par le scholiaste, le parallèle avec le scénario du châtiment d'Ixion s'impose à l'esprit. Il se trouve ici résumé à partir de vers du corpus hésiodique qui

ne nous sont pas parvenus, et qui auraient rattaché ce scénario au nom d'Endymion.

Notre première source sur l'histoire d'Ixion[617] est Pindare, qui lui consacre une grande partie de sa deuxième *Pythique* (21-48). Dans un ordre non chronologique, on y apprend que, après être devenu le premier homme à verser le sang de sa famille en tuant son beau-père, Ixion obtint néanmoins le droit de mener une douce vie auprès des Cronides (παρὰ Κρονίδαις / γλυκὺν ἑλὼν βίοτον[618]) jusqu'au moment où, épris d'Héra au point de tenter de la posséder, « sans le savoir, il coucha avec un nuage, poursuivant un doux mensonge » (νεφέλᾳ παρελέξατο / ψεῦδος γλυκὺ μεθέπων ἄϊδρις ἀνήρ[619]), car le nuage avait été façonné par Zeus à la semblance (εἶδος[620]) de son épouse, belle calamité (καλὸν πῆμα[621]) en guise de ruse (δόλος[622]) pour confondre le coupable. Sa rétribution immédiate pour ce second crime innommable fut d'être attaché à une roue volante qui tourne éternellement, tandis que Néphélè, le nuage, donnait naissance au père de la race des centaures.

L'Endymion des *Grandes Éhées* présente donc une ressemblance frappante avec Ixion ; pourtant, certains détails échappent à une correspondance rigoureuse. L'histoire d'Endymion est présentée isolément, sans l'ensemble des événements qui précèdent et suivent l'épisode du nuage, sans mention d'un premier crime ou d'une progéniture monstrueuse. Si ce manque de contextualisation peut certes être imputée à la nature de la scholie, qui ne sélectionne que l'information essentielle, force est de remarquer que l'absence des causes et des conséquences attachées à l'acte d'Ixion infléchit le sens de chacune des trois étapes du scénario : la montée d'Endymion au ciel (1), sa précipitation dans l'Hadès (2) et, dans l'intervalle, la ruse du nuage (3).

1) Le verbe qui caractérise l'ascension du personnage, ἀναφέρω, « emporter dans

617. Sur Ixion, notamment dans la tragédie d'Euripide, voir Sourvinou-Inwood 2003.

618. Pindare, *Pythiques*, II, 25-26.

619. *Ibid.*, 36-37.

620. *Ibid.*, 38.

621. *Ibid.*, 40. Comme le scholiaste de Pindare le note, il y a ici un écho au καλὸν κακόν d'Hésiode (*Théogonie* 585), qui désigne Pandore, une autre ruse de Zeus en forme de femme.

622. *Ibid.*, 39.

les airs », n'est pas sans rappeler l'enlèvement de Ganymède par l'aigle[623] : plutôt qu'un châtiment, il évoque en tout cas la perspective d'une faveur, qu'elle soit celle obtenue par Ixion, recueilli en quelque sorte par les dieux alors que le meurtre de son beau-père en avait fait un paria sur terre, ou par le bel éromène de Zeus, devenu échanson immortel sur l'Olympe[624] (c'est-à-dire, si on le tourne dans les termes du *Catalogue des femmes*, un type de ταμίης qui ne subit ni la vieillesse ni la mort)[625]. Le fait que Zeus lui-même élève Endymion vers le monde céleste des dieux est signe d'une préférence exclusive, et laisse miroiter une promesse de « douce vie » (γλυκὺς βίοτος[626]) et d'immortalité que dément d'autant plus cruellement la chute finale.

2) Sur cet axe vertical qui relie les hauteurs du domaine divin aux profondeurs de l'Hadès, Endymion précipité subit en quelque sorte une version aggravée du sort d'Héphaïstos jeté du haut de l'Olympe. Ce destin peut aussi rappeler celui que redoutent les magiciens lorsqu'ils invoquent la lune – dans leur désir de contraindre une déesse, ils s'exposent à être soulevés par elle dans les airs pour mieux être

623. Pour une interprétation ultérieure du rapt d'Endymion au ciel, voir Lucien, *Histoires vraies A*, 11 : roi de la Lune, Endymion explique au narrateur comment il a été enlevé dans son sommeil (καθεύδων ἁναρπασθείη) et transporté sur cet astre.

624. Comparer la scholie à Apollonios (λέγεται τὸν Ἐνδυμίωνα ἀνενεχθῆναι ὑπὸ τοῦ Διὸς εἰς οὐρανόν, « on dit qu'Endymion fut emporté par Zeus au ciel »), la scholie à Euripide, *Phéniciennes* 1185 (ὁ Ἰξίων φόνον δράσας ὑπὸ τοῦ Διὸς ἀνηνέχθη ὑπ' οὐρανόν, « Ixion, ayant commis un meurtre, fut emporté par Zeus vers le ciel ») et Xénophon, *Banquet* VIII, 30 (φημι καὶ Γανυμήδην οὐ σώματος ἀλλὰ ψυχῆς ἕνεκα ὑπὸ Διὸς εἰς Ὄλυμπον ἀνενεχθῆναι, « j'affirme que Ganymède aussi fut emporté par Zeus sur l'Olympe, non pour son corps, mais pour son âme »). Notons que dans certaines versions, le privilège dont bénéficie Ixion se rapproche initialement de celui de Ganymède (ou du sommeil éternel d'Endymion), puisque la scholie à l'*Odyssée* XXI, 303 affirme qu'il était commensal des dieux olympiens et partageait avec eux le nectar et l'ambroisie ; selon Gantz 2004 (p. 1264), cette immortalité acquise pourrait expliquer la nature du châtiment d'Ixion, que l'on ne peut pas tuer.

625. Sur Ganymède, voir Gély 2008 et Dasen 2018.

626. Pindare, *Pythiques*, II, 26. Un autre exemple de cette « douce vie » promise aux hommes proches des dieux se trouve dans *Odyssée* IV, 561-569 : à la fin de son discours, le vieillard de la mer, Protée, prophétise à Ménélas qu'il ne mourra pas chez lui à Argos, mais sera envoyé par les dieux aux confins de la terre, là où vit Rhadamanthe, et où il jouira lui aussi de « la plus facile des existences » (IV, 565 : ῥηΐστη βιοτή), en tant que gendre de Zeus.

ensuite projetés à terre[627]. Il n'est peut-être pas anodin que le verbe κατελθεῖν, employé pour décrire la descente d'Endymion aux Enfers, soit la forme aoriste du κατέρχεσθαι qui apparaît plus haut dans la scholie et désigne les descentes de Séléné pour voir Endymion : le mouvement de l'immortelle vers le monde des mortels est analogue à celui du mortel vers le monde des morts. En somme, l'Endymion des *Grandes Éhées*, promis au sort de Ganymède, subit finalement celui d'Ixion : sa mésaventure témoigne de la faible distance qui sépare le comble de la faveur – une vie éternelle et bienheureuse auprès des dieux – du comble de la disgrâce, entraînant la mort ; cette proximité est d'ailleurs perceptible dans l'ambiguïté intrinsèque aux enlèvements de mortels par des divinités[628]. La constante qui lie les différentes versions du destin d'Endymion commence à se faire jour : amicale ou érotique, l'intimité du héros avec les dieux est indissociable d'une tension entre mortalité et immortalité.

3) Ici, il ne s'agit toutefois pas uniquement d'une affaire de grâce et de disgrâce : non seulement Endymion se laisse « abuser » (παραλογίζεσθαι) par le nuage, mais contrairement à ce qui se passe pour Ixion, qui s'accouple avec Néphélè et engendre une descendance monstrueuse, il n'y a même pas de véritable union ici, et la machination est encore plus déceptive que le nuage ne prend pas corps. L'illusion à laquelle succombe le soupirant d'Héra est ici dépeinte comme un εἴδωλον νεφέλης, une apparence de nuage, soit l'émanation visuelle irréelle (simulacre, reflet, représentation, fantôme, rêve[629]) d'un objet déjà insaisissable dont la principale fonction est de brouiller ou d'occulter la vue[630] : la formulation est singulièrement proche de l'εἴδωλον σκιᾶς qui, comme on l'a constaté, peut être associé aux illusions lu-

627. Voir *PGM* IV, 2505-2509, commenté *supra* (p. 266).

628. Sur le rapt divin comme possibilité d'apothéose ou métaphore du trépas, voir Vermeule 1979 (notamment chap. V « *On the wings of the morning : the pornography of death* ») et Pache 2011.

629. Sur la notion d'*eidôlon*, voir *infra*, p. 467 *sq.*

630. Dans l'histoire d'Ixion qui sert de modèle à celle d'Endymion présentée ici, le nuage détourne les ardeurs de la victime sur une fausse Héra, mais au chant XIV de l'*Iliade*, c'est la vraie Héra que Zeus, l'assembleur de nuées (νεφεληγερέτα, notamment au v. 341), enveloppe avec lui dans un νέφος (343) qui les protègera de tout regard indiscret.

naires[631]. Endymion est-il séduit par le « reflet d'un nuage », c'est-à-dire par un objet doublement illusoire, ou par un « reflet fait de nuage », à la manière d'un Narcisse ? En tout cas, le piège dans lequel il tombe ne relève pas tant du déguisement que d'une pure hallucination.

En somme, telle que rapportée par le scholiaste des *Argonautiques*, la version des *Grandes Éhées* a pour particularité de rapprocher Endymion successivement de deux personnages antithétiques : d'une part de Ganymède, un mortel enlevé par Zeus qui s'en était épris et jouissant depuis lors de la vie et de la jeunesse éternelles réservées aux dieux ; d'autre part d'Ixion, d'abord proche des dieux puis pris au piège de son amour pour Héra et précipité dans les tourments infinis du Tartare. La fin d'Endymion, chassé du ciel et envoyé dans l'Hadès, est aux antipodes du lot de Ganymède, mais elle n'est pas non plus exactement aussi terrible que la chute d'Ixion, condamné à un châtiment dont la cyclicité sans fin est matérialisée par la forme même du supplice, une roue. L'extinction pure et simple qui clôt l'existence de l'Endymion des *Grandes Éhées* est donc à nouveau une forme d'atténuation par rapport à la mort d'Ixion, tout comme le pouvoir d'administrer sa propre mort, quel qu'il ait été, constituait pour l'Endymion ταμίης une atténuation par rapport au destin normal des hommes. Le héros se situe ainsi dans un espace intermédiaire entre la félicité de Ganymède, ravi par un dieu et devenu de tous les humains le seul à demeurer parmi les Olympiens, et l'atrocité du traitement d'Ixion, prisonnier du Tartare pour avoir cherché à ravir une déesse[632].

---

631. Voir p. 99 et note 197. Après Pindare, qui parle d'εἶδος (ressemblance, aspect) d'Héra, on trouve chez plusieurs auteurs le nuage modelé par Zeus décrit comme un εἴδωλον (Diodore, *Bibliothèque historique* IV, 69, 5 ; Plutarque, *Maxime cum principibus philosopho esse disserendum* 777E ; Lucien, *Dialogues des dieux* IX, 4), mais la formule raccourcie d'εἴδωλον νεφέλης ne se rencontre pas à nouveau avant Michel Choniatès (*Discours* I, 1, 19).

632. Si les dieux ont toute liberté d'enlever ou de violer des mortels, ce qui se produit fréquemment, le comportement inverse est passible des pires supplices, comme le montre l'exemple d'Ixion. Les amours d'Endymion et de Séléné présentent une ressemblance indéniable avec des histoires de rapt, comme celui de Ganymède par Zeus, mais aussi comme celui de Tithon par Éos, sans pourtant que le jeune homme soit enlevé ou même déplacé.

Inclinant tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, Endymion est avant tout caractérisé par sa passivité : il est enlevé, trompé, chassé[633] ; on ne le voit pas accomplir un acte louable ou criminel, assassiner un parent, tenter de séduire Héra, ou décider du moment de sa mort. Si l'on s'autorise à compléter le texte entre les lignes, on voit se dessiner en filigrane, à travers cette passivité médiane entre vie éternelle et « mort éternelle », le proverbial sommeil d'Endymion, qui n'est pas évoqué nommément ici, mais qui était dès l'époque hellénistique un *topos* familier des poètes et de leur public, associé en outre à l'amour de Séléné.

Dès lors, si l'on s'autorise à revenir un instant au contexte de la scholie, qui commente chez Apollonios une allusion à l'Endymion du Latmos, les correspondances entre Ganymède, Ixion et Endymion se révèlent de manière plus systématique. Chacun entretient une relation érotique avec une divinité, le premier étant aimé de Zeus, le dernier de Séléné, et Ixion étant épris d'Héra. Chacun, en raison de cette intimité particulière, se voit attribuer pour l'éternité un destin attaché à un lieu : Ganymède sur l'Olympe où il sert à boire aux dieux, faveur suprême qui lui épargne la mort et l'âge ; Ixion supplicié sur sa roue en mouvement perpétuel ; et Endymion dans sa grotte, plongé dans un sommeil sans retour qui n'est pas plus une récompense qu'une punition, et dans une forme d'immortalité sans agrément ni souffrance. Pour chacun, de surcroît, ce destin fixé par les dieux implique une trajectoire verticale le long d'un axe reliant les mondes des dieux, des hommes et des morts : kidnappé, Ganymède s'envole sur l'Olympe, tandis qu'Ixion en est chassé et descend jusqu'aux Enfers ; Endymion, lui, ne peut pas bouger, mais c'est la déesse qui descend du ciel sur terre pour lui rendre visite[634]. Si l'on pousse encore la logique de ce parallèle,

633. L'accumulation de formes d'aoriste passif dans le passage concerné de la scholie donne une idée de cette inertie : ἀνενεχθῆναι (« avoir été soulevé »), παραλογισθῆναι (« avoir été trompé »), ἐκβληθέντα (« ayant été jeté »).

634. Vermeule 1979 (chap. V : « *On the wings of the morning : the pornography of death* ») montre que l'enlèvement par une divinité ailée (Hypnos, Thanatos, mais aussi Éros, Éos ou encore Zeus sous sa forme d'aigle) est un motif intégré à l'imagerie de la mort, ou en tout cas de la violence et de la soudaineté de celle-ci et du deuil que doivent porter les mortels pour leurs semblables disparus. Cette symbolique du rapt est absente de la représentation traditionnelle d'Endymion, puisque Séléné n'est pas une déesse ailée (sauf dans son *Hymne homérique*) et ne l'emporte pas au

on constate que les divinités prennent une forme particulière pour se montrer aux mortels avec lesquels elles ont commerce : Zeus apparaît à Ganymède sous les traits d'un aigle, l'un de ses attributs divins ; Héra se fait remplacer auprès d'Ixion par un nuage, outil de dissimulation et d'illusion. On peut à bon droit se demander sous quelle forme Séléné se présente à son amant assoupi : la section suivante sera consacrée à formuler une hypothèse à ce sujet ; qu'il nous suffise provisoirement de présumer que la vision de la Lune doit être, comme le simulacre de nuage qui abuse Endymion dans les *Grandes Éhées*, une sorte d'*eidôlon*.

Ganymède	amour de Zeus	aigle	enlevé sur l'Olympe	vie + jeunesse éternelles
Ixion	amour pour Héra	nuage	précipité dans le Tartare	mort et supplice éternel
Endymion	amour de Séléné	(εἴδωλον)	immobilisé dans une grotte (Séléné *descend* le voir)	sommeil éternel

Bien sûr, le personnage que nous rapprochons ici de Ganymède et d'Ixion n'est fondé que sur des hypothèses, puisque l'Endymion présenté à ce stade de la scholie n'a rien à voir *a priori* avec le dormeur du Latmos ; mais tout porte à croire que cette dernière figure était présente à l'esprit du scholiaste et de ses lecteurs, notamment le fait que Séléné serve de pivot entre les deux premières parties de la scholie, comme le sommeil fait la transition entre les deux dernières. Au milieu des deux thématiques devenues indissociables du nom d'Endymion, le commentateur a pris soin de placer les deux récits d'où elles sont absentes l'une et l'autre, non seulement dans le but d'étonner et d'instruire, mais plus précisément afin d'attirer l'attention sur des figures connexes, la translation de l'une à l'autre mettant en lumière ce qui, aux yeux du scholiaste, se cache derrière Séléné et le sommeil : la proximité entre dieux et mortels et la possibilité d'une accession à l'immortalité.

---

ciel. Bien que le sommeil d'Endymion soit à l'image de la mort par son immobilité, il ne l'est pas par sa violence, et par certains aspects reste donc irréductible à un simple euphémisme référant au trépas.

7.1.6 Le sommeil d'Épiménide

Les deux références tirées du corpus hésiodique, que nous venons d'examiner assez longuement, contiennent peu d'éléments qui les apparentent directement à l'Endymion retenu par la postérité : au sommeil se substitue la mort, et à l'affection de Séléné celle de Zeus. Dans les deux récits suivants, en revanche, le thème du sommeil éternel fait son apparition, avec une autre constante : ce sommeil est obtenu de Zeus à la demande d'Endymion lui-même (l'expression se répète presque à l'identique dans la scholie : αἰτήσασθαι διὰ παντὸς καθεύδειν et αἰτήσασθαι [...] ἀεὶ καθεύδειν). Pourtant, le contexte du souhait d'Endymion varie du tout au tout entre ces deux dernières histoires, faisant écho au contraste que nous avons observé entre les deux premières.

> Ἐπιμενίδης δὲ αὐτὸν παρὰ θεοῖς διατρίβοντα ἐρασθῆναί φησι τῆς Ἥρας, διόπερ Διὸς χαλεπήναντος αἰτήσασθαι διὰ παντὸς καθεύδειν.
>
> Selon Épiménide, il séjournait auprès des dieux, il s'éprit d'Héra et demanda à Zeus qui en était irrité de dormir d'un sommeil éternel.

Chez Épiménide, on retrouve l'Endymion-Ixion de la version précédente, mais l'absence des épisodes de l'enlèvement céleste et de l'illusion nébuleuse rend l'intrigue bien moins dramatique : pas d'ascension suivie de chute, pas de point de bascule entre la grâce et la disgrâce. Dans la situation de départ, Endymion passe sa vie (διατρίβει) chez les dieux : à défaut de toute justification particulière de ce séjour, il faut sans doute comprendre que le héros faisait partie des quelques élus qui, dans des temps très anciens, avaient des liens d'amitié avec les dieux, comme Tantale ou Ixion. Mais le statut dont jouit le personnage dans cette version attribuée à Épiménide dépasse celui de la simple commensalité : la demande d'Endymion à Zeus donne en effet l'impression que, sachant qu'il ne peut échapper au châtiment, il tente de négocier un traitement de faveur jusque dans sa condamnation. Le sommeil éternel est donc présenté comme un mal inévitable, mais choisi, anticipé et peut-être atténué, comme cette mort dont l'Endymion d'Hésiode pouvait décider l'heure, selon le scholiaste : en somme, il s'agit d'un destin qui, bien que n'ayant rien de positif en soi, a l'allure d'une prérogative divine. Le sommeil profond comme

punition rappelle le κακὸν κῶμα qui attend les immortels parjures dans la *Théogonie*[635], soit l'expérience la plus proche de la mort pour un être qui ne peut pas mourir, comme en témoignent ses caractéristiques dans le poème hésiodique : perte du souffle, privation de la nourriture divine, disparition[636]. À l'inverse, le sommeil punitif requis par Endymion est descriptible comme la forme de mise à mort la plus divine pour un être mortel.

On peut comparer cet extrait de la scholie à Apollonios de Rhodes à celle des *Idylles* de Théocrite qui, à propos du sommeil sans retour d'Endymion, raconte la même histoire presque mot à mot :

> Ἐνδυμίων παρὰ τοῖς θεοῖς διατρίβων ἠράσθη Ἥρας. Ἐφ' ᾧ χαλεπήνας ὁ Ζεὺς ἐποίησε διαπαντὸς καθεύδειν ἀθάνατον, τὸ δὲ ἄντρον, ἐν ᾧ ἐκάθευδεν, ἐν Λάτμῳ τῆς Καρίας.
>
> Endymion, séjournant chez les dieux, s'éprit d'Héra. Zeus, s'en irritant, le fit dormir pour toujours, immortel, et la grotte où il dormait est sur le Latmos en Carie. (Scholies à Théocrite, *Idylles* III, 49-51b.)

L'équivalence entre les deux scholies est évidente, puisque le texte en est identique à quatre détails près : chez le commentateur de Théocrite, l'attribution à Épiménide a disparu, ainsi que l'idée d'un sommeil demandé par Endymion ; s'y ajoutent en revanche l'immortalité et la grotte du Latmos. L'ambivalence relevée dans le fragment d'Épiménide est maintenue ici, avec une formulation différente : le sommeil d'Endymion est clairement un châtiment infligé par Zeus, sans allègement de peine

635. V. 798. Le dieu qui manque à son serment est condamné à un exil de dix ans (793-806), dont la première année est passée dans un état végétatif, allongé, « sans souffle » (νήυτμος, ἀνάπνευστος), « sans voix » (ἄναυδος) et privé du nectar et de l'ambroisie (793-798). Sur le κῶμα, sommeil profond, sans rêves, proche de la mort, voir D'Alfonso 2012 : ce type de sommeil, qui peut être un repos bienvenu pour les mortels, est pour les dieux une menace et parfois une punition – D'Alfonso s'appuie sur des exemples tirés du corpus grec, mais aussi de textes sanskrits.

636. *Théogonie* 798 : κακὸν δ' ἐπὶ κῶμα καλύπτει, « et il est recouvert par une torpeur cruelle ». Si le verbe καλύπτω s'entend ici principalement comme « envelopper », « voiler les yeux », il est intéressant de remarquer qu'il fonctionne à double sens : le dieu frappé d'inertie est privé de toute perception, notamment visuelle, mais il est aussi caché au monde et incapable d'épiphanie.

ni prise en compte des requêtes de l'intéressé, mais il s'accompagne néanmoins du don d'immortalité, l'adjectif ἀθάνατος plaçant Endymion du côté des dieux plutôt que des condamnés à un supplice éternel, comme Ixion.

Si l'on aborde à présent les deux dernières différences entre la scholie à Théocrite et celle à Apollonios, on se rend compte que ni la mention de la grotte ni celle d'Épiménide ne sont innocentes. Épiménide, philosophe et mystique crétois[637] qui aurait vécu au début du VI^e^ s. av. J.-C., faisait dès l'Antiquité l'objet de nombreuses légendes : sa longévité aurait dépassé de loin celle d'un homme normal[638], il passait pour ne jamais manger et avoir été ressuscité plusieurs fois[639], et était réputé pour avoir purifié Athènes d'une terrible épidémie et rendu des oracles véridiques. L'affinité de ce personnage avec Endymion réside dans son rapport très singulier à la condition mortelle : en dehors des rumeurs que nous venons d'énumérer, l'un des épisodes les plus marquants de la biographie du philosophe-prophète est son sommeil prolongé dans une grotte. Décrivant les statues dressées devant l'Éleusinion, Pausanias fait une brève allusion à ce repos prolongé :

> […] πεποίηται δὲ καθήμενος Ἐπιμενίδης Κνώσσιος, ὃν ἐλθόντα ἐς ἀγρὸν κοιμᾶσθαι λέγουσιν ἐσελθόντα ἐς σπήλαιον· ὁ δὲ ὕπνος οὐ πρότερον ἀνῆκεν αὐτὸν πρὶν ἢ οἱ τεσσαρακοστὸν ἔτος γενέσθαι καθεύδοντι, καὶ ὕστερον ἔπη τε ἐποίει καὶ πόλεις ἐκάθηρεν ἄλλας τε καὶ τὴν Ἀθηναίων.
>
> […] Il y a une statue assise d'Épiménide de Cnossos. On dit que, s'étant rendu à la campagne, il entra dans une grotte pour faire une sieste : le sommeil ne le quitta pas avant qu'il n'eût atteint sa quarantième année à dormir, et par la suite il composa des vers épiques et purifia des cités, notamment Athènes. (Pausanias I, 14, 4.)

637. Épiménide était couramment catalogué parmi les θεῖοι ἄνδρες, « hommes divins » à la biographie mi-historique, mi-légendaire, qui se distinguaient du commun des mortels par leur sagesse et leurs pouvoirs surnaturels, à l'instar d'Apollonios de Tyane ou d'Abaris le Scythe. Voir Goulet 1989-2018, t. 2 (2000) et Martin 2005.

638. Voir Diogène Laërce, *Vies des philosophes illustres*, I, 111 : selon les auteurs, Épiménide aurait vécu 154, 157 ou même 298 ans.

639. *Ibid.*, 114.

Ce sommeil anormalement long intervient de manière très soudaine, comme s'il avait été induit par la grotte elle-même. De fait, les grottes et cavernes ne sont pas des lieux anodins dans le monde grec : souvent dédiées aux nymphes — on pense bien sûr à la grotte d'Ithaque devant laquelle les Phéaciens abordent pour déposer Ulysse[640] –, elles sont à la jonction entre le monde des mortels et celui des immortels, entre le sensible et l'intelligible[641]. Elles sont des cachettes (comme pour le jeune Zeus, élevé en secret, lui aussi dans une grotte crétoise), des portes d'accès vers l'invisible, des lieux où l'on rend des cultes et des oracles, des cadres privilégiés pour les expériences de nympholepsie, de théolepsie, d'ascèse et de révélation[642]. Il n'est donc pas excessivement surprenant qu'Épiménide soit ressorti transformé des profondeurs à la fois physiques et mentales où il s'était enfoui, et la grotte a autant de responsabilité que le sommeil anomalique dans l'inspiration poétique et mystique reçue par le personnage, devenu capable de faire des hexamètres et de purifier des

640. *Odyssée* XIII, 102-112. La grotte des Naïades est dotée de manière significative de deux entrées, une pour les hommes, une réservée aux immortels : αἱ μὲν πρὸς βορέαο καταιβαταὶ ἀνθρώποισιν, / αἱ δ' αὖ πρὸς νότου εἰσὶ θεώτεραι· οὐδέ τι κείνῃ / ἄνδρες ἐσέρχονται, ἀλλ' ἀθανάτων ὁδός ἐστιν. « L'une, tournée vers le nord, permet aux hommes d'y descendre, l'autre, vers le sud, est plus divine : jamais les hommes n'entrent par elle, car elle est la voie des immortels. » Voir Buxton 1994. Célèbre entre autres par l'exégèse néoplatonicienne qu'en donne Porphyre au III^e^ siècle de notre ère (*L'antre des nymphes*), cette caverne à double accès a en commun avec la grotte d'Épiménide et celle d'Endymion non seulement la communication qu'elle établit entre les mondes divin et humain, mais aussi sa connexion narrative avec le sommeil, puisque Ulysse dort profondément lorsque les Phéaciens le laissent sur la plage. Pour Épiménide comme pour Ulysse, ce sommeil entraîne des transformations profondes : l'un acquiert un savoir divin, l'autre découvre au réveil sa patrie dont il avait été éloigné pendant vingt ans et que, par un artifice des dieux, il ne reconnaît pas au premier abord. Sur cette révélation progressive, accompagnée d'une épiphanie d'Athéna puis d'une transformation physique d'Ulysse lui-même (qui dépose ses riches vêtements dans la grotte pour prendre l'apparence d'un mendiant), voir J.-P. Vernant, « Ulysse en personne », in Frontisi-Ducroux et Vernant 1997.

641. Voir la fameuse caverne de Platon (*République* VII, 514a-517a), illustration des simulacres du monde sensible. Voir aussi Porphyre, *Antre des nymphes*, pour un aperçu du foisonnement de significations philosophiques que l'on peut tirer de la grotte d'Ithaque : l'ἄντρον n'est pas à prendre seulement comme symbole de la matière et du monde sensible, mais aussi de toutes les forces invisibles (πασῶν τῶν ἀοράτων δυνάμεων, 7).

642. Sur les grottes comme lieux de possession divine, d'inspiration et de révélation, voir Pache 2011 et Ustinova 2009.

cités. C'est Diogène Laërce qui donne le récit le plus détaillé de la vie d'Épiménide, où l'on trouve l'évocation d'un sommeil long de cinquante-sept ans.

> Οὗτός ποτε πεμφθεὶς παρὰ τοῦ πατρὸς εἰς ἀγρὸν ἐπὶ πρόβατον, τῆς ὁδοῦ κατὰ μεσημβρίαν ἐκκλίνας ὑπ' ἄντρῳ τινὶ κατεκοιμήθη ἑπτὰ καὶ πεντήκοντα ἔτη. Διαναστὰς δὲ μετὰ ταῦτα ἐζήτει τὸ πρόβατον, νομίζων ἐπ' ὀλίγον κεκοιμῆσθαι. Ὡς δὲ οὐχ εὕρισκε, παρεγένετο εἰς τὸν ἀγρόν, καὶ μετεσκευασμένα πάντα καταλαβὼν καὶ παρ' ἑτέρῳ τὴν κτῆσιν, πάλιν ἦκεν εἰς ἄστυ διαπορούμενος. Κἀκεῖ δὲ εἰς τὴν ἑαυτοῦ εἰσιὼν οἰκίαν περιέτυχε τοῖς πυνθανομένοις τίς εἴη, ἕως τὸν νεώτερον ἀδελφὸν εὑρών, τότε ἤδη γέροντα ὄντα, πᾶσαν ἔμαθε παρ' ἐκείνου τὴν ἀλήθειαν. Γνωσθεὶς δὲ παρὰ τοῖς Ἕλλησι θεοφιλέστατος εἶναι ὑπελήφθη.
>
> Envoyé un jour par son père chercher une brebis dans la campagne, il s'écarta du chemin vers midi et s'abritant dans une grotte, il y dormit cinquante-sept ans. Lorsqu'il se réveilla ensuite, il chercha la brebis, pensant n'avoir fait qu'une brève sieste. Ne la trouvant pas, il revint vers la campagne : trouvant tout changé et la propriété aux mains d'un autre, il retourna tout perplexe à la ville. Là, entrant dans sa propre maison, il tomba sur des gens qui lui demandaient qui il était. Enfin, il trouva son frère cadet, désormais un vieillard, qui lui apprit toute la vérité. Il acquit une certaine renommée auprès des Grecs qui le pensaient particulièrement chéri des dieux. (Diogène Laërce, *Vies des philosophes illustres* I, 109-110.)

Trois éléments de ce texte, qui n'apparaissent pas chez Pausanias, rapprochent encore Épiménide de cet autre dormeur qu'est Endymion : la brebis peut faire penser aux fréquentes représentations du jeune Latmien en berger, et la suspension du temps et de l'âge par le sommeil est la même que pour Endymion, éternellement jeune[643] ; enfin l'épithète θεοφιλέστατος, qu'Épiménide gagne après son séjour dans

643. Plus loin, Diogène Laërce (I, 115) cite les *Thaumasia* de Théopompe (*FGrHist* 115 F 69), où serait raconté comment Épiménide vieillit subitement en autant de jours qu'il avait dormi d'années (Γηρᾶσαί τ' ἐν τοσαύταις ἡμέραις αὐτὸν ὅσαπερ ἔτη κατεκοιμήθη). Bien sûr, il s'en trouve pour contester qu'Épiménide ait dormi si longtemps, affirmant qu'il était simplement parti herboriser

la grotte, convient aussi bien à l'amant de Séléné qu'à l'ami de Zeus décrit par la scholie à Apollonios[644]. L'expérience de sommeil que connaissent Épiménide et Endymion constitue une rupture complète par rapport à la vie antérieure. Elle les coupe du reste des hommes et même de la réalité en les plongeant dans un état d'inconscience où la notion de temps n'existe plus. En cela, elle n'est pas univoquement positive, et peut même servir de châtiment dans le contexte du courroux de Zeus ; mais elle demeure en tout cas une marque d'élection divine. La biographie de Diogène Laërce montrant qu'Épiménide était lui-même à l'origine d'un certain nombre des légendes circulant à propos de lui, il n'est pas improbable que dans l'une de ses œuvres perdues, il ait étayé par un précédent illustre sa propre histoire de sommeil prodigieux[645] : après tout, malgré la gravité de son crime, Endymion se distingue ici d'Ixion en étant suffisamment familier des dieux pour leur demander un traitement privilégié, dont les mortels sont normalement exclus, et une telle proximité avec le divin reste flatteuse pour quiconque se réclamerait de lui.

7.1.7 Le dieu endormi

Le dernier des quatre Endymion de la scholie aux *Argonautiques* n'est attribué à aucune source particulière, mais seulement à « certains ». Il s'inscrit néanmoins dans la continuité des trois autres énoncés, mais plus spécialement de celui d'Épiménide, avec lequel il partage comme on sait le thème du sommeil éternel demandé à Zeus.

> Τινὲς δὲ διὰ <τὴν> πολλὴν δικαιοσύνην ἀποθεωθῆναί φασιν αὐτὸν καὶ <…> αἰτήσασθαι παρὰ Διὸς ἀεὶ καθεύδειν.
>
> Mais d'autres disent qu'il devint un dieu en raison de sa grande justice et <…> qu'il demanda à Zeus de dormir sans cesse.

(Diogène Laërce, I, 112) ; mais même pour ceux-là, il semble du moins acquis que le philosophe ait effectivement disparu du monde des hommes pendant une durée suspecte.

644. Sur la *theophilia*, voir F. Dirlmeier, « ΘΕΟΦΙΛΙΑ-ΦΙΛΟΘΕΙΑ », *Philologus* 90 (1935), p. 57-77.

645. Même si la référence à Épiménide était fausse, il y aurait du sens à ce que le scholiaste ait rapproché cet auteur particulier du récit où le sommeil d'Endymion fait sa première apparition.

Ces quelques mots retracent une histoire en deux volets : d'abord une apothéose, puis un sommeil éternel. C'est un personnage original qui se profile ici : sans se contenter de l'immortalité, il devient un dieu à part entière, et dans ces conditions, il est difficile de comprendre la raison de son étrange requête[646]. Si en effet le sommeil se montre souvent réparateur pour les hommes (un γλυκὺς ὕπνος, selon l'expression homérique), soulageant les fatigues et faisant oublier les chagrins, il a une connotation différente pour les dieux, qui ne sont pas soumis aux mêmes peines. Les divinités grecques peuvent dormir, mais elles n'en ont pas la nécessité physique comme les êtres humains. La ruse d'Héra et l'assoupissement de Zeus au chant XIV de l'*Iliade* montrent que le sommeil peut représenter un risque pour un dieu, un moment de vulnérabilité, une suspension temporaire de son pouvoir d'action[647]. Endymion serait-il donc un exemple inédit et unique de dieu dormant ?

---

646. Gantz 2004 propose une interprétation de la lacune que présente le texte à cet endroit en suggérant que cet Endymion divinisé, à l'instar de celui d'Épiménide, aurait pu commettre un crime justifiant son sommeil éternel. « […] d'« autres auteurs » enfin, vient l'idée qu'Endymion fut transformé en dieu pour son sens de la justice, mais (parce qu'il avait commis quelque crime ?) demanda à Zeus le sommeil éternel (Σ A. Rh. IV, 57-58). L'idée d'apothéose que cette dernière version explicite, donne peut-être une explication plus claire des traditions plus anciennes : si Endymion était réellement un dieu, devant la difficulté qu'il y avait à punir une offense vénielle ou à résoudre une situation embarrassante (comme une passion pour Héra), l'endormissement représentait une solution commode » (p. 71-72). Le sommeil comme moyen de châtier un immortel est une notion fondée et intéressante, notamment, comme on l'a vu, pour la version d'Épiménide (où le délit ne saurait toutefois être qualifié de véniel ou réduit à une situation gênante). En revanche, plusieurs arguments peuvent être opposés à l'idée qu'à son tour, ce quatrième récit aurait fait d'Endymion un Ixion après son apothéose : le « mais » qui chez Gantz oppose la divinisation du héros au sommeil qu'il réclame est en grec un καί qui n'exprime aucune contradiction ; de fait, si Endymion est devenu un dieu à cause de son sens de la justice, on l'imagine mal commettant un crime passible d'une peine encore plus lourde que les parjures de la *Théogonie* ; enfin, du point de vue de la structure de la scholie, une nouvelle représentation d'un Endymion-Ixion requérant le sommeil éternel comme expiation de son amour coupable ne différerait pas beaucoup de la précédente attribuée à Épiménide, et serait plus une redondance qu'un apport digne de mention.

647. Sur la question du sommeil et de l'insomnie des dieux, voir Montiglio 2015. Sur le sommeil comme suspension de la souveraineté pour des dieux comme Zeus ou Cronos, voir D'Alfonso 2012, qui cite Versnel 1990b, p. 97 : « *In structural terms, a god sleeping and a god wearing chains are identical : both gods are "out of action".* »

Il importe ici de déterminer ce que peut recouvrir cet ἀποθεωθῆναι. Un mortel ayant potentiellement des liens de filiation plus ou moins proches avec Zeus (comme le suggère dans d'autres sources l'appartenance d'Endymion aux descendants de Deucalion), déifié en vertu de son mérite et de sa justice, n'est pas sans convoquer l'image des juges infernaux, dont l'accession à cette fonction pour l'éternité est due tant à leur réputation de justice qu'à l'affection paternelle que leur vouait Zeus. Il n'est peut-être pas un hasard, d'ailleurs, qu'Épiménide passe pour avoir écrit des traités en prose sur Minos et Rhadamanthe[648], pour avoir prétendu lui-même avoir été Éaque dans une première vie[649], et pour avoir joui d'un culte chez les Crétois, qui lui offraient des sacrifices comme à un dieu[650]. Mais ni l'accession à l'immortalité, ni l'octroi d'une fonction divine, ni même l'existence d'un culte ne suffisent isolément à faire passer du statut de simple mortel à celui de dieu : même Ganymède, qui échappe à la mort et à la vieillesse et prend la fonction d'échanson de la déesse Hébé, n'est pas un dieu pour autant au sens plein du terme[651]. Autant le fait qu'Endymion requière le sommeil éternel comme châtiment pour son crime inexpiable, dans la version d'Épiménide, le rapproche d'un statut divin, autant le fait qu'il le demande comme une faveur l'en éloigne : on imagine qu'un héros pourrait souhaiter la vie, la jeunesse et la tranquillité éternelles du sommeil d'Endymion ; pour un dieu, ce destin serait l'abdication de toutes ses fonctions. L'apothéose dont il est question ici n'est sans doute pas plus une divinisation que pour Ganymède, transporté

648. Diogène Laërce, *Vies des philosophes illustres*, I, 112.

649. *Ibid.*, 114.

650. *Ibid.*, 114 : Λέγουσι δέ τινες ὅτι Κρῆτες αὐτῷ θύουσιν ὡς θεῷ, « certains disent que les Crétois lui sacrifient comme à un dieu. » Endymion lui-même semble avoir fait l'objet de cultes locaux de type héroïque. Voir Pausanias V, 1, 5, sur les deux peuples qui se disputaient le lieu de mort d'Endymion : celui-ci avait apparemment un monument funéraire à Élis (probablement le même que celui évoqué en VI, 20, 9, à l'extrémité du stade olympique) ainsi qu'un sanctuaire (*aduton*) à Héraclée du Latmos. L'état de la scholie ne nous permet pas cependant de savoir de quel Endymion il s'agit dans cet exemple précis, ni s'il était réputé bénéficier d'un culte.

651. Voir les études de Ch. Delattre sur l'impossible nature de demi-dieu et les cas de non-correspondance des catégories des dieux et des immortels : Delattre 2006a (sur le traitement du héros fils de dieu après la mort, à partir de l'exemple de Sarpédon), Delattre 2007 (sur la définition équivoque du demi-dieu), Delattre 2008 (sur la différence entre immortalité et divinité, dans le cas de Ganymède).

chez les dieux et immortalisé, mais ne prenant pas part aux banquets même qu'il contribue à servir[652]. Dans les quatre récits que nous livre le scholiaste, qu'il soit élevé au-dessus du rang des mortels par la faveur divine ou déchu d'un statut qui lui permettait de vivre en compagnie des dieux, Endymion traverse le prisme des états intermédiaires entre humanité et divinité et entre mort et immortalité, sans jamais en toucher complètement les extrémités.

7.1.8 Un scholiaste structuraliste

Il est temps de récapituler le dossier important que constitue la scholie aux *Argonautiques*. Tout en citant des références apparemment éclectiques et en mentionnant des versions méconnues de l'histoire d'Endymion, le scholiaste les met implicitement en relation avec la figure plus populaire du dormeur du Latmos, et contribue ainsi à transformer les occurrences d'un nom propre en un personnage et les divers énoncés le concernant en des variantes d'un mythe. Aucune de ces quatre narrations ne se présente sous la forme d'une citation exacte d'un auteur : toutes sont adaptées en prose, résumées, élaguées, voire interprétées par le scholiaste, comme on l'a constaté pour le seul récit que l'on puisse comparer à son original. Sous des allures de simple énumération quelque peu désordonnée, l'intention du commentateur guide, informe et structure le parcours : un travail de compilation n'est jamais totalement objectif, et dans ce cas précis, la cohérence étonnante que présente un ensemble à première vue hétérogène dévoile un souci d'interprétation. Comme n'importe quelle figure mythologique, Endymion est une construction élaborée au fil des lectures, réécritures et synthèses – autant de processus à l'œuvre dans le commentaire de ces quelques vers d'Apollonios –, et qui ne peut être comprise isolément, mais toujours par rapport aux autres figures avec lesquelles elle partage tel ou tel aspect. Ainsi, le personnage

652. Delattre 2008 : « Seul immortel résident de l'Olympe à ne pas être divinisé, Ganymède est un serviteur à la table des dieux dont il ne peut être tenu pour le commensal, car il est à la fois extérieur au cercle des convives, quand il sert le nectar, et au centre même du cercle, exposé aux regards admiratifs des immortels qui se rassasient autant de sa beauté que de la boisson qu'il distribue. » Notons que l'Endymion du Latmos sert lui aussi cette fonction esthétique, quoique pour les yeux de la seule Séléné.

dont la scholie trace le portrait-robot, et dont la destinée se situe au croisement de la mortalité, du divin et du sommeil, est rapproché plus ou moins explicitement tantôt de Ganymède, théolepte ayant gagné l'immortalité, l'éternelle jouvence et la vie parmi les dieux, tantôt d'Ixion, admis parmi les dieux, puis puni d'un supplice éternel au-delà de la mort pour avoir tenté de séduire une immortelle, tantôt enfin d'Épiménide, qui dormit pendant plusieurs dizaines d'années sans vieillir et gagna dans ce sommeil une mystérieuse familiarité avec les dieux.

Si l'on s'intéresse maintenant à la structure interne du compte-rendu du scholiaste, en nous concentrant sur la logique qu'il a cherché à lui donner, des correspondances et oppositions fondamentales apparaissent entre les quatre récits. Les deux premiers, tirés du corpus hésiodique, ne font pas mention du sommeil, comme nous l'avons déjà souligné : le sort d'Endymion est la mort, même si les circonstances en sont très différentes d'une histoire à l'autre – dans le résumé du *Catalogue des femmes*, le scholiaste semble penser qu'Endymion choisit lui-même son âge pour mourir, tandis que dans les *Grandes Éhées*, Endymion descend dans l'Hadès après son expulsion du ciel. Le récit d'Épiménide et celui, anonyme, qui s'en rapproche le plus ont en commun que la mort du héros y est remplacée par un sommeil éternel. Deux ensembles se distinguent donc, celui de la mort et celui du sommeil ; mais à l'intérieur de chaque ensemble passe une autre ligne de partage, avec d'un côté les histoires de faveur divine, où Endymion est comblé d'honneurs par Zeus, voire devient lui-même un dieu, de l'autre celles de châtiment divin, dans lesquelles Endymion s'est rendu coupable comme Ixion d'avoir convoité une déesse, tenté un adultère et violé la ξενία des Olympiens. Une dernière opposition, celle entre destin souhaité et destin subi, permet de tracer une démarcation entre les quatre énoncés : dans les deux derniers, en effet, c'est Endymion lui-même qui réclame le sommeil éternel, tandis que la fonction de ταμίης est un don non sollicité de la part de Zeus, et qu'Endymion-Ixion est expulsé bien contre son gré vers les Enfers. Cette bipartition est à nuancer quelque peu néanmoins : lorsque Endymion, coupable d'aimer Héra, demande à dormir pour toujours, c'est néanmoins à Zeus courroucé que revient la décision et l'exécution de la peine ; à l'inverse, le cadeau qu'il reçoit dans le *Catalogue des femmes* est entendu comme un pouvoir de décision, et si c'est par

la volonté de Zeus qu'il devient ταμίης de sa mort, c'est de lui seul que dépend la décision finale.

En somme, le scholiaste a sélectionné et synthétisé ses sources de manière à mettre en relief leur complémentarité selon trois critères : la mort ou le sommeil, la récompense ou la punition divine, et la passivité ou la prise de décision d'Endymion. Il est effectivement intéressant de voir à travers ces quatre résumés que le sommeil éternel a une connotation ambivalente, oscillant entre faveur et châtiment, et qu'un bienfait peut être subi et une peine, à l'inverse, choisie. C'est par le biais de ces combinaisons et antinomies que les quatre Endymion, qui à première vue pouvaient sembler fort éloignés du berger du Latmos, éclairent cette dernière figure absente à la manière d'indices dans une énigme. Le sommeil éternel comme alternative à la mort, son statut ambigu entre bienfait et malédiction et la passivité problématique de l'amant dormeur sont en effet des thèmes-clés qui permettent, comme les pièces d'un puzzle, de reconstituer le protégé de Séléné à partir des versions de son histoire où la déesse ne figure pas.

Catalogue des femmes	mort (au moment choisi)	δῶρον divin	initiative de Zeus (qui laisse la décision à Endymion)
Grandes Éhées	mort (descente dans l'Hadès)	châtiment	Endymion puni par Zeus
Épiménide	sommeil éternel	châtiment	demande d'Endymion (mais décision de Zeus)
« Certains »	sommeil éternel	faveur divine (après l'apothéose)	demande d'Endymion à Zeus

On pourrait dès lors ajouter une cinquième ligne au tableau : l'amant de la Lune dort d'un sommeil proverbial qui lui confère l'immortalité ; si l'on suit l'interprétation du Ps.-Apollodore citée plus haut, c'est Zeus qui accorde ce sort à Endymion, en lui laissant le choix du souhait à formuler — ce qui fait clairement du sommeil une faveur. En revanche, dans la version répandue à l'époque romaine, c'est Séléné elle-même qui, jetant son dévolu sur le beau jeune homme, l'a endormi pour pouvoir

profiter éternellement de ses charmes[653] : dans cette configuration, Endymion n'a très probablement rien demandé ou décidé, et son sommeil lui est infligé non pas à proprement parler comme une punition, mais comme l'un de ces destins que doit redouter quiconque partage la couche d'une déesse et qui sont non consentis (comme l'enlèvement de Tithon ou la séquestration d'Ulysse chez Calypso), voire non souhaitables (mort prématurée ou impuissance, de quelque nature qu'elle soit[654]). La ligne à ajouter au tableau se dédouble donc :

Ps.-Apollodore	sommeil éternel	faveur divine	initiative de Zeus (qui laisse un choix à Endymion)
Cicéron, Ovide	sommeil éternel	? (non sollicité)	initiative de Séléné

L'Endymion du Latmos est donc lié aux deux dernières versions de la scholie par son sommeil, mais plutôt aux deux premières par sa passivité. Dans ces cir-

653. Cicéron (*Tusculanes* I, 28, 92) est le premier auteur à affirmer que c'est Séléné qui a plongé Endymion dans le sommeil — une situation présentée d'ailleurs sous un jour peu avantageux, puisqu'elle n'est qu'une modélisation de la mort, dans laquelle on ne ressent rien, pas même le bonheur d'être vivant. Ovide (*Amours* I, 13, 43-44) reprend l'idée d'un sommeil induit par Séléné, mais en bonne part, dans un contexte où le poète compte les heures de sommeil qui lui sont allouées avec sa bien-aimée. Quant au rhéteur et parémiographe Zénobios (II^{e} s. ap. J.-C.), pour expliquer l'expression figée Ἐνδυμίωνος ὕπνος, il emprunte presque mot pour mot le récit du Ps.-Apollodore où Endymion, aimé de Séléné, se voit accorder un vœu par Zeus et choisit de dormir pour toujours sans vieillir ni mourir ; mais l'auteur ajoute que ce souhait est exaucé ταύτης αἰτησαμένης, « à la demande [de Séléné] » (*Épitomé* III, 76).

654. Voir le discours de Calypso (*Odyssée* V, 118-129) qui cite les morts d'Orion et de Iasion pour exemplifier le sort que réservent les dieux jaloux aux mortels chéris par des déesses. Lors d'une précédente union avec une déesse, Ulysse avait fait prononcer à Circé un serment solennel afin d'éviter qu'elle ne profitât de sa nudité pour le rendre κακὸν καὶ ἀνήνορα, « faible et sans virilité » (*Odyssée* X, 301 et 341). Anchise, lorsqu'il se rend compte qu'il s'est uni à une déesse, la supplie de ne pas le laisser vivre ἀμενηνός, « faible, sans vigueur, sans μένος » (*Hymne homérique à Aphrodite* 188), car il est bien connu que l'homme qui couche avec une immortelle n'est pas βιοθάλμιος (189), n'a pas une vie ou une force vitale florissante. Aphrodite l'assure qu'il ne connaîtra pas un sort comme celui de Tithon, condamné au vieillissement infini et privé de toute sa κῖκυς, sa force, sa vigueur (237). Toutefois, le danger n'est jamais complètement éloigné, car si Anchise s'avisait de se vanter de son aventure avec une déesse, Zeus pourrait écourter ses jours en le frappant de sa foudre (288).

constances, la notion de δῶρον ou de τιμή accordée par les dieux est quelque peu problématique, puisque comme le montre le scholiaste, le sommeil peut être souhaitable ou pénible en fonction du contexte, et qu'une faveur n'est pas interprétable de la même façon selon qu'elle est sollicitée par le bénéficiaire ou imposée par le donateur. Le scholiaste montre que les deux traits qui définissent Endymion à son époque, l'amour de Séléné et le sommeil éternel, n'ont pas toujours été associés au personnage, mais qu'ils plongent leurs racines et trouvent leur sens dans une relation toujours intime et privilégiée avec les dieux et dans les altérations (bonnes, mauvaises ou ambivalentes) que cette relation apporte au régime normal de la mortalité humaine. Quelle que soit l'intrigue dans laquelle il se trouve pris, Endymion échappe à la temporalité dont la linéarité tragique préside à l'existence des mortels. Dans le *Catalogue des femmes*, il est régisseur de la vieillesse et peut ainsi, d'une manière ou d'une autre, échapper à l'âge ; dans les *Grandes Éhées*, sa mort prématurée le range parmi les ἄωροι, ces jeunes gens disparus avant l'heure, dans la fleur de l'âge. Mis en parallèle avec Épiménide, il bénéficie d'un sommeil divin qui, comme pour le philosophe et prophète, suspend tout processus de vieillissement ; quant à l'évocation de son apothéose, elle suggère qu'il s'est affranchi à tout jamais, comme les dieux, des ravages du temps. Endymion est un héros qui ne devient jamais vieux. En cela, il est cet impossible dont rêve tout haut Aphrodite pour Anchise : un homme qui puisse être appelé mari d'une déesse, et qui demeure toujours le même d'aspect et de corps (εἶδός τε δέμας τε[655]). Aphrodite ne voudrait pas en effet que son amant devienne comme Tithon, immortel parmi les immortels, mais sans partager avec eux cette précieuse jeunesse qui est la clé de l'attrait érotique. Endymion, lui, ne se contente pas d'être immortel : il est éternel, une image figée dans toute sa beauté. En cela, son traitement se distingue de celui des nombreux autres hommes aimés par des divinités, et Séléné participe avec lui de cette exception qui présente même un certain nombre d'anomalies : un immortel, mari d'une déesse, qui n'est pourtant qu'un homme ; une théogamie sans progéniture ; un amant inerte…. Nos observations sur la scholie aux *Argonautiques*, et plus largement sur le corpus littéraire où apparaît le nom d'Endymion, nous permettent toutefois de considérer ce personnage non comme un *hapax* inexplicable, mais bien plutôt comme un point nodal

655. *Hymne homérique à Aphrodite* 241.

au sein de plusieurs ensembles typologiques auxquels Endymion s'identifie plus ou moins par tel ou tel autre trait, sans être totalement assimilable à aucun d'entre eux.

7.2 Les multiples visages d'Endymion

7.2.1 Endymion prince, berger, chasseur

Si nous revenons à présent au problème des deux Endymions qui nous occupait au début de cette section, nous pouvons désormais nous appuyer sur l'examen de la scholie que nous venons de mener pour comprendre le fonctionnement du personnage à l'intérieur de tout un réseau de figures et de types. Comme l'on sait, de nombreux indices tendent à montrer que sous ce nom d'Endymion ont circulé deux familles de récits distinctes du point de vue de l'émergence historique, de l'ancrage géographique et du contenu. À première vue, certes, peu de choses rapprochent un roi d'Élis connu depuis Hésiode d'un berger de Carie mentionné surtout à partir de la période hellénistique : l'un, apparu dans le contexte de l'épopée archaïque, est conçu comme un héros historique avec une activité colonisatrice et conquérante ; l'autre, héros fabuleux dont la réputation est construite en premier lieu par la poésie érotique, est rendu passif et inerte par son fameux sommeil. Mais la question que nous allons nous poser, en définitive, n'est pas celle de l'unicité ou de la pluralité d'Endymion, puisque les deux concepts vont de pair : la singularité d'Endymion ne peut se concevoir hors du système formé par les autres héros qui lui sont, d'une manière ou d'une autre, connexes. C'est ainsi que la scholie laisse transparaître les affinités d'Endymion tantôt avec des personnages comme Ixion, châtié pour son *hubris* alors qu'il partageait l'existence des dieux, tantôt avec des figures de mortels chéris des dieux et récompensés par un traitement de faveur (immortalité divine pour Ganymède, divinisation incomplète pour Tithon, honneurs funèbres pour Sarpédon). De la même manière, le Deucalionide décrit par les historiens et mythographes ne diffère du Latmien des poètes que par les groupes dans lesquels chacun est inclus. Le premier Endymion s'inscrit par sa généalogie dans un réseau de relations verticales avec ses prédécesseurs et successeurs, éponymes des principales peuplades de Grèce, tandis que le second apparaît, en vertu de l'amour que lui voue Séléné, dans

des comparaisons horizontales, sous forme de listes, avec d'autres jeunes gens eux aussi chéris par une divinité. L'intérêt de ces deux formes de regroupements tient à leur portée : portée politique pour les récits de fondation associés au fils d'Aethlios, portée morale pour les énumérations d'aventures entre hommes et divinités, illustrations du pouvoir irrépressible de l'amour qui affecte même les dieux. Malgré ces différences, les deux ensembles ne sont pas sans rapport l'un avec l'autre, et c'est par son positionnement à leur intersection qu'Endymion résout le grand écart entre le personnage du roi grec et celui du berger d'Asie Mineure.

L'Endymion occidental se définit par son appartenance à une grande lignée royale et aux premières générations de l'humanité après le Déluge. Quelle que soit la place que lui donnent les différents auteurs dans la descendance de Deucalion, il est caractérisé par le fait que ses ancêtres et ses enfants sont à l'origine de peuples qui prennent chacun le nom de son fondateur. Cependant, lui-même échappe à ce mécanisme d'éponymie, et semble se distinguer moins par ses actes personnels de conquête que par sa relation de proximité avec les dieux, évoquée dès le corpus hésiodique. Accédant à des honneurs divins et même à la compagnie des Olympiens, Endymion adjoint à ces privilèges un lien de filiation avec Zeus dans certaines variantes. La scholie étudiée ici montre qu'une telle situation a pu contribuer à une analogie avec Ixion et Tantale, princes qui jouirent d'un rapport privilégié avec les immortels, au point de partager avec eux le nectar et l'ambroisie, avant de tomber en disgrâce et d'être punis d'un châtiment éternel pour avoir abusé de ce statut privilégié[656].

656. En ce qui concerne Ixion, voir *supra*, et en particulier p. 335, note 624 sur son statut de commensal des dieux. Quant à Tantale, quelque version que l'on adopte parmi les nombreux crimes et châtiments que lui attribuent les auteurs antiques, il se définit comme une sorte de parasite avide à la table divine. Pindare (*Olympiques* I, 60-63) raconte qu'il partagea indûment avec des compagnons de banquet de son âge (ἀλίκεσσι συμπόταις) le nectar et l'ambroisie qui l'avaient rendu ἄφθιτον, c'est-à-dire littéralement incorruptible, indifférent à l'âge et à la mort. La scholie à *Odyssée* XI, 582 donne une version semblable, qu'elle attribue au poète Asclépiade : Tantale passait son temps à banqueter en compagnie d'autres jeunes gens, et vola du nectar et de l'ambroisie pour les donner à ses congénères (ὁμήλιξιν) ; Zeus courroucé (ἀγανακτήσαντα) l'exclut de la vie dans le ciel (ἐκβαλεῖν αὐτὸν τῆς ἐν οὐρανῷ διαίτης) et l'attacha en haut d'une montagne, comme Prométhée, avant de renverser le Sipyle à l'endroit où lui avaient été rendus les honneurs funèbres. Le récit qui rapproche le plus Tantale de l'Endymion de la scholie à Apollonios

Par certaines versions de sa généalogie, le roi guerrier d'Élis est aussi à rapprocher de Sarpédon, demi-dieu par la naissance, que son propre père Zeus n'a pas le pouvoir de sauver de la mort, mais dont le cadavre est oint d'ambroisie, comme dans un acte de reconnaissance nécessaire de son statut partiellement divin jusque dans sa non moins inévitable mortalité[657]. Enfin, l'affection particulière que Zeus voue au roi Endymion, qui va jusqu'à l'autoriser à séjourner au ciel et à lui accorder l'immortalité, voire une apothéose, rappelle le destin exceptionnel de Ganymède, admis parmi les Olympiens et jouissant comme eux de la vie et de la jeunesse éternelles. Ixion, Tantale, Sarpédon, Ganymède représentent autant d'orientations vers lesquelles tend l'histoire d'Endymion : l'étude de la scholie aux *Argonautiques* a bien révélé que l'exploration des possibles entre mortalité et divinité était au cœur

est celui d'Athénée (VII, 14 = fr. 4 *PEG*), qui dit le trouver dans le *Retour des Atrides* (une œuvre qu'il est seul à citer, et qui s'apparente peut-être plus ou moins aux *Nostoi*) : Tantale, séjournant (συνδιατρίβοντα) chez les dieux, obtint de Zeus la permission de demander ce qu'il désirait (αἰτήσασθαι ὅτου ἐπιθυμεῖ) ; étant porté sur les plaisirs, il osa exiger de vivre de la même manière que les dieux (τοῦ ζῆν τὸν αὐτὸν τρόπον τοῖς θεοῖς). Zeus, courroucé (ἀγανακτήσαντα), honora son serment, mais attacha un rocher au-dessus de la tête de Tantale afin de l'empêcher de profiter de tout ce qui était mis à sa disposition : cette variante du célèbre dispositif du lac et des fruits relève de la même catégorie de récompense-châtiment que le sommeil d'Endymion – en l'occurrence, Tantale est à la fois exaucé et condamné, et l'immortalité qu'il a requise est garante de l'éternité de son supplice. Si l'on ajoute à ces correspondances l'histoire plus tardive qui veut que Ganymède ait été enlevé par son amant Tantale (Mnaséas, fr. 30 *apud* schol. *Iliade* XX, 234, puis Hérodien I, 11, 2 ; cf. Gantz 2004, p. 947-948), on se rend à l'évidence que les personnages mythologiques ne sont pas tant des figures individuelles aux contours arrêtés que des éléments solidaires d'un vaste ensemble qui se définissent les uns par rapport aux autres, dessinant une typologie.

657. Sur la logique impossible du traitement de Sarpédon après la mort dans l'*Iliade*, voir Delattre 2006a. L'auteur compare le sort privilégié réservé au corps du roi de Lycie à ceux de Patrocle et d'Hector, mais aussi d'Achille (évoqué dans l'*Odyssée*) et de Memnon, fils d'Éos et roi des Éthiopiens (*Aithiopis*), et met en lumière la logique impossible qui préside à la condition des demi-dieux et à la juxtaposition de l'ἀμβροσία (ce dont les βροτοί sont privés) avec les funérailles. « Il y a une forme d'incongruité ou, comme le dirait H. Versnel, d'*inconsistency*, à lier en un même ensemble de vers le thème de l'immortalité et celui de la mort, incongruité qui renvoie à la définition même du demi-dieu, issu de l'union d'une divinité et d'un mortel, en une alliance problématique qu'une logique des contraires ne saurait réconcilier » (p. 267).

des récits archaïques sur Endymion ; la parenté que lui confère ce motif avec ces divers personnages souligne en outre la gamme des connotations potentielles de son sort hors du commun, du supplice éternel d'Ixion ou de Tantale à la faveur insigne que reçoit Ganymède en passant par les honneurs *post mortem* accordés à Sarpédon.

Les caractéristiques de l'Endymion oriental sont mieux définies, car fixées par la tradition hellénistique puis impériale ; pour la même raison, elles laissent aussi moins de place à des interprétations divergentes comme celles qui accompagnent le sort du roi d'Élis. Ces traits, en nombre fini, définissent le personnage par son cadre géographique (le mont Latmos, une grotte), sa fonction (berger, bouvier, plus rarement chasseur), mais surtout par ses propriétés (le sommeil, la beauté) et par la déesse qui a jeté son dévolu sur lui (Séléné). En vertu de ces dernières particularités, le héros carien appartient à toute une constellation de jeunes gens qui furent les amants de déesses, parfois de dieux, et qui connurent aussi un sort hors du commun, qu'ils aient été des ἄωροι fauchés dans la fleur de l'âge par une mort brutale et prématurée, comme le redoutaient Calypso dans l'*Odyssée* et Anchise dans l'*Hymne homérique à Aphrodite*, ou que la théogamie les ait au contraire rapprochés du lot des immortels. C'est ainsi que le nom d'Endymion se fait assez fréquent en littérature, notamment poétique, à partir du III^e^ s. av. J.-C., voire devient une référence attendue dans certains contextes, mais très rarement de manière isolée : plus souvent, il est un *exemplum* parmi une liste variable d'amants que les divinités choisirent pour leur beauté, et dont les plus régulièrement représentés sont Adonis, Anchise, Tithon, Céphale, Orion, Iasion et Ganymède, auxquels on peut ajouter plus occasionnellement Attis et Hylas. [658]

Ces catalogues remplissent des rôles divers : il peut s'agir pour l'auteur de dénoncer l'immoralité des dieux ou l'absurdité des récits mythologiques, de mentionner ces jeunes gens comme des parangons de la beauté masculine ou de la puissance de l'amour. Mais ces regroupements obéissent aussi à une logique plus profonde. Tous de lignée royale, les protégés des dieux sont aussi pour la plupart adeptes d'une activité qui les rapproche d'une nature et d'une faune plus ou moins sauvages – les fonctions

658. Pour un aperçu de la récurrence de ces listes dans la littérature gréco-latine des époques hellénistique et impériale, tous styles confondus, voir le tableau en annexe.

de prince, de berger ou de chasseur ne s'excluant pas mutuellement. C'est ainsi que Ganymède et, deux générations plus tard, Anchise, sont représentés à la fois comme princes troyens et pâtres, et qu'Adonis, célèbre pour avoir été un chasseur acharné, se transforme en berger dans l'idylle du Ps.-Théocrite. Dans les *Dionysiaques* de Nonnos, l'amant de l'Aurore, Tithon (dépeint sur certaines céramiques attiques avec une lyre de rhapsode), apparaît en bouvier, probablement parce que, partageant déjà avec son cousin Anchise et son lointain parent Ganymède un sang royal et troyen[659] ainsi que l'amour d'une divinité, il se devait d'être comme eux gardien de troupeaux.

D'autres analogies peuvent être établies au sein de la catégorie des chasseurs ayant connu une aventure érotique avec une déesse (expérience qui se solde invariablement par une mort tragique) : Actéon, Adonis, Céphale et Orion[660]. Le premier, ayant vu Artémis au bain, ne devient pas son amant, mais est puni néanmoins comme d'une tentative de viol lorsque, transformé en cerf, il est dévoré par ses chiens. Dans le cas du deuxième, amant de Perséphone et d'Aphrodite[661], c'est la proie qui se retourne contre le chasseur, tué par un sanglier. Le troisième fait partie des beaux jeunes gens enlevés par Éos pour devenir ses amants ; passionné de chasse au point d'être parfois associé à un chien et à une javeline qui ne manquent jamais leur victime, il est réputé avoir accidentellement transpercé son épouse d'un trait[662]. Orion,

659. La tradition grecque semble attribuer aux divinités une prédilection marquée pour les garçons de la famille des Dardanides, puisque Iasion, frère de Dardanos, est l'arrière-grand-oncle de Ganymède, lui-même grand-oncle d'Anchise et de Tithon. Voir, dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* (I), le discours que tient la déesse à Anchise en lui citant les exemples de ces prédécesseurs Ganymède et Tithon (202-238).

660. Voir *supra*, p. 322 et note.

661. Le partage du jeune homme entre les deux déesses explique que, comme Ganymède, Tithon ou Endymion, Adonis ait un rapport particulier à la condition mortelle, puisque seul parmi les hommes il est autorisé à descendre aux Enfers puis à en ressortir vivant pour passer avec Perséphone un tiers de l'année.

662. Comme pour un certain nombre de personnages mythologiques, dont Endymion lui-même, Céphale est un nom qui correspondait sans doute initialement à deux personnages distincts, l'un ravi par Éos, l'autre mari et meurtrier de Procris (voir Gantz 2004 p. 73, 417 et 428-430). Chez Ovide, au chant VII des *Métamorphoses*, et chez Antoninus Liberalis (41), l'amalgame est en tout cas accompli.

lui, concentre à lui seul toutes les caractéristiques des autres récits : la proximité avec Artémis, dont il est compagnon de chasse, combinée avec l'amour d'Éos qui l'enlève[663] ; la tentative de viol sur Artémis, sur l'une de ses suivantes ou sur une autre femme[664] ; enfin la mort violente, par un trait comme Procris ou par un animal (le scorpion) comme Actéon ou Adonis[665].

Comme Orion, Endymion se trouve à la jointure de plusieurs modèles voisins qu'il semble subsumer sans pouvoir être assimilé à l'un d'eux en particulier. Comme nous venons de le constater, au sein des listes où ils servent d'illustration au propos du poète, les héros que réunit l'amour divin se résument à quelques traits simples et récurrents, mais qui restent malléables et peuvent s'adapter aux besoins de la narration, le berger incarnant le charme des amours bucoliques loin des regards jaloux, le chasseur évoquant plutôt la violence et la menace de la mort. On pourrait schématiser de la manière suivante les propriétés communes qui relient les amants des catalogues poétiques, en prenant en compte le sort que connaît chacun :

---

663. *Odyssée* V, 121 et scholie ; Ps.-Apollodore I, 4, 4 ; Nonnos *passim* (cf. tableau).

664. Selon les *Catastérismes* du Ps.-Ératosthène (I, 32), corroborés au I^er^ s. av. J.-C. par les *Érôtika pathèmata* (20) de Parthénios de Nicée, puis par Hygin (*Astronomie* II, 34, 1-2) et par le Ps.-Apollodore (I, 4, 3), Orion, séjournant à Chios chez Oinopion, s'enivre et viole la fille de son hôte, qui l'aveugle en représailles (voir des traces d'un événement similaire chez Pindare, fr. 72 SM, où Orion saoul s'attaque à l'épouse de quelqu'un). Pour la version, manifestement populaire chez les auteurs hellénistiques, où Orion est tué après avoir voulu faire violence à Artémis, voir Palaiphatos (51) ; Ps.-Ératosthène, *Catastérismes* I, 7 ; Callimaque, *Hymne* III à Artémis, 265-266 et *apud* Hygin, *Astronomie* II, 34 ; Euphorion *apud* schol. *Iliade* XVIII, 486 ; Aratos, *Phénomènes* I, 637-638 ; Nicandre, *Thériaques* 13-16 ; Hygin, *Fables* 195, 3 ; schol. *Odyssée* V, 121e ; Horace, *Odes* III, 4, 70-72. Pour la version où Orion viole ou tente de violer Opis, nymphe de la suite d'Artémis, voir Euphorion *apud* schol. *Odyssée* V, 121d ; Ps.-Apollodore I, 4, 5.

665. Sur les nombreuses variantes de la mort d'Orion sous les flèches d'Artémis ou piqué par un scorpion, voir Gantz 2004, p. 473-476.

Déméter	Iasion	frère de Dardanos	foudroyé par Zeus[666]
Zeus	Ganymède	Dardanide et berger	immortalité, jeunesse éternelle et catastérisation
Aphrodite	Anchise	Dardanide et berger	(foudroyé par Zeus ?[667])
Aphrodite, Perséphone	Adonis	chasseur (fils du roi de Chypre)	passe une partie de sa vie dans l'Hadès ; tué par un sanglier
Éos	Tithon	Dardanide (rhapsode ? bouvier chez Nonnos)	immortalité, vieillissement éternel (devient un insecte)
	Céphale	petit-fils d'Aiolos et chasseur	tue accidentellement son épouse
	Orion	chasseur	abattu par Artémis / piqué par un scorpion ; catastérisme
Séléné	Endymion	petit-fils d'Aiolos et berger (ou chasseur)	sommeil éternel (et jeunesse)

Comparer Endymion avec les autres personnages qui l'accompagnent régulièrement dans les *exempla* des poètes permet de le situer par rapport aux différents types d'hommes aimés des dieux. À première vue, le héros du Latmos paraît correspondre pleinement au modèle du pâtre troyen dont la beauté conduit une divinité à requérir pour lui un traitement de faveur afin de prolonger son existence et les

666. Voir *Odyssée* V, 125-128, où Calypso cite cet exemple de la jalousie des dieux à l'égard des déesses éprises de mortels. La version donnée par le Ps.-Apollodore (III, 12, 1) est intéressante pour le rapprochement avec Actéon et plus encore Orion, puisqu'elle indique que Iasion mourut foudroyé pour avoir tenté de violer Déméter.

667. Dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* (I), cette dernière avertit son amant que s'il s'avise de révéler le secret de son union divine, Zeus le frappera de sa foudre fumante (βαλέει ψολόεντι κεραυνῷ, 288). Chez certains auteurs, cette prédiction se réalise : un fragment de Sophocle évoque le dos foudroyé (fr. 373 κεραυνίου / νώτου) du père d'Énée, qui chez Virgile (*Énéide* II, 647-649) est affaibli depuis que le père des dieux l'a frappé de ses éclairs ; selon Servius (scholie à *Énéide* II, 35), Théocrite donnait Anchise pour aveugle, mais la cause de cette cécité n'est pas précisée. Seul Hygin (*Fables* 94) rapporte une version où Anchise, s'étant vanté sous l'emprise du vin de son aventure avec Aphrodite, fut puni de mort par la foudre de Jupiter, ce qui est peut-être une reconstruction à partir des sources citées ci-avant. Sur la fulguration divine dans son ambiguïté, entre menace de mort et promesse d'héroïsation ou d'immortalisation dans le contexte de l'*Hymne homérique à Aphrodite*, voir Pache 2011, p. 89 et n. 33.

plaisirs qui y sont liés au-delà des limites de la condition mortelle. On a déjà constaté le rapprochement qui s'imposait entre l'immortalité acquise d'Endymion et celle de Ganymède ou de Tithon, de même qu'on a pu remarquer sa caractérisation en demi-teinte, exempte tant du triomphe céleste de l'échanson des dieux que de la décrépitude inexorable du mari d'Éos. Endymion est en effet cet *adunaton*, complémentaire de celui que représente Adonis qui remonte vivant des Enfers tout en restant mortel : lui réussit à demeurer sur terre tout en ne connaissant ni la mort ni la vieillesse[668].

Cette fin apaisée, dans une temporalité suspendue, semble s'opposer aux morts tragiques des jeunes chasseurs aimés des dieux. Pourtant, l'immortalité d'Endymion reste profondément imparfaite, puisqu'elle le fait survivre dans une léthargie semblable à la mort elle-même. Le roi d'Élis, d'ailleurs, est généalogiquement plus proches du Thessalien Céphale (avec qui il entretient le même rapport de cousinage qu'Anchise avec Tithon) que de la dynastie troyenne des Dardanides. Et si sa fin n'est pas aussi brutale ou sanglante que celle d'Adonis ou d'Orion, il n'en demeure pas moins qualifiable, d'une certaine manière, d'ἄωρος : à défaut d'être fauché dans sa jeunesse par un décès prématuré, il est figé dans sa jeunesse par une immortalité potentiellement inopportune, puisqu'elle le prive, au même titre que la mort, de la vigueur et des joies propres à son âge. En définitive, et comme le laissait déjà paraître la scholie aux *Argonautiques*, le sort d'Endymion se distingue avant tout par son ambiguïté : enviable, car la vie et la jeunesse éternelles combinées constituent un privilège insigne ; pitoyable, car il est le dernier à en profiter.

Dans leur aspect stéréotypique et quasi formulaire, les listes des poètes, créant un réseau d'*exempla* régulièrement associés entre eux, sont une autre preuve qu'une figure mythologique ne peut être analysée individuellement, puisqu'elle n'est rien

668. Tithon n'est pas le seul exemple illustrant la difficulté des dieux à préserver leurs protégés du vieillissement. Après avoir relaté comment Iolaos recouvra subitement sa prime jeunesse à l'instigation d'Hercule, Ovide s'amuse à mettre en scène chaque divinité de l'Olympe cherchant à obtenir le même traitement pour un fils ou un amant : les plaintes vainement adressées à Zeus viennent notamment de l'Aurore, pour Tithon, de Cérès, pour Iasion, et de Vénus, pour Anchise (*Métamorphoses* IX, 421-425).

d'autre que la jonction unique d'ensembles multiples dont elle partage certaines propriétés. Séléné n'échappe pas à la règle, dans sa relation avec Endymion. Si ce dernier apparaît typiquement au sein de catalogues d'amants de déesses dans la littérature grecque et latine, la Lune, elle, est régulièrement représentée dans la catégorie des divinités astrales, parmi lesquelles la fratrie qu'elle compose avec l'Aurore et le Soleil occupe une place centrale. Le parallèle entre les amours de Séléné et celles de sa sœur Éos s'établit de manière presque évidente, en tout cas entre Endymion et Tithon : tous deux représentent une immortalisation incomplète, puisqu'ils perdent l'usage de leurs facultés, l'un subitement et définitivement, par son sommeil sans réveil, l'autre graduellement et éternellement, par son vieillissement sans fin[669].

7.2.2 L'amant de Séléné et le fils d'Hélios

Pour trouver le pendant de ces deux histoires du côté d'Hélios, il faut chercher non pas parmi les nombreuses conquêtes du dieu, mais plutôt dans sa progéniture. La mésaventure de Phaéthon, qui n'a laissé aucune trace dans les sources archaïques[670], est popularisée par le livre II des *Métamorphoses* d'Ovide et connaît une vogue contemporaine de celle d'Endymion comme motif sur les sarcophages romains. Comme Endymion ou Tithon, le fils d'Hélios pâtit en effet d'un destin ambivalent et d'une faveur divine à double tranchant. L'enjeu est certes quelque peu différent : les deux premiers subissent passivement une transformation qui vise à en faire des consorts plus adaptés à leurs épouses immortelles, tandis que Phaéthon demande lui-même à pouvoir conduire le char du Soleil afin de prouver au monde son ascendance divine. Séléné et Éos souffrent de ne pouvoir tout à fait élever des mortels au rang de dieux, tandis qu'Hélios souffre de ne pouvoir sauver son fils, tout

669. De toutes les figures qui gravitent autour de celle d'Endymion et permettent de penser sa place dans les représentations de l'immortalité ou de la mort en Grèce, celle de Tithon est décidément la plus proche, tant par la parenté qui relie Séléné et Éos que par le sommeil et le vieillissement qui peuvent être vus comme deux aspects d'une immortalité conditionnelle.

670. Voir Gantz 2004, p. 65-70. Hygin (*Fables* 154, 4) attribue toutefois à Hésiode (fr. 311 MW) la légende des larmes des Héliades, sœurs de Phaéthon, transformées en peupliers qui pleurent de l'ambre. L'histoire de la chute de Phaéthon est en tout cas répandue à l'époque de Platon (voir *Timée* 22b), et a même fait l'objet de plusieurs tragédies (voir p. 60, note 103).

demi-dieu qu'il soit, de son propre souhait imprudent de jouer l'apprenti dieu. La mort de Phaéthon se rattache au modèle de Sarpédon, qui montre que même un dieu ne saurait soustraire son enfant au destin des mortels ; parallèlement, la foudre de Zeus qui frappe les coupables d'*hubris* relie Phaéthon à Iasion ou Anchise, réunissant dans une même fin les hommes qui pensent accéder aux prérogatives des immortels, soit en s'octroyant des attributs divins, soit en s'unissant à une déesse (acte passible en soi de châtiment, et *a fortiori* s'il s'agit d'un viol ou que l'intéressé s'en vante).

Phaéthon est donc plus proche des célèbres amants de déesses qu'il n'y paraît au premier abord : Lucien, dans ses *Histoires vraies A*, ne s'y trompe pas quand il en fait le roi du Soleil face à Endymion, roi de la Lune. À cet égard, il est également intéressant de tenir compte du récit marginal que l'on trouve chez Hésiode, dans la liste des unions de déesses avec des mortels[671] : Phaéthon y est présenté comme le fils d'Éos et Céphale, enlevé à son tour par Aphrodite « dans la fleur de sa glorieuse jeunesse » (ἄνθος ἔχοντ' ἐρικυδέος ἥβης) qui en fait le gardien de ses temples (νηοπόλον) et un être au statut divin (δαίμονα δῖον)[672]. Le Phaéthon aurige entretient avec celui d'Hésiode (issu d'Éos et non d'Hélios, enlevé et non foudroyé, à la fois fils, protégé et sans doute amant de déesses) la même relation que l'Endymion royal, puni d'avoir voulu séduire Héra, avec le berger visité par Séléné dans son sommeil : au-delà de la simple homonymie, il existe entre ces personnages une parenté profonde. Demi-dieux, amis des dieux ou amants de déesses, ces jeunes gens partagent une propension à connaître, par des mécanismes de récompense et de châtiment, un destin exceptionnel dans un sens ou dans l'autre. En définitive, ce qui unit Tithon, Phaéthon et Endymion pourrait être le thème de la faveur inversée[673] : une immortalité qui fait de l'âge un fardeau, un privilège divin qui tourne au désastre, une jeunesse éternelle au prix d'une mort clinique.

---

671. *Théogonie* 986-991.

672. Sur cette relation protectrice ambiguë, à la fois érotique et maternelle, voir Pache 2011, p. 24.

673. À propos des amants d'Éos, Lefkowitz 2002 (p. 338) parle à juste titre de « mixed blessings ».

De même que la scholie à Apollonios, par ses aspects structurels et thématiques, nous invitait à comparer Endymion tantôt à Ixion, puni d'une mort exemplaire, tantôt à Ganymède, immortalisé par les dieux ; de même aussi que l'Endymion des listes poétiques côtoyait des chasseurs à la destinée violente et des bergers à l'existence plus tranquille ; de même, dans la triade que constitue Séléné avec Hélios et Éos, on en revient une fois de plus à situer Endymion entre un Phaéthon, puni de son *hubris* par une fin dramatique, et un Tithon, gratifié d'une vie éternelle. S'il est vrai que cette dernière ressemble au sort d'Endymion dans la mesure où son aspect positif (l'immortalité) est limité par un trait négatif (la vieillesse), l'époux de Séléné reste un cas unique dans le sens où son sommeil est empreint d'une ambiguïté véritablement intrinsèque. Dans son cas, il faudrait en effet parler d'une polarité double, plutôt que de deux pôles distincts : un même sommeil rassemble mort et immortalité, châtiment et faveur, violence et apaisement. Même si le roi et le berger ont pu constituer originellement deux branches de récits séparées, ils en viennent, dès l'émergence de Séléné dans leur contexte, à incarner ces deux facettes du personnage. Pour modéliser la constellation de personnages au cœur de laquelle se place Endymion, on peut d'abord établir deux catégories, celle des parents ou amis proches des dieux (tels que le roi d'Élis) et celle des amants de divinités (tels que le berger du Latmos), puis distinguer au sein de chacune ceux qui furent punis de leurs propres velléités de se rapprocher du divin et ceux qu'un dieu chercha à élever au-dessus du commun des mortels.

Fils ou familiers des dieux	Coupables d'*hubris* punis de mort par les dieux	Ixion, Orion, Phaéthon
	Que l'amour parental éleva au-dessus de la simple mortalité	Sarpédon, Memnon[674]
Amants de divinités	Punis de mort par les dieux	Iasion, Adonis, Orion
	Que l'amour éleva au-dessus de la mortalité	Tithon, Ganymède

674. Selon la *Chrestomathie* de Proclus, qui résume les épopées du Cycle, Memnon, après avoir été tué par Achille, obtint l'immortalité sur demande d'Éos adressée à Zeus (καὶ τούτῳ μὲν Ἠὼς

La présentation en tableau a le mérite de révéler ce que la distinction entre enfants, amis et amants des dieux peut avoir d'artificiel : c'est en effet pour tenter de s'unir à des déesses qu'Ixion et Orion (dans sa version hellénistique) ont profité de leur proximité avec les dieux ; le second est d'ailleurs présenté tantôt comme proche d'Artémis, tantôt comme kidnappé par Éos, de la même manière que Phaéthon, fils d'Hélios chez la plupart des auteurs à partir de l'époque classique, était chez Hésiode le favori d'Aphrodite – à ce sujet, on remarque le parallèle troublant, parmi les jeunes gens qui gravitent autour d'Éos, entre amants (comme Céphale ou Tithon) et fils (comme Phaéthon ou Memnon), les uns comme les autres étant traités de manière similaire (rapt et/ou immortalisation).

La démarcation demeure cependant entre les héros qui tentent de violer des déesses et n'y parviennent jamais, et ceux dont l'union accomplie avec une déesse repose sur le consentement et même le désir de celle-ci. Le risque n'est pas le même, en effet, pour les uns et pour les autres : dans un cas, la mort intervient comme punition directe d'une atteinte à l'ordre divin. Mais sur le sort des jeunes gens aimés par des déesses pèse cette ambiguïté qui caractérise notamment le sommeil d'Endymion : il arrive certes que leur décès prématuré soit le fait, comme l'explique Calypso, de la jalousie des autres dieux – on retrouve là quelque chose qui s'apparente, en inversant les genres, aux persécutions infligées par Héra aux nombreuses maîtresses de Zeus – ; mais la perte de force et de vitalité, celle que redoutent tant Ulysse, sur le point d'entrer dans le lit de Circé, ou Anchise découvrant qu'il a couché avec Aphrodite[675], ce languissement de toutes les facultés, si bien illustré par le sommeil éternel, vient de la déesse elle-même, et n'a pas vraiment d'équivalent pour celles

παρὰ Διὸς αἰτησαμένη ἀθανασίαν δίδωσι). Dans cette version, le roi des Éthiopiens serait analogue à la fois à Sarpédon – lui aussi roi et fils de dieu, lui aussi tué par un héros achéen en combattant pour les Troyens, lui aussi traité comme un immortel après sa mort – et à son propre père Tithon, pour qui Éos avait demandé à Zeus, comme on sait, le privilège de vivre éternellement.

675. Comme on s'en souvient (cf. p. 351), Ulysse craint d'être rendu κακὸν καὶ ἀνήνορα par une ruse de Circé (*Odyssée* X, 301 et 341) ; Anchise implore sa divine amante de ne pas le laisser vivre ἀμενηνόν (*Hymne homérique à Aphrodite* (I) 188), car il est bien connu qu'un homme qui couche avec des déesses est οὐ βιοθάλμιος (189).

et ceux qui partagent la couche des dieux mâles[676]. C'est pourquoi Ganymède, par son accession quasi inconditionnelle à une existence divine, fait figure d'anomalie à côté de Tithon et d'Endymion, chez qui l'immortalité s'accompagne d'une nécessaire compensation par une forme ou une autre de faiblesse, laquelle se présente moins comme un châtiment que comme une conséquence directe (et un peu mystérieuse) du concubinage avec une déesse[677]. Comment Éos a-t-elle pu oublier de demander l'éternelle jeunesse pour son mari ? Et qui voudrait d'un amant perpétuellement endormi ? En réalité, ce qui se fait jour à travers les situations de Tithon et d'Endymion est une tension complexe entre plusieurs facteurs : le désir d'une déesse, les limitations inhérentes à la condition mortelle, la jalousie des dieux, et enfin une forme de réaction chimique qui survient chez l'homme au contact d'une déesse et que l'on pourrait résumer comme une propension au malheur.

Pour récapituler le parcours accompli au long de cette section, nous avons pris la scholie aux *Argonautiques* pour base d'une réflexion sur la manière dont une figure mythologique émerge à partir d'un nom propre. L'étude de ce document foisonnant mais aussi savamment structuré révèle les processus de récupération, de compilation et de recomposition par lesquels les auteurs antiques et leurs commentateurs ont in-

676. Évoquant les risques que représente l'enlèvement par un dieu (au sens large de théogamie), Lefkowitz 2002 (p. 338) remarque : « *Abduction almost always causes trouble for the mortals involved, and sometimes even leads to their deaths* », puis cite entre autres exemples Sémélé, « *consumed by flames as a result of her liaison with Zeus* ». Or, non seulement cet épisode bien connu raconte une mort (littéralement) foudroyante, et non une perte de vigueur comme celle que subissent Tithon et Endymion ou que craignent Ulysse et Anchise ; mais en outre, dans la plupart des versions, la demande inconsidérée de Sémélé à son amant (comparable d'ailleurs à celle de Phaéthon à son père) est motivée par Héra jalouse, ce qui rapproche cette histoire du type, évoqué plus haut, de la vengeance de l'épouse trompée.

677. Une attitude qui exemplifie le danger de s'unir à une déesse est la réticence des dieux à épouser Thétis. Le mortel à qui l'on finit par donner la Néréide en mariage, Pélée, reçoit cette alliance prestigieuse au prix d'une forme d'impuissance à son tour, puisqu'il est condamné à être moins illustre que son fils. Lefkowitz 2002 (p. 340) souligne en outre que l'union de Pélée et Thétis fut notoirement malheureuse et qu'Achille, bien que le meilleur des Achéens, ne put échapper à la mort : « *Marriages with goddesses are emblematic of the difficulties involved in extended relationships between immortals and mortals.* »

terprété les variations locales et historiques pour leur donner la cohérence dont elles manquaient. La dynamique est double, et ne va pas uniquement dans le sens d'une simplification : d'un côté, il est vrai, les traditions (poétique, depuis l'époque hellénistique, mais aussi iconographique, depuis l'époque impériale) ont tendu à réduire la pluralité des facettes d'Endymion à quelques traits qui ont constitué sa définition pour la postérité ; d'un autre côté, cette caractérisation par la proximité avec une divinité et par une destinée intermédiaire entre trépas prématuré et éternelle jeunesse permet d'établir des parentés avec de nombreux personnages ou types : le commensal des dieux tombé en disgrâce suite à ses crimes, le demi-dieu que son parent divin s'efforce d'arracher à sa condition mortelle, l'amant d'une déesse qui s'expose à tous les dangers inhérents à ce statut, etc. En fin de compte, le sort d'Endymion apparaît comme la solution unique et inédite aux exigences cumulées de tous ces types : coupé du monde des hommes, non par un rapt divin, mais par son propre état léthargique et par l'amour exclusif de Séléné, il est en quelque sorte un ἄωρος, privé des joies propres à son âge par une paradoxale éternelle jouvence. Mélange de privilèges et de contraintes, comme le révèle parfaitement le scholiaste d'Apollonios, le sommeil d'Endymion est porteur d'une ambiguïté profonde et insoluble qui dérive naturellement de celle de la Lune, astre changeant et trompeur, tantôt bienfaisant, tantôt maléfique, et déesse dont les cadeaux se révèlent parfois à double tranchant. L'étude de l'iconographie funéraire, représentant une autre approche de la figure d'Endymion, servira de point d'ancrage à la seconde partie de notre réflexion, où cette ambivalence du sommeil sera étudiée en termes de vision, d'apparition et de disparition.

CHAPITRE 8

LE RÊVE D'ENDYMION

8.1 Une épiphanie invisible

La réflexion induite par la scholie aura été centrée sur les différents types de relation qui peuvent unir un homme mortel à une divinité, et pourtant Séléné s'en est trouvée régulièrement exclue. Rappelons en effet que, abstraction faite d'une unique allusion à une hypothétique occurrence chez Sappho, l'amour de la déesse-lune pour le bel endormi, histoire léguée à la postérité par la poésie, les arts graphiques et les manuels de mythologie, n'est pas documenté avant Théocrite et Apollonios lui-même. L'Endymion archaïque, tel que la scholie le laisse entrevoir dans la diversité de ses variantes, est caractérisé par une destinée hors du commun, qui l'abaisse ou l'élève à un statut médian entre celui de défunt et de dieu ; l'Endymion de la tradition hellénistique, lui, est un motif canonique et figé, se résumant à trois traits centraux (beauté, sommeil éternel, amour de Séléné) complétés par un lieu (le Latmos) et une fonction (berger ou chasseur).

Une certaine distance sépare donc ces deux Endymion ; mais comment et quand a-t-elle été franchie ? Quels éléments justifient le rattachement essentiel de Séléné à l'histoire d'Endymion ? On pourrait spéculer, avec les philologues et anthropologues de la fin du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle, sur la valeur allégorique et cosmologique de l'union de la Lune avec Endymion[678], ou simplement invoquer un

678. Voir notamment les théories de Friedrich Max Müller sur Endymion comme incarnation du

rapprochement sémantique possible entre lune, nuit et sommeil, mais aucune de ces suppositions ne trouve de véritable fondement dans les sources dont nous disposons. Nous ne recourrons pas ici à des interprétations naturalistes : il nous semble moins pertinent de chercher des attributions cosmiques au personnage d'Endymion, en effet, que de montrer comment son sommeil, qui résulte d'une combinaison unique de spécificités, s'articule avec la personnalité non moins singulière de Séléné, dont nous avons vu qu'elle détenait l'art d'éclairer aussi bien que de dissimuler. Il s'agira ici de confronter le désir de Séléné à la problématique de l'apparition divine, en examinant plus particulièrement le rêve comme moyen de voir ce qui est invisible et d'accéder à ce qui est absent.

Dans la précédente section, pour démêler l'écheveau des traditions narratives entourant le nom d'Endymion et pour déterminer la structure commune de ces récits, dans leur relation à la mort et à l'immortalité, nous avons pris pour ancrage un document textuel, la scholie aux *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes. À présent, pour traiter du figement du « mythe d'Endymion et Séléné » en une vignette transmise intacte jusqu'à l'époque moderne par la littérature et les arts, et pour révéler l'incidence de ce motif sur la représentation du désir amoureux, de l'épiphanie et du

soleil couchant, dont le nom proviendrait d'un sens perdu du verbe ἐνδύω : *Essais sur la mythologie comparée*, 1859 (republié *in Mythologie comparée*, Paris, Laffont 2002), p. 56-59 ; *Nouvelles études de mythologie*, 1898 (*ibid.*, p. 300 et 641-642). Ce genre d'interprétation apparaît également chez Konrad Schwenck (*Die Mythologie des Griechen*, Francfort 1855, p. 194), Paul Decharme (*Mythologie de la Grèce antique*, Paris 1886, p. 511), Roscher 1890 (p. 80 *sq.*) ou encore James Frazer (*The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, vol. IV, Londres, Macmillan 1911, p. 90). Jean Bayet (*Histoire politique et psychologique de la religion romaine*, Paris, Payot, 1957, p. 220) n'hésite pas à voir dans les sarcophages romains décorés du motif d'Endymion une représentation d'un culte à mystères d'origine agraire, remontant à un mythe végétal primordial. Préaux 1973 (p. 151-155) fait la synthèse de ces lectures allégoriques en voyant dans les amours d'Endymion tantôt un « mythe cosmogonique typique d'union de la terre et du ciel », tantôt une histoire qui « humanise le couple lune-soleil », et en reliant la Lune et son compagnon chasseur-berger à une promesse de renaissance de la végétation. Pour des lectures psychanalytiques non moins spéculatives, voir notamment Gilbert Durand (*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Grenoble 1960), qui fait de la Lune l'archétype de la femme fatale, et Georges Devereux (*Femme et mythe*, Paris 1982), pour qui le sommeil d'Endymion est la punition d'une relation considérée comme incestueuse et œdipienne avec une déesse.

rêve, le meilleur angle d'approche passe par l'étude de documents iconographiques : les bas-reliefs de sarcophages romains des II^{e} et III^{e} siècles de notre ère.

Toutefois, et malgré son apparente homogénéité, ce corpus ne saurait fonctionner en circuit clos, et comme cela a été le cas pour la scholie, les observations que nous pourrons y faire n'auront de sens qu'insérées dans un réseau de connexions avec d'autres sources : éléments d'iconographie romaine non funéraire (fresques, mosaïques), autres sarcophages à motifs de personnages endormis, mais aussi de rapt et de mort violente, et même scènes d'enlèvement par Éos sur des céramiques grecques, sans oublier bien entendu les représentations littéraires de Séléné et d'Endymion, notamment dans la poésie grecque et latine des époques hellénistique et impériale. Dans cette seconde partie de notre travail sur Endymion, nous aurons l'occasion de nous rendre compte des rapports d'écho, de clin d'œil, de références communes entre textes et images. S'il est vrai que jamais un auteur ne se contente de décrire un relief, pas plus qu'un sculpteur d'illustrer un récit, on constatera en revanche que certains concepts énoncés dans des sources textuelles éclairent et explicitent ce que l'iconographie a d'allusif et d'elliptique, tandis qu'à l'inverse certains détails mis en valeur par l'art pallient les silences de la littérature.

8.1.1 Hypnos amoureux

La transition entre ce qu'on pourrait nommer schématiquement l'Endymion archaïque et l'Endymion hellénistique, devenu indissociable de Séléné, est d'autant moins aisée à étudier que la période classique est étonnamment muette sur le sujet : quelques sources textuelles attestent que le sommeil d'Endymion était déjà devenu proverbial[679], mais aucune ne fait encore mention de Séléné ; quant à l'iconographie,

679. Platon, *Phédon* 72 b-c, cité p. 318, mais aussi Aristote, *Éthique à Nicomaque* 1178B. L'une des dix pièces d'Alcée le Comique (IV^{e} s. av. J.-C.), malheureusement perdue dans sa quasi intégralité, s'intitulait *Endymion* : il est impossible de savoir si Séléné y apparaissait, mais le sommeil anormal du personnage éponyme était certainement un ressort de l'intrigue, puisque l'un des personnages affirmait veiller sur Endymion depuis trois mois pleins (fr. 10).

elle est pratiquement inexistante[680]. Le seul document susceptible de nous aider à comprendre l'émergence historique du *topos* d'Endymion et Séléné est un fragment du poète dithyrambique Licymnios de Chios, dont l'activité se situe dans le dernier quart du V^e^ s. av. J.-C.

> Λικύμνιος δ' ὁ Χῖος τὸν Ὕπνον φήσας ἐρᾶν τοῦ Ἐνδυμίωνος οὐδὲ καθεύδοντος αὐτοῦ κατακαλύπτει τοὺς ὀφθαλμούς, ἀλλὰ ἀναπεπταμένων τῶν βλεφάρων κοιμίζει τὸν ἐρώμενον ὅπως διὰ παντὸς ἀπολαύηι τῆς τοῦ θεωρεῖν ἡδονῆς. Λέγει δ' οὕτως·
> « Ὕπνος δὲ χαίρων
> ὀμμάτων αὐγαῖς, ἀναπεπταμένοις
> ὅσσοις ἐκοίμιζεν κόρον. »
>
> Licymnios de Chios, qui racontait qu'Hypnos était amoureux d'Endymion, [ajoutait que le dieu] ne couvrait pas les yeux de celui-ci, même dans son sommeil, et faisait dormir son amant les paupières ouvertes afin de profiter sans cesse du plaisir de sa contemplation. Il parle en ces termes : « Hypnos, se délectant du rayonnement de ses prunelles, faisait dormir le jeune homme les yeux ouverts. » (*PMG* 771 = Athénée XIII, 564c-d.)

Ici comme ailleurs, Séléné n'est nulle part évoquée ; pourtant, il semble bien qu'avec Hypnos dans le rôle du dieux amoureux, les vers de Licymnios annoncent ce qu'Endymion deviendra à partir de l'époque hellénistique : un motif érotique, évocateur, selon le contexte et l'intention, d'amours clandestines ou idylliques, d'élection divine ou de théogamie, de pulsion voyeuse ou de désir frustré. Comme dans ses représentations ultérieures, l'*érôménos* apparaît totalement passif : c'est Hypnos qui l'endort (ἐκοίμιζεν, verbe repris par Athénée dans son introduction), comme on le verra faire plus tard sur les sarcophages des II^e^-III^e^ s. ap. J.-C., et c'est également

680. Sur les deux cratères attiques (dont le fameux vase Blacas du British Museum) où Endymion apparaîtrait potentiellement avec un geste d'*aposkopein*, voir note 413 p. 233. Ces peintures sont un cas typique où le personnage n'est identifié que par sa proximité avec une autre figure elle-même assimilée à Séléné : rien d'autre ne permet d'affirmer que le peintre ait voulu représenter Endymion, ou que ses contemporains aient reconnu le jeune homme comme tel.

lui qui force ses yeux à rester ouverts. Si Séléné, déesse de la lumière nocturne, s'est vu attribuer le pouvoir de plonger son amant dans une sorte de nuit sans fin[681], Hypnos, dieu du sommeil, fait ici de son éromène une sorte de dormeur éveillé. Trois différences principales se font jour entre le fragment de Licymnios et l'Endymion canonique :

1) Du dieu à la déesse s'opère un basculement de genre. La relation de Séléné et d'Endymion revêt un caractère théogamique (ce qui explique en partie son succès dans l'iconographie romaine comme modèle d'amour conjugal), tandis qu'Hypnos entretient un rapport pédérastique avec un *koros* du même sexe – ce qui, comme on le verra, peut se révéler intéressant dans une perspective platonicienne.

2) Le caractère itératif et habituel du sommeil, souligné par l'emploi de l'imparfait, chez l'amant d'Hypnos, s'oppose à son caractère éternel et immuable dans les versions ultérieures. Il est vrai que dans les deux cas, l'activité de contemplation est de nature cyclique : visites régulières de Séléné dans la grotte du Latmos, assoupissements répétés d'Endymion les yeux ouverts pour le bénéfice d'Hypnos. Mais le sommeil éternel qui constitue une propriété définitoire du personnage – dès l'époque classique, chez certains auteurs – entretient un rapport étroit et évident avec l'immortalité, donnant à Endymion un statut semi-divin, ce qui ne semble pas être le cas dans les vers de Licymnios, où le sommeil du jeune homme, bien que doté d'un fonctionnement étrange, ne s'accompagne d'aucun privilège particulier. C'est pourquoi l'expression διὰ παντός, dans la glose d'Athénée, nous semble signifier moins « pour toujours » que « tout le temps, sans arrêt ». L'intervention d'Hypnos n'est pas une tentative pour prolonger l'existence éphémère d'un mortel cher à son cœur, mais plutôt un caprice d'amant trop fasciné par les yeux de son éromène pour pouvoir en détacher son regard.

3) Du reste, l'élément le plus frappant de cette variante est bien sûr le fait que le jeune homme garde les yeux ouverts même en dormant. Par ce détail, unique dans le corpus qui nous est parvenu, le poète souligne l'importance du regard dans la relation amoureuse. Les yeux, au cœur de la vignette érotique esquissée par Licymnios,

681. Sur ce thème de la nuit d'amour prolongée par le bon plaisir d'un dieu, voir notamment Ovide, *Amours* I, 13, 39-46, où le sommeil anomalique accordé par Séléné à Endymion est comparé à la fameuse nuit de Zeus avec Alcmène, artificiellement allongée dans le temps.

sont mentionnés deux fois de suite à l'initiale du vers, au moyen du très fréquent ὄμμα, puis du plus recherché ὄσσος. Contrairement à Séléné, qui profite du sommeil d'Endymion pour admirer sa beauté à la dérobée, Hypnos, dont la prérogative divine est pourtant de pouvoir fermer les paupières de chaque homme, ne se contente pas d'un sommeil normal pour son amant, mais semble focaliser tout son engouement sur les yeux de celui-ci.

L'œil comme ouverture directe sur l'âme, par où l'amour naît et s'entretient, est un lieu commun que Licymnios n'a pas inventé. Mais l'énigme réside dans le syntagme ὀμμάτων αὐγαῖς, littéralement « les rayons des yeux ». Comme nous l'avons vu à l'occasion de notre examen de la sémantique du σέλας lunaire, en première partie de cette thèse, αὐγή est l'un des nombreux termes grecs qui permettent de décrire l'éclat ou la lumière – peut-être n'est-il pas sans intérêt de rappeler ici qu'il désigne souvent spécifiquement la lueur des astres, comme le soleil et la lune. Il est tentant de comprendre l'expression de Licymnios dans ce sens, et il n'y a rien d'inattendu à ce que le dieu amant éprouve une obsession particulière pour les yeux de son bel amant, dont les prunelles luisantes illuminent le visage. Mais l'emploi de αὐγαί se comprend aussi et surtout par référence aux conceptions antiques sur la vision (voir *supra* p. 243), où l'œil émet activement un rayon qui lui permet de percevoir le réel. Les ὀμμάτων αὐγαῖς de Licymnios se retrouvent d'ailleurs à plusieurs reprises dans le corpus tragique du V^e^ siècle pour évoquer un regard d'une singulière intensité[682], souvent avec une connotation épique proche de celle du πυρὸς σέλας qui emplit les yeux d'Achille furieux[683]. Dans cette perspective, Hypnos se complaît non seulement

682. Cf. Sophocle, *Ajax* 69-70 : Athéna promet à Ulysse qu'il pourra épier les actes de folie d'Ajax sans être vu lui-même, puisqu'elle le dérobera aux ὀμμάτων ἀποστρόφους / αὐγάς du personnage-titre (aux « lueurs de ses yeux, détournées [de toi] ») ; le danger que représente l'œil brillant du héros est écarté, et la rencontre des deux regards n'aura pas lieu. Chez Euripide, on trouve deux occurrences de l'expression : une dans un contexte à l'irréel, puisque Antigone décrit à Œdipe le carnage qu'il ne peut plus contempler avec [ses] propres yeux (*Phéniciennes* 1564 : ὄμματος αὐγαῖς σαῖς), n'étant plus capable de voir le char du Soleil ; la seconde dans une remarque du chœur qui s'auto-glose en qualifiant les ὀμμάτων αὐγαί, que les enfants d'Héraclès ont héritées de leur père (*Héraclès furieux* 132), de γοργῶπες (130-131), c'est-à-dire « au regard terrible ».

683. Voir *supra* p. 25.

à admirer les beaux yeux d'Endymion, mais aussi à voir ce regard amoureux retourné. On peut d'ailleurs remarquer que, tout en développant et explicitant le propos de Licymnios, la glose qu'en donne Athénée garde intacte l'ambiguïté de la situation : le « plaisir de contempler », qui au premier abord revient au dieu, pourrait en fait syntaxiquement être celui du dormeur – il faudrait alors comprendre « il faisait dormir son amant les paupières ouvertes afin que *celui-ci* pût profiter sans cesse du plaisir de le voir ». Entre voir et être vu, il est difficile de décider quelle est la jouissance recherchée par Hypnos ; mais cette ambivalence même est représentative de la manière dont les Grecs concevaient la vision, particulièrement dans un contexte de désir et de possession.

8.1.2 Platon et le dialogue des yeux

Pour comprendre cette dialectique essentielle du regard amoureux, le texte de référence est sans doute le *Phèdre* de Platon, qui explique comment le désir (ἵμερος), contracté auprès du garçon aimé, redéborde ensuite de l'éraste pour revenir à sa source emplir le cœur de l'éromène (255c). Les comparaisons ne manquent pas au philosophe : tantôt fluide qui s'écoule, tantôt souffle ou écho réverbéré par une surface lisse et dure (λείων τε καὶ στερεῶν), tantôt maladie contagieuse, l'amour fait avant tout l'objet d'un échange symétrique entre les deux amants, et cet échange, essentiellement constitué d'un flux de beauté (κάλλους ῥεῦμα), passe « par les yeux, par où il est naturel d'atteindre l'âme » (διὰ τῶν ὀμμάτων […], ᾗ πέφυκεν ἐπὶ τὴν ψυχὴν ἰέναι). Peut-être est-ce pour cette raison qu'un peu plus loin (255d), Platon établit une analogie avec une maladie spécifiquement oculaire (ὀφθαλμίας) ; toujours est-il que la comparaison finale par laquelle le philosophe résume cette réciprocité des regards est celle du miroir. Déjà annoncé comme élément « lisse et dur », il ne sert plus ici à renvoyer de l'air ou du son, mais bien une image : le jeune homme, ému par ce retour sur lui de sa propre beauté, « ne se rend pas compte qu'il se voit lui-même dans celui qui l'aime comme dans un miroir » (ὥσπερ δὲ ἐν κατόπτρῳ ἐν τῷ ἐρῶντι ἑαυτὸν ὁρῶν λέληθεν). L'« antérôs », développé en réponse à l'amour de l'éraste, se définit alors comme un reflet de cet amour (εἴδωλον ἔρωτος), une réplique quelque peu atténuée dans un premier temps, qui passerait presque pour

de l'amitié, mais qui peut se développer par la suite.

Si le texte de Platon est certainement ultérieur au poème concernant Hypnos et Endymion, il est tout à fait plausible en revanche que les idées de Socrate sur l'amant-miroir[684] aient une parenté avec celles de son contemporain Licymnios, dont le nom apparaît d'ailleurs plus loin dans le *Phèdre* (267c) lors d'un passage en revue des grands rhéteurs du moment. Le rôle central de la rencontre des regards dans la relation érotique, théorisé par Platon, se trouve en tout cas illustré dans les quelques vers cités par Athénée. Là où d'autres dieux s'efforcent de remédier au vieillissement ou à la mortalité de leurs amants, Hypnos trouve un moyen de surmonter cette autre faiblesse humaine dont il est le maître : le sommeil, qui à défaut d'affecter exclusivement les mortels, est pour eux seuls une nécessité quotidienne. Plutôt que de préserver Endymion des périls de la condition humaine, le dieu essaie de prévenir toute rupture de ce contact visuel, essentiellement mutuel, par lequel l'amour s'entretient et s'accroît. Ce processus, où le reflet de soi dans l'œil de l'autre révèle à celui qui regarde sa propre beauté, est d'une symétrie particulièrement nette dans une relation entre deux hommes[685]. Un principe similaire sous-tend plus tard la légende hellénistique de Narcisse[686], à une importante différence près : la dialectique platonicienne des regards suppose un échange entre deux personnes, l'une se faisant le miroir de l'autre et réciproquement ; or, Narcisse croit seulement voir un autre alors qu'il s'enferme dans une contemplation solitaire, et son amour est d'emblée fondé sur de fausses bases.

Par certains aspects, la relation érotique qui unit Endymion et Séléné, quoiqu'elle implique bien deux êtres distincts, pâtit aussi d'une asymétrie troublante, mise en

684. Voir *infra*, partie IV.

685. Sur le miroir de la φιλία classique, exclusivement masculine, voir Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, chap. IV. Selon l'analyse de Françoise Frontisi-Ducroux, il faut attendre une époque ultérieure pour voir les mêmes principes appliqués au mariage et aux relations hétérosexuelles, notamment chez Plutarque (*Dialogue sur l'amour*) et dans le roman d'Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*, où abondent les références au *Phèdre* et au regard comme vecteur de l'amour (notamment I, IV, 4 ; I, IX, 4-5 ; V, XIII, 4).

686. Voir *infra*, partie IV.

lumière par comparaison avec la version de Licymnios, puisque la déesse passe pour se délecter du spectacle de son amant alangui, alors que ce dernier dort, aveugle à ce qui l'entoure et inconscient sans doute de la présence de Séléné. Dès lors, Endymion apparaît comme l'objet d'une contemplation désirante et voyeuse, mais condamnée à rester éternellement frustrée de toute réciprocité. Bien entendu, une divinité n'a pas besoin du consentement d'un mortel (notion d'ailleurs inadaptée à ce contexte) pour prendre possession de lui ; mais la théolepsie ne saurait être complète sans l'entrecroisement de regards dont d'innombrables exemples nous sont donnés par les vases attiques illustrant la poursuite par Éos de l'un ou l'autre de ses amants[687].

Malgré la proximité que donnent à Éos et Séléné leur parenté généalogique et leur statut de déesses cosmiques, leurs modes opératoires sont radicalement différents, l'une ravissant ses amants au ciel, l'autre descendant voir le sien, captif pour ainsi dire de sa grotte sur le Latmos. Si l'on compare les images que nous lègue d'elles la tradition iconographique, principalement sur les céramiques attiques pour Éos, sur les sarcophages romains pour Séléné, la première est vue en mouvement, courant après un jeune homme ou s'envolant avec sa proie dans ses bras, tandis que la seconde offre un tableau statique, où Endymion repose dans une sérénité bucolique. Il y a en somme dans les entreprises amoureuses d'Éos quelque chose de dynamique et d'efficient qui est absent de l'histoire d'Endymion[688], et ce non seulement à cause de l'acte du rapt en lui-même, mais aussi de la mécanique visuelle qu'il implique. Sur des centaines de vases, en effet, Éos tend les mains vers celui qu'elle pourchasse et parfois même le touche, voire l'attrape par le poignet ; en réponse, le jeune homme se retourne systématiquement pour dévisager sa poursuivante, et leurs yeux qui se rencontrent signifient, mieux encore que le geste unilatéral des bras tendus, la victoire imminente de la déesse[689]. De son côté, la Séléné des bas-reliefs

687. Pour le corpus iconographique, voir LIMC 1988 s. v. *Eos*, 46-266. Les vases attiques représentant un jeune homme poursuivi par Éos sont l'objet d'étude de LEFKOWITZ 2002.

688. La même différence entre dynamisme et fixité se retrouve entre Tithon et Endymion, les amants respectifs de l'Aurore et de la Lune, puisque l'un s'inscrit dans un processus de vieillissement en continuelle progression, alors que l'autre se définit par un état immuable, intemporel, sans début ni fin.

689. LEFKOWITZ 2002 cite une série d'exemples de ces regards croisés, en commençant par un

funéraires romains se penche sur Endymion étendu, mais son regard se heurte inévitablement aux yeux clos du berger : elle qui éclaire le monde entier chaque nuit, elle échappe à la contemplation d'une seule personne, celle précisément sur qui elle a jeté son dévolu.

8.1.3 Le Bel au bois dormant

On peut à bon droit s'interroger sur l'étrangeté de cet amour privé d'une dimension aussi indispensable : le sommeil d'Endymion est-il aussi enviable que le présente Théocrite, ou est-il un carcan conçu pour le soumettre au caprice de la déesse ? Et du reste, qui pourrait se contenter (voire vouloir) d'un amant éternellement endormi ? Seule parmi toutes les déesses qui ont des aventures sur terre, Séléné est éprise d'un dormeur, incapable dans son état de ressentir ou de procurer un quelconque plaisir. Dès l'Antiquité, la multiplicité des lectures rationalisantes mentionnées dans la scholie à Apollonios[690] – Endymion chasseur, Endymion astronome, Endymion paresseux – témoignent de la difficulté à rendre compte d'une situation sans équivalent dans d'autres récits : un sommeil sans réveil. C'est cette singularité que souligne, comme on s'en souvient, le premier texte à évoquer Endymion comme dormeur[691] :

vase du peintre de Nausicaa (Berlin F 2352), où le jeune chasseur identifiable comme Céphale lève la main vers Éos comme pour se protéger ou la rejeter. « *But at the same time Kephalos has turned his head back in order to look at Eos, and we can see that the power of the goddess's glance has begun to keep him from getting away* » (voir p. 329-330 et note 29 pour une bibliographie sélective sur l'efficacité du regard, notamment dans un contexte érotique). Pour l'auteur, cette représentation n'a rien de genré, puisque même les dieux mâles, qui pourraient forcer leurs victimes, « *prefer to draw their lovers by the power of their glance* » (p. 328). Les peintres représentent souvent cet échange de regards accompagné d'un Éros ailé lorsqu'il s'agit d'un couple mortel, « *but the gaze of the god or goddess can be effective even without the help of Eros* » (p. 330). Sur une *pélikè* du V^e^ s. av. J.-C., conservée à Tarente (coll. Baisi 44), une Éos ailée poursuit un jeune homme en brandissant devant elle, à hauteur de visage, un miroir. Placé exactement au milieu de la ligne qui relie les yeux des deux personnages, cet accessoire inattendu prend tout son sens dans une vision platonicienne du désir, et semble confirmer l'idée que la réciprocité du regard amoureux est une forme de réflexivité.

690. Voir chap. 7.1.2.

691. Voir p. 318.

> Ἀλλ' οἷον εἰ τὸ καταδαρθάνειν μὲν εἴη, τὸ δ' ἀνεγείρεσθαι μὴ ἀνταποδιδοίη γιγνόμενον ἐκ τοῦ καθεύδοντος, οἶσθ' ὅτι τελευτῶντα πάντα λῆρον τὸν Ἐνδυμίωνα ἀποδείξειεν, καὶ οὐδαμοῦ ἂν φαίνοιτο διὰ τὸ καὶ τἆλλα πάντα ταὐτὸν ἐκείνῳ πεπονθέναι, καθεύδειν.
>
> Par exemple, si l'endormissement existait, mais qu'il n'y avait pas le réveil, émanant du dormeur, pour le contrebalancer, tu vois bien que n'importe quoi finirait par faire passer Endymion pour une banalité, et qu'il ne se ferait plus du tout remarquer, puisque tout le reste serait dans le même état et, comme lui, dormirait. (Platon, *Phédon* 72 b-c.)

L'absence de réveil et l'irréversible inertie du jeune homme semblent au premier abord radicalement incompatibles avec son statut d'amant d'une déesse, et de fait, cette union se révèle exceptionnellement infertile, Pausanias étant le seul auteur à mentionner une descendance[692]. Le paradoxe n'échappe pas à Lucien, qui s'en amuse à tout propos, qu'il s'agisse de rire de la prédilection de Séléné pour les dormeurs[693] ou des précautions attendrissantes et faussement innocentes qu'elle prend pour ne pas réveiller Endymion[694]. Néanmoins, contrairement à ce que prête à croire l'identification (latine, puis récupérée dans la tradition iconographique moderne) de la Lune à la chaste Diane, l'histoire d'Endymion n'exclut nullement une dimension érotique : en témoignent les interprétations de cette théogamie par des personnages hauts en couleur comme Caligula ou Alexandre d'Abonotique[695], ou

692. Voir *supra*, p. 316.

693. *Alexandre ou le faux prophète* 35 ; mais aussi, de manière plus allusive, *Histoires vraies A* 11, où Endymion est enlevé (comme le sont souvent les amants des dieux, bien qu'on ne sache pas par qui) pendant son sommeil pour se réveiller sur la Lune et en devenir le roi.

694. Dans l'*Éloge de la mouche* 10, Myia est la rivale humaine de Séléné et réveille constamment Endymion par son bavardage et ses chants, provoquant l'agacement du jeune homme et le courroux de la déesse qui la transforme en mouche. Devenue un insecte piqueur, Myia est une sorte d'anti-Séléné, ayant elle aussi un goût prononcé pour les beaux dormeurs, mais pour le plaisir de les réveiller par ses morsures… Dans les *Dialogues des dieux* (19 : Aphrodite et Séléné), la déesse de la lune explique à sa confidente comment elle arrive auprès d'Endymion sur la pointe des pieds, de peur de le réveiller en sursaut ; la suite (où Séléné, par une habile prétérition, passe sous silence « τὰ μετὰ ταῦτα ») laisse pourtant entendre que l'amant ne reste pas longtemps inerte.

695. Suétone (*Caligula*, XXII, 4) explique, entre autres fantaisies mégalomanes du jeune empe-

encore les stèles funéraires du début du II^e^ s. de notre ère, trouvées en Pannonie, et dont les reliefs montrent Séléné nue se relevant du lit d'Endymion[696]. Le sommeil lui-même comporte des connotations sexuelles, et le verbe καθεύδειν peut sous-entendre l'action de συγκαθεύδειν[697], comme dans l'échange imaginé par Lucien (*Dialogues des dieux*) entre Zeus et le candide Ganymède. Quant à l'iconographie romaine, qui fixe dans ses grandes lignes l'imagerie d'Endymion pour les siècles à venir, elle use de procédés esthétiques et proleptiques pour suggérer ce qui n'est pas montré[698].

---

reur, que celui-ci avait pour habitude d'inviter la pleine lune à venir l'embrasser et coucher avec lui. Dans *Alexandre ou le faux prophète* (39), Lucien décrit avec force dérision la mise en scène, lors du « jour des torches », de l'union du protagoniste avec Séléné, dont il prétend que sa fille est issue. La dénommée Rutilia, qui joue le rôle de la déesse dans cette mascarade, femme mariée d'une grande beauté, est réellement tombée sous le charme d'Alexandre et ne s'efforce guère de cacher ce penchant devant le public, qui inclut son propre mari : Εἰ δὲ μὴ πολλαὶ ἦσαν αἱ δᾳδες, τάχα ἄν τι καὶ τῶν ὑπὸ κόλπου ἐπράττετο. « Et s'il n'y avait pas eu autant de torches, il serait probablement arrivé une de ces choses qui se font sous le manteau. » Les torches ne sont pas un élément anodin, puisqu'elles rappellent celles du cortège de Séléné sur les sarcophages de la même époque et introduisent une opposition structurelle entre révélation et occultation, entre ce qui se produit au grand jour et ce qui se trame dans l'ombre, dont nous avons déjà souligné le rapport avec la lune. La discrétion de Rutilia est une sorte de parodie de celle de Séléné, elle aussi adepte des amours clandestines.

696. Voir Erna Diez, « Selene-Endymion auf pannonischen und norischen Grabdenkmälern », *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts* 46, 1961-1963, p. 50-60, et « Luna und der ewige Schläfer : das Giebelbild oberpannonischer Grabstelen », *Acta archaeologica academiae scientiarum hungaricae* 41, 1989, cité par Koortbojian 1995, p. 77, note 62 ; et Limc 1988 s. v. *Endymion*, 86-87 (la première stèle est conservée au musée de Ptuj (Poetovio) en Slovénie, où l'on trouve au moins un autre exemple du même type ; la seconde, où Séléné porte son croissant de lune sur la tête, vient de Savaria, aujourd'hui Szombathely en Hongrie).

697. C'est ce que l'on trouve dans les notices lexicographiques concernant les montagnes dites *asélèna* (*Etymologicum magnum* et *Etymologicum genuinum*, s. v. ἀσέληνα) : ces montagnes auraient été situées près de Trachis et nommées ainsi parce que c'est là que Séléné couchait avec Endymion (συγκαθευδούσης), privant ainsi de sa lumière les autres lieux. Les deux poèmes cités dans la notice sont *Héraclée* de Rhianos de Crète (*FGH* 265F48 = 3 Powell) – Héraclée est le nom de Trachis depuis la fin du V^e^ siècle, mais peut aussi évoquer l'Héraclée du Latmos – et les *Étoliques* de Nicandre (*FGH* 271/2F6b = 7 Schneider), qui semblent renvoyer plutôt à la tradition d'Endymion roi d'Étolie.

698. Voir *infra*, ainsi que Koortbojian 1995 (notamment p. 66-68). Zanker et Ewald 2004,

En somme, l'union charnelle de la déesse et du dormeur s'ajoute encore aux ambiguïtés du dossier : sa possibilité n'est jamais exclue, mais elle n'est jamais non plus explicitement dépeinte, la littérature hésitant entre les formules euphémistiques et les silences éloquents. Cette stratégie évasive révèle un certain embarras à imaginer entre deux personnages, l'un féminin, actif et éveillé, l'autre masculin, passif et inconscient, ce que l'on peut très bien se figurer dans une disposition inversée des genres[699]. C'est ainsi que le *topos* dionysiaque, littéraire et visuel, de la ménade assoupie découverte par un satyre, d'où dérive directement le motif d'Endymion endormi, jouit d'une popularité considérable à l'époque impériale, qui lui assurera également une postérité durable dans l'art occidental [700]. Les exemples de dieux violant ou tentant de violer une femme dans son sommeil ne manquent pas[701], et plus généralement, le succès du thème de la belle endormie dans la culture occiden-

p. 204-207, rappelle que dans la littérature érotique comme sur certains sarcophages, l'apparente contradiction entre sommeil éternel et nuits d'amour était aisément évacuée : « *That the image type of the sleeping Endymion could be understood by contemporaries as the beginning of a night of passion is demonstrated equally by both works of literature and of the visual arts.* »

699. Voir Lefkowitz 2002, p. 328 : « *Male gods [...] could easily compel mortal women by force. But a goddess cannot seduce a mortal man without his active cooperation.* »

700. Cf. l'interprétation de la séduction d'Antiope par Zeus chez des peintres comme Titien, Ingres ou Watteau. Ovide (*Métamorphoses* VI, 110-111) ayant rapporté que Zeus avait pris la forme d'un satyre pour approcher la fille de Nyctée, les artistes ont systématiquement peint Antiope endormie à la merci du dieu, revisitant le motif antique de la bacchante et du satyre.

701. Cf. en particulier Ovide : *Fastes* I, 415-440 (Priape et Lotis) ; II, 303-358 (Faunus et Omphale) ; III, 9-40 (Mars et Rhéa Silvia) ; VI, 319-318 (Priape et Vesta) ; *Métamorphoses* XI, 229-246 (Pélée et Thétis) ; XI, 303-310 (Mercure, Apollon et Chioné). Dans la littérature tardive, citons dans les *Dionysiaques* de Nonnos les deux épisodes, construits à l'identique, où Dionysos abuse de Nicaia (chant XVI) et d'Aura (chant XLVIII) à la faveur d'un sommeil induit par l'ivresse. Nous verrons plus loin comment, dans une certaine mesure, les sarcophages romains représentant Ariane ou Rhéa Silvia peuvent se rattacher à ce type de récit. Lucien, lui, s'amuse dans ses *Dialogues des dieux* (*Zeus et Ganymède*) à transposer le motif à une situation pédérastique, où le jeune homme kidnappé, affectant naïvement de ne pas comprendre pourquoi Zeus tient à dormir avec lui, se présente comme un nouvel Endymion (ἐγὼ δὲ κοιμήσομαι σοῦ καταφιλοῦντος, « moi, je dormirai pendant que tu m'embrasseras ») ; Séléné demeure néanmoins, même chez Lucien, la seule déesse amatrice de beaux dormeurs.

tale connaît de multiples illustrations[702]. En revanche, Endymion demeure l'unique exemple notoire d'un héros qui s'unit à une déesse tout en dormant ; il peut être rapproché tout autant de Tithon, mari d'Éos réduit à l'état d'insecte par la décrépitude et le gâtisme[703], que du modèle opposé de la belle jeune fille alanguie et vulnérable.

8.1.4 Quand le sommeil tue l'amour

Comme nous l'avons remarqué dans la section précédente, la léthargie permanente d'Endymion s'apparente au risque d'impuissance qui menace quiconque partage la couche d'une déesse : non seulement passif (comme le sont d'autres jeunes gens lorsqu'ils sont enlevés par des divinités), mais aussi inerte, ce qui n'est pas tout à fait la même chose, le dormeur fait un piètre amant. C'est ce que sous-entend fortement, à la fin de l'époque hellénistique, cette épigramme érotique de Méléagre de Gadara :

> Ἓν τόδε, παμμήτειρα θεῶν, λίτομαί σε, φίλη Νύξ,
> ναὶ λίτομαι, κώμων σύμπλανε, πότνια Νύξ·
> εἴ τις ὑπὸ χλαίνῃ βεβλημένος Ἡλιοδώρας
> θάλπεται, ὑπναπάτῃ χρωτὶ χλιαινόμενος,
> κοιμάσθω μὲν λύχνος, ὁ δ' ἐν κόλποισιν ἐκείνης
> ῥιπτασθεὶς κείσθω δεύτερος Ἐνδυμίων.
>
> Mère de tous les dieux, je te supplie d'exaucer cet unique souhait, chère Nuit, oui, je t'en supplie, compagne vagabonde des fêtes, auguste Nuit :

702. Les élégiaques latins comme Properce (notamment I, 3, cf. *infra*) exploitent cette veine, de même que les épigrammes grecques (*Anthologie grecque* V, 199 et 275). Pour la postérité du *topos*, voir entre autres le fameux conte de la *Belle au bois dormant* popularisé par Charles Perrault et les frères Grimm, mais qui connaît d'innombrables variantes plus anciennes où la jeune femme est violée par le prince, et même accouche, dans son sommeil — voir l'histoire de Zellandine dans le *Roman de Perceforest* (XIV^{e} s.), « Soleil, Lune et Thalie » dans le *Pentamerone* de Giambattista Basile (XVII^{e} s.) ou encore Italo Calvino, *Fiabe italiane* 139 (conte de Calabre).

703. Une épigramme votive de l'*Anthologie grecque* (VI, 58), attribuée à un certain Isidore le Scolastique, constitue un cas exceptionnel où Endymion est présenté comme un second Tithon. Il est en effet imaginé vieillissant et chenu, délaissé par Séléné et lui consacrant, en souvenir de leurs amours, son lit devenu inutile.

> si un homme, allongé sous la couverture d'Héliodora, s'y réchauffe, blotti contre une chair qui trompe le sommeil, que la lampe s'endorme, et que lui, même secoué sans arrêt[704] dans les bras de sa maîtresse, reste étendu comme un nouvel Endymion. (*Anthologie grecque* V, 165.)

Par une habile hypallage, le sommeil d'Endymion est ici déplacé sur la lampe, qui est comme on sait[705] un personnage à part entière de la poésie érotique alexandrine, complice, confidente et interlocutrice des amants, garante des serments, dotée d'une volonté propre. La scène imaginée par l'amoureux transi est donc tripartite : d'abord Héliodora, dont la chair « trompe le sommeil », soit qu'elle le feigne, soit qu'elle le déjoue[706] ; puis la lampe qui s'endort, c'est-à-dire s'éteint[707], et enfin l'amant supposé, allongé tel Endymion, c'est-à-dire inconscient et, à ce que l'on peut deviner des intentions du locuteur, totalement impuissant[708]. Mais le parallèle avec le berger du

704. Le participe ῥιπτασθείς (agité, malmené sans cesse, ῥιπτάζω étant le fréquentatif de ῥίπτω) est difficile à comprendre ici, et peu de traducteurs semblent en tenir compte. Plus spécifique et plus violent que βεβλημένος, trois vers plus haut, il ne peut pas signifier simplement « affalé » ; nous prenons ici le parti de Pierre Waltz (*Anthologie grecque*, vol. 2, Belles Lettres, 1928), qui interprète l'inertie du « second Endymion » comme résistant à toutes les tentatives d'Héliodora pour réveiller son amant.

705. Voir *supra*, partie II.

706. L'épithète composée ὑπναπάτης pose elle aussi quelques difficultés. Elle n'apparaît que deux fois dans le corpus grec, dans deux épigrammes de Méléagre de Gadara (la seconde est V, 197), toujours associée au χρώς d'une jolie femme. Il est probable que le corps de ces beautés soit vu comme un artifice qui détourne le sommeil, à la fois d'elles-mêmes et de leurs amants, au profit du désir. Properce (I, 3, 39) fait dire à Cynthie, déçue comme Héliodora, puisqu'elle a vainement attendu toute la nuit son compagnon : « *fallebam […] somnum* » (je trompais le sommeil). En l'occurrence, le « deuxième Endymion » n'a pas réussi à lutter contre le sommeil, contrairement à sa compagne.

707. La lampe qui s'éteint est souvent associée à l'infidélité dans les épigrammes grecques (voir, au livre V de l'*Anthologie grecque*, les poèmes 7, 150 et 279, où le poète attend en vain une belle parjure qui a promis de venir le rejoindre). L'épigramme qui suit immédiatement celle d'Endymion (V, 166) reprend exactement les mêmes thèmes (invocation à la Nuit, soupçons sur la fidélité d'Héliodora), mais cette fois Méléagre souhaite que la lampe ne puisse pas voir sa maîtresse le tromper (μήποτε, λύχνε, / ταῦτ' ἐσίδῃς), comme si la réalité dépendait de ce que l'on pouvait voir.

708. Sommeil et impuissance sont également associés dans une épigramme attribuée à Rufinus, d'époque romaine ou byzantine, où le poète lui-même déplore sa faiblesse lorsque, tenant enfin

Latmos ne s'arrête pas à cette inertie physique : le rôle de la lampe reste à élucider. En effet, si elle « s'endort » à la manière d'Endymion, c'est qu'elle agit bel et bien comme une paupière qui occulte la lumière de l'œil, les ὀμμάτων αὐγαί, plongeant le couple dans l'obscurité. Or, bien que la vision ne soit pas indispensable aux plaisirs érotiques, sa perte est présentée ici comme la cause directe de l'engourdissement subit, et presque magique, du supposé coupable, dès lors qu'il devient incapable de contempler sa maîtresse. Comme le dit un siècle plus tard Properce, regrettant précisément que ses ébats avec Cynthie aient pris place une fois la lumière éteinte : « *Non iuuat in caeco Venerem corrumpere motu : / si nescis, oculi sunt in amore duces* » (II, XV, 11-12 : « Il n'est pas bon de gâcher les plaisirs de l'amour par des gestes à l'aveuglette : en amour, sache-le, les yeux sont les seuls guides »), et d'ajouter : « *Nudus et Endymion Phoebi cepisse sororem / dicitur et nudus concubuisse deae* » (15-16 : « On dit que même Endymion posséda nu la sœur de Phébus, et que nu il coucha avec la déesse »), insistant ainsi sur la dimension inévitablement visuelle de la séduction, même dans le cas du dormeur le plus célèbre de la mythologie[709]. De son côté, que peut faire la belle Héliodora, seule à résister au sommeil, face à l'action conjuguée des deux complices du poète, la Nuit et la lampe, et à cet « autre Endymion » dont cette dernière conditionne le sommeil ? D'une manière différente de Licymnios, de Platon ou des peintres d'Éos, Méléagre expose en réalité le même problème : sans réciprocité des regards, l'amour ne saurait durer.

8.1.5 Rêve érotique, rêve épiphanique

De fait, dans l'univers de la poésie érotique, les esclaves de la passion ne connaissent pas le sommeil, l'insomnie étant leur premier symptôme et les nuits blanches leur récompense. Philodème de Gadara, contemporain de Méléagre, au I^er^ s. av. J.-C.,

contre lui sa maîtresse nue, il cède à ὑπναλέῳ [...] κόπῳ, « une fatigue soporifique » (V, 47, 4).

709. La leçon du manuscrit Ω des *Élégies*, *et nudae concubuisse deae* (« et qu'il coucha avec la déesse nue »), est bien plus intéressante encore : il s'agirait d'une des rares occurrences où serait mentionné non seulement le désir de Séléné pour la beauté d'Endymion, mais aussi l'inverse. Mis en rapport avec les v. 11-12, ce passage serait une parfaite exemplification du rôle primordial de la vision, et de la vision réciproque (traduite par la variation *nudus / nudae*), dans la relation érotique.

résume bien cette incompatibilité en rejetant l'idée qu'il soit « permis à ceux qui aiment de dormir » (εὕδειν τοῖς φιλέουσι θέμις[710]). Il n'existe guère qu'une seule situation où le sommeil est propice à la félicité amoureuse : le rêve. Soit que l'amant transi cède à la fatigue et souhaite trouver un réconfort en rêvant de sa maîtresse (V, 237), soit qu'il déplore un réveil précoce qui a interrompu un songe érotique (243 ; *Appendice, Epigrammata exhortatoria et supplicatoria*, 69), soit qu'il se félicite de ses ébats oniriques (2), le rêve se présente parfois comme une manière d'obtenir ce que l'on ne peut espérer durant la veille, son aspect vrai faisant de lui un double convaincant de la réalité et renforçant le plaisir dans le sommeil, la frustration au réveil. L'énonciateur du poème est généralement un homme qui relate à la première personne ses expériences oniriques : celles des femmes ne sont accessibles que par le biais de son imagination. C'est ainsi que ce même Méléagre qui évoque Endymion est aussi l'auteur d'un poème dont les échos aux vers de Licymnios ne manqueront pas d'être remarqués :

> Εὕδεις, Ζηνοφίλα, τρυφερὸν θάλος· εἴθ' ἐπὶ σοὶ νῦν
> ἄπτερος εἰσῄειν Ὕπνος ἐπὶ βλεφάροις,
> ὡς ἐπὶ σοὶ μηδ' οὗτος, ὁ καὶ Διὸς ὄμματα θέλγων,
> φοιτήσαι, κάτεχον δ' αὐτὸς ἐγώ σε μόνος.
>
> Tu dors, Zénophile, jeune pousse tendre ! Si seulement je pouvais en ce moment venir me poser sur tes paupières, comme un Hypnos sans ailes, afin que même lui, qui envoûte les yeux de Zeus en personne, ne puisse te rendre visite, je serais le seul à te posséder. (*Anthologie grecque* V, 174.)

Ici comme dans le fragment de Licymnios, il s'agit d'Hypnos (qui, tel Éros, a pouvoir sur les dieux comme sur les mortels[711]), d'une personne endormie et désirable, et d'une certaine obsession de l'amoureux pour les yeux de celle-ci. Là encore,

710. *Anthologie grecque* V, 120, 4.

711. L'idée que même Zeus est soumis au Sommeil est une allusion très probable au fameux épisode de l'*Iliade* (chant XIV) où Héra recourt à l'aide d'Aphrodite pour séduire Zeus, et à celle d'Hypnos pour l'endormir. Le dieu du sommeil souligne alors les risques qu'il a déjà encourus pour avoir osé faire dormir Zeus sans son assentiment (XIV, 243-262).

la maîtrise des yeux d'autrui, dont seul Hypnos a le secret, est présentée comme une garantie d'amour réciproque et exclusif. L'Hypnos de Licymnios ne supportait pas qu'Endymion, même endormi, ne pût le voir ; chez Méléagre, l'amant ne supporte pas que Zénophile, même endormie, puisse voir quelqu'un d'autre que lui. La comparaison de ces deux poèmes permet de voir sous un nouvel angle le célèbre mythe d'Endymion. Séléné est-elle, comme le locuteur de l'épigramme, contrainte de partager son amant avec Hypnos, seul à détenir le contrôle sur les yeux clos du jeune homme ? La possibilité reste envisageable, les premiers bas-reliefs funéraires romains du II^e^ siècle montrant d'ailleurs fréquemment Endymion étendu sur les genoux d'Hypnos, dans une relation de proximité et d'intimité dont Séléné elle-même semble privée[712]. Une autre possibilité est que Séléné ne soit pas victime et jalouse, mais plutôt alliée et double d'Hypnos, visitant son amant comme le Sommeil visite chaque homme[713] : le sommeil éternel garantirait à la déesse la possession totale et exclusive d'Endymion, et les paupières closes de celui-ci seraient le gage qu'il n'a d'yeux, très littéralement, que pour elle.

Or, pour que ce monopole du regard puisse susciter jalousie et concurrence, encore faut-il que le dormeur, objet de toute cette convoitise, puisse voir derrière ses paupières fermées. À ce titre, le verbe à la deuxième personne que Méléagre place en exergue de son épigramme, εὕδεις, est à ce titre très révélateur. Son emploi typique (et même quasi systématique) est à l'initiale d'un discours adressé au dormeur par la personne qu'il voit en songe. Dans la plupart des cas, c'est un dieu, déguisé ou non, qui se manifeste ainsi à un mortel, le rêve étant l'un des biais les plus communs par lesquels les hommes perçoivent le divin. Par la formule « εὕδεις », la vision onirique annonce sa propre nature et, en même temps, exhorte souvent à l'action, reprochant à son interlocuteur son sommeil inopportun. Le prototype de cette entrée en matière se trouve chez Homère, où celui qui l'emploie le premier n'est nul autre qu'Oneiros,

712. Sur ces représentations, voir *infra*.

713. Le verbe φοιτάω, utilisé au v. 4 du poème de Méléagre ci-dessus, n'est bien sûr pas totalement dépourvu de sa connotation sexuelle, mais avec un complément au datif introduit par ἐπί, il semble devoir être pris avant tout dans son sens premier (« aller et venir, venir souvent »). À cet égard, l'image évoquée ici d'Hypnos volant chaque nuit au chevet des dormeurs rappelle fortement celle de Séléné rendant ses visites régulières à Endymion.

le Rêve lui-même, qui a pris la forme de Nestor pour tromper Agamemnon (*Iliade* II, 23 = 60). Plus loin, c'est l'ombre (εἴδωλον) de Patrocle qui visite Achille pour se plaindre de ne pas avoir reçu de funérailles (XXIII, 69), puis Hermès qui enjoint à Priam de fuir le camp achéen (XXIV, 683) ; dans l'*Odyssée*, Athéna forge un simulacre (εἴδωλον) de la sœur de Pénélope pour rassurer cette dernière (IV, 804)[714]. Le point commun à ces quatre occurrences homériques est l'apparition d'une entité normalement invisible pour les mortels : divinité, âme d'un mort, image sans consistance d'une personne absente[715]. La notion d'εἴδωλον rappelle que le songe, dans le monde grec, est essentiellement une perception visuelle : on ne « fait » pas un rêve, on le voit (ὄναρ / ὄνειρον ἰδεῖν).

Εὕδεις, en somme, signifie tout autant « tu rêves » que « tu dors » : dans ses divers contextes, la formule dévoile une conception du rêve non pas comme émanation subjective du subconscient du dormeur, mais comme réalité externe qui s'immisce dans sa vision à la faveur de son sommeil. Si les dieux choisissent régulièrement cette situation pour apparaître aux mortels, rien de plus logique : le rêve est en soi une forme d'épiphanie. Ce que souhaite donc le poète, c'est de s'arroger les prérogatives

714. Pour un autre exemple archaïque, voir Pindare, *Olympiques* XIII, 67 : Athéna donne à Bellérophon le mors qui domptera Pégase et qui « de rêve, devint aussitôt vision réelle »(ἐξ ὀνείρου δ'αὐτίκα / ἦν ὕπαρ). Les épopées tardives reprennent comme un hommage archaïsant le motif de l'épiphanie onirique introduite par « εὕδεις » : cf. Nonnos, *Dionysiaques* XXVI, 10 (sur le modèle du rêve d'Agamemnon, Athéna aborde Dériade endormi sous les traits de son gendre afin de le tromper) ; *Argonautiques orphiques* 542 (Athéna signale à Tiphys qu'il faut rendre les honneurs funèbres à Cyzique). La poésie érotique, elle, s'amuse à détourner le *topos* de diverses manières : si c'est bien un dieu qui harangue ainsi un dormeur, c'est Bacchus, pour lui interdire de boire de l'eau (*Anthologie grecque* IX, 305, 3), quand ce ne sont pas des dieux en chair et en os (IX, 338 = Théocrite, *Épigrammes* III) ou même un moucheron (V, 152) qui rendent des visites importunes ; au tournant de l'ère chrétienne, Statyllius Flaccus (XVI, 211) joue même à inverser la situation, invectivant Éros endormi et redoutant que le dieu, « même endormi, ne fasse quelque rêve cruel contre [lui] » (μή μοι καὶ κνώσσων πικρὸν ὄνειρον ἴδῃς). Enfin, dans les épigrammes funéraires, « εὕδεις » prend le sens figuré de « tu reposes » (VII, 29 ; *Appendice, Epigrammata sepulcralia* 269 et 554).

715. Une affinité cruciale entre la lune, le rêve et (comme nous le verrons dans la dernière partie) le miroir se dessine déjà ici : tous trois font voir ce qui n'est pas visible autrement et produisent des εἴδωλα tantôt déceptifs, tantôt révélateurs.

réunies d'Hypnos et d'Oneiros, et de pouvoir à volonté occuper les songes de Zénophile. Le syntagme ἐπὶ βλεφάροις, d'inspiration tout aussi homérique que le verbe εὕδεις, renvoie lui aussi à deux réalités indissociables : le sommeil, puisque celui-ci se pose ou tombe, est versé ou jeté toujours « sur les paupières » des personnages épiques[716] ; et le rêve, car l'emploi répété de la préposition ἐπί par Méléagre peut aussi faire penser à la position surplombante invariablement adoptée par l'apparition – chez Homère, la phrase consacrée est στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς (« il / elle se tint au-dessus de sa tête »), employée quatre fois dans l'*Iliade* et autant dans l'*Odyssée*[717]. Les tournures formulaires de la poésie épique, réappropriées par les poètes alexandrins au service du badinage érotique, constituent un éclairage précieux sur les origines des amours d'Endymion et sur le sens que prend son sommeil dans ce contexte. L'imagerie de la belle endormie visitée par son amant ne plongerait-elle pas ses racines dans la scène-type du rêve épiphanique, qui constitue l'un des ressorts classiques de l'épopée ? Le souhait le plus ardent d'un amoureux n'est-il pas de pouvoir, tel un dieu, se présenter à la vue et à l'esprit de sa belle, même lorsqu'elle dort ?

8.1.6 Cynthie au clair de lune

Séléné garde les yeux d'Endymion éternellement fermés ; Hypnos, dans la version de Licymnios, les garde éternellement ouverts. Enfin, Méléagre voudrait pouvoir remplacer le sommeil sur les paupières de sa bien-aimée. Ces trois configurations, mettant en scène trois combinaisons différentes d'un personnage éveillé (humain ou

716. Pour l'expression ἐπὶ βλεφάροισι chez Homère, voir *Iliade* X, 26 et XIV, 165 ; *Odyssée* I, 364 ; II, 398 ; V, 271 ; XII, 338 ; XIII, 79 ; XVI, 451 ; XIX, 590 et 604 ; XX, 54 ; XXI, 358 ; XXIII, 309. Une variante consiste à utiliser le verbe ἀμφικαλύπτω (couvrir, voiler) (*Odyssée* V, 493 ; XX, 86 ; XXIII, 17), et une autre à remplacer ἐπὶ βλεφάροισι par ἐπ' ὄμμασι (*Iliade* X, 91 ; *Odyssée* V, 492).

717. Avec une exception, *Odyssée* XX, 32, où Athéna vient voir Ulysse qui est couché, mais ne trouve justement pas le sommeil. L'épisode se présente comme une inversion des codes de la scène du rêve épiphanique : au lieu de reprocher au héros son sommeil et son oisiveté, la déesse désapprouve sa veille et son agitation (τίπτ' αὖτ' ἐγρήσσεις […] ;) ; au lieu de l'inquiéter pour le pousser à l'action, elle le rassure, l'exhorte au calme, et part en versant le sommeil sur ses paupières, au lieu de le faire s'éveiller en sursaut.

divin, masculin ou féminin) avec un personnage endormi, sont trois solutions possibles au même problème : le sommeil allie les avantages de l'abandon total aux inconvénients de la passivité, et si les dormeurs possèdent un charme unique pour celui qui les contemple, cette séduction visuelle demeure incomplète tant qu'eux-mêmes demeurent inaptes à voir. Licymnios et Méléagre attribuent à Hypnos des prérogatives divines qui permettent d'imaginer une forme de vision pendant le sommeil. Quant à l'histoire de Séléné, telle qu'elle existe probablement dès l'époque hellénistique, et telle qu'elle se stabilise dans la culture romaine (chez Cicéron[718] et les élégiaques, puis dans l'iconographie funéraire), la solution qu'elle adopte est moins explicite. Deux documents textuels peuvent encore nous aider à comprendre les apparentes incohérences du mythe d'Endymion et, mis en rapport avec ceux que nous avons déjà examinés, compléter l'intertexte de cette relation étrange qui unit le berger à la Lune et qui repose sur trois pôles sémantiques : le sommeil, le désir et la vision.

Le premier de ces textes est une élégie de Properce (I, 3) dans laquelle Cynthie, assoupie à force d'attendre en vain son amant, est contemplée à loisir et non sans concupiscence par celui-ci, qui rentre d'une fête. Le poète, pourtant familier du *topos* érotique d'Endymion (cf. II, 15), ne mentionne pas son nom ici, sans doute parce que la distribution des genres ne se prête pas à l'analogie directe[719], mais

718. *Tusculanes* I, 28, 92 : *Luna [...], a qua consopitus putatur, ut eum dormientem oscularetur* (la Lune, par qui l'on pense qu'il fut endormi, afin qu'elle pût le couvrir de baisers dans son sommeil).

719. L'élégie s'ouvre en revanche sur une série de trois comparaisons (v. 1-6) : avec Ariane, qui dort pendant que Thésée l'abandonne à Naxos ; avec Andromède, qui cède au sommeil après sa libération ; enfin avec l'image plus classique d'une bacchante fatiguée par la danse. Koortbojian 1995, p. 100-102, établit un parallèle entre la manière dont Properce crée une image inédite, celle d'Andromède endormie, et le fonctionnement typologique des bas-reliefs funéraires romains. De même que Properce exploite la force évocatoire des images d'Ariane à Naxos ou de la ménade endormie pour en suggérer une nouvelle, de même l'Endymion des sarcophages est devenu un motif sur lequel peuvent se modeler d'autres épisodes mythologiques (Ariane et Dionysos, Rhéa Silvia et Mars, etc.). « *In each instance the essential character of the scene may be deduced from this motif that pairs an active, upright figure, the seducer, with the passively recumbent object of his or her desire.* » Littérature et arts visuels, poésie érotique et sculpture funéraire peuvent avoir des démarches et des objectifs très différents, mais le rapprochement de leurs modes d'intertextualité

semble bien parsemer son poème d'allusions. Les *oscula* (v. 16) que l'amant tente de dérober et les *intentis […] ocellis* (v. 19) avec lesquels il fixe intensément sa belle, comme Argus surveillant Io, rappellent en effet l'attitude de Séléné à l'égard d'Endymion. D'autres détails font écho à des représentations attestées à une date ultérieure à Properce, mais qui pourraient avoir été diffusées dès son époque sur d'autres supports : ainsi les *pueri* du cortège du noceur, qui agitent leurs torches dans la nuit (v. 10), peuvent-ils être vus comme les précurseurs des Amours qui escortent Séléné avec leurs flambeaux sur les sarcophages ; quant aux précautions prises pour ne pas éveiller Cynthie malgré la tentation (v. 17), elles apparaissent plus tard, comme on sait, chez la Séléné de Lucien[720]. Mais l'élément le plus frappant est l'intervention de la lune elle-même, qui bouleverse la situation :

> *donec diuersas praecurrens luna fenestras,*
> *luna moraturis sedula luminibus,*
> *compositos leuibus radiis patefecit ocellos.*
>
> … jusqu'à l'instant où la lune, passant à travers les volets ouverts, la lune, s'appliquant à laisser s'attarder ses lueurs, desserra ses paupières de ses rayons légers. (Properce I, 3, 31-33.)

Si le réveil sous l'effet de la lune surprend par l'inversion manifeste du modèle d'Endymion, le lexique employé est également frappant : le prédicat n'est pas exactement « elle réveilla Cynthie », mais « elle lui ouvrit les yeux » (*patefecit ocellos*), expression qui n'est pas sans rappeler Hypnos épris d'Endymion, d'autant plus que les *radii* sont équivalents aux αὐγαί du poème grec et que la divinité ailée du sommeil fait son apparition à la fin du poème[721]. L'ambiguïté entre regard et lumière,

ou de typologie, particulièrement dans le cas du « type Endymion », s'avère entièrement justifié et enrichissant.

720. Comparer Properce I, 3, 17 : *non tamen ausus eram dominae turbare quietem* (« cependant, je n'avais pas osé troubler le repos de ma maîtresse ») et Lucien, *Dialogues des dieux* 19 : Τότε τοίνυν ἐγὼ ἀψοφητὶ κατιοῦσα ἐπ' ἄκρων τῶν δακτύλων βεβηκυῖα ὡς ἂν μὴ ἀνεγρόμενος ἐκταραχθείη (« alors moi, descendant sans bruit et marchant sur la pointe des pieds, de peur qu'il ne se réveille en sursaut »).

721. Cynthie raconte au v. 45 comment elle a tenté de tromper le sommeil pendant de longues heures d'attente, « *dum me iucundis lapsam Sopor impulit alis* » (« jusqu'à ce que le Sommeil, de ses ailes bienvenues, me fasse m'effondrer »).

présente chez Licymnios, se retrouve ici à travers les polysémiques *lumina* : la lune caresse-t-elle le visage de Cynthie de ses rayons, comme le répète le vers suivant, ou ces *moraturis luminibus* désignent-ils les yeux de la déesse qui s'attardent en contemplation, comme avec Endymion ? Comme de coutume, en tout cas, l'action indiscrète de la lune (que l'adjectif *sedula* désigne comme délibérée) a des conséquences ambivalentes : elle met fin à l'enchantement du poète, absorbé dans son admiration de la belle endormie, mais aussi à ses craintes qu'elle ne voie quelqu'un lui faire violence en rêve[722] ; elle signifie pour l'amant la pluie de reproches qu'il redoutait, mais aussi peut-être la perspective d'une réconciliation. Le réveil de Cynthie brise une activité de contemplation décrite comme fort plaisante, mais rétablit également la communication oculaire si nécessaire à l'amour ; il vaut mieux encore endurer les plaintes d'une maîtresse que de la laisser dormir au risque que ses rêves ne soient accaparés par un autre. Comme chez Méléagre, la jalousie s'étend au sommeil de la personne chérie, et le plus grand regret du poète est de n'avoir aucune maîtrise sur celui-ci.

8.1.7 Un mariage rêvé

Le second élément qui complètera notre dossier sur le rêve et la séduction relève d'une poésie épique tardive qui, tout en prenant Homère pour modèle premier, doit beaucoup à l'héritage alexandrin et à la poésie amoureuse des générations antérieures. Les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis contiennent, comme nous l'avons déjà mentionné, deux épisodes parallèles où le dieu du vin jette son dévolu sur une nymphe de l'escorte d'Artémis (Nicaia au chant XVI, Aura au chant XLVIII),

722. V. 30 : l'amant s'inquiète que les soupirs de Cynthie ne soient le signe d'un cauchemar, « *neue quis inuitam cogeret esse suam* » (« ou qu'un autre ne te force malgré toi à être à lui »). Ce vers témoigne de la persistance, dans la culture latine comme dans le monde grec, d'une conception du rêve comme un événement totalement indépendant de la volonté du sujet, et non dénué d'une certaine réalité. Parmi les *iamata* ou récits de rêves incubatoires gravés dans la seconde moitié du IV^e^ s. av. J.-C. sur des stèles votives dans l'Asclépiéion d'Épidaure, on trouve deux témoignages (XXXIX et XLII) de femmes en mal d'enfant qui furent guéries de leur stérilité par un accouplement en songe avec le serpent d'Asclépios. Sur le viol en rêve, voir *infra* les exemples littéraires chez Nonnos de Panopolis.

réfractaire au mariage et farouchement attachée à sa virginité. Le stratagème est identique dans les deux situations : Dionysos fait couler une source de vin, à laquelle la chasseresse vient innocemment se désaltérer ; l'ébriété inattendue la plonge alors dans un sommeil profond dont le dieu profite pour abuser d'elle, lui ôter sa virginité et la laisser enceinte, à son grand désespoir. Cette scène-type est bien sûr une relecture du modèle de la bacchante ivre et du satyre. Comme sur les reliefs des sarcophages représentant Endymion et Séléné, Hypnos et les Amours sont invariablement associés à ces théogamies subreptices[723]. Malgré les divers miracles naturels, la liesse et la musique que celles-ci engendrent, la victime reste inconsciente pendant tout le temps qu'il faut à Bacchus pour achever son forfait ; cependant, elle reçoit toujours un avertissement sous forme de rêve, soit peu avant l'événement (comme Aura, qui se voit en servante non plus d'Artémis, mais d'Aphrodite et d'Éros), soit même pendant le sommeil fatidique (comme Nicaia, à qui Hymnos, l'ancien prétendant qu'elle a tué, apparaît pour lui révéler comment il a été vengé). Mais le rêve s'intègre aux noces divines de manière encore plus prégnante dans la description qu'en donne Nonnos, puisqu'il résume, à propos de Nicaia (XVI, 281) : **Καὶ δολόεις γάμος ἦεν ὀνειρείης τύπον εὐνῆς** (« Et ce fut un mariage trompeur, impression[724] d'un lit conjugal en rêve »), et à propos d'Aura (XLVIII, 639) : **καὶ γάμος ὡς ὄναρ ἔσκε** (« et ce fut un mariage comme un rêve »)[725].

723. Notons d'ailleurs que le vin, liquide somnifère, attribut définitoire du dieu, instrument de la vulnérabilité de sa victime et d'un plaisir unilatéral, joue un rôle comparable au philtre versé sur les paupières d'Endymion par Hypnos dans l'imagerie funéraire. Le rapprochement entre l'Hypnos des sarcophages et celui de Nonnos s'impose particulièrement lorsqu'il est expliqué que le Sommeil assiste Bacchus dans son union parce qu'il « forme une paire avec Séléné » (**ὁμόζυγός ἐστι Σελήνης**, XLVIII, 637), allusion qui convoque inévitablement l'image d'Endymion.

724. Le nom **τύπος**, qui renvoie à toute marque imprimée par un coup (empreinte, sceau, moule…), est pleinement intégré à l'isotopie de la vision, puisqu'il en vient à désigner la forme, le contour général de quelque chose, et qu'il signifie chez Démocrite et Épicure l'impression laissée dans l'air par les **εἴδωλα** des choses vues. Le rêve est alors un **τύπος** qui s'imprime en profondeur dans le corps (cf. Frontisi-Ducroux 1975, chap. V).

725. Comparer ces expressions à la situation inversée du chant XLVII, où Bacchus s'éprend d'Ariane endormie à Naxos, puis l'épie secrètement tandis qu'elle se réveille et se plaint de la trahison de Thésée, enfin lui apparaît dans son **ἔνθεον εἶδος** et s'unit à elle. Dans ce contexte, Ariane est d'autant plus affligée qu'elle vient de voir en rêve son mariage avec Thésée : là où Nicaia

Tout comme l'Endymion archaïque n'existe pas en tant que figure isolée, mais se définit par rapport à d'autres récits concernant Ganymède, Ixion, Tithon, etc., de même son homologue post-hellénistique s'inscrit au cœur d'une intertextualité complexe où les vers de Licymnios, Méléagre, Properce ou encore Nonnos permettent d'aborder, chacun sous un angle un peu différent, la même problématique qui associe regard, séduction et sommeil. On pourrait schématiser le résultat de ces diverses observations sous forme du tableau suivant :

Hypnos/Endymion (Licymnios)	dieu/homme	sommeil les yeux ouverts	contact visuel ininterrompu, possession totale
poète/Zénophile (Méléagre)	homme/femme	sommeil posé sur les paupières	contrôle des visions en rêve, possession totale
Héliodora/« Endymion » (Méléagre)	femme/homme	sommeil/impuissance	obscurité, perte du contact visuel, frustration
poète/Cynthie (Properce)	homme/femme	sommeil objet de contemplation, puis réveil	crainte d'une possession contrainte en rêve par quelqu'un d'autre
Dionysos/Nicaia (Nonnos)	dieu/femme	viol/théogamie comme un rêve	possession totale et contrainte
Dionysos/Aura (Nonnos)			
Séléné/Endymion	déesse/homme	sommeil éternel, objet de contemplation	?

Comme nous l'avions remarqué à propos des poèmes de l'*Anthologie grecque*, le sommeil seul est souvent assimilé à un antidote aux souffrances de l'amour, comme le perçoit Cynthie, voire à un symptôme d'indifférence ou de défaillance du désir, comme le souhaite Méléagre pour quiconque convoiterait Héliodora ; mais le rêve, en revanche, est porteur de potentialités érotiques, que ce soit au bénéfice du dormeur ou de celui qui profite de sa vulnérabilité, comme le dieu des *Dionysiaques*. En d'autres termes, la rupture dans la connexion amoureuse des regards, induite par le sommeil, est source pour celui qui reste éveillé d'inquiétudes, et même d'insatisfaction du désir ; à ce handicap, aussi inévitable pour un mortel que la mort elle-même

et Aura s'en prennent à Hypnos pour la triste adéquation entre leur songe et la réalité, Ariane lui reproche au contraire l'écart entre les deux, regrettant les εἰκόνες ἀντιτύπων […] Ἐρώτων (XLVII, 333), « images des Amours imités » où l'on retrouve la notion de τύπος, et souhaitant se rendormir pour connaître « le doux lit trompeur d'un amour dans le sommeil » (347 : κύπριδος ὑπναλέης γλυκερὴν ἀπατήλιον εὐνήν) et « l'aiguillon irréel de l'amour dans des noces rêvées » (349 : ἄπνοον οἶστρον ἔρωτος ὀνειρείων ὑμεναίων).

(dont il est par certains aspects l'image cyclique), les dieux seuls possèdent des solutions. Hypnos est bien sûr l'unique divinité qui détienne un contrôle total sur les yeux des hommes et qui puisse à volonté se poser sur leurs paupières : c'est pourquoi il est envié par Méléagre, c'est pourquoi également il choisit de faire dormir Endymion les yeux ouverts, chez Licymnios, pour jouir de l'éclat de son regard. Mais Dionysos n'est pas en reste : à défaut du sommeil, il maîtrise l'ivresse, et à défaut de se montrer directement aux nymphes qu'il désire, il se sert du rêve comme leurre qui masque un instant la réalité du viol.

8.1.8 Rêve, réveil et apparitions

Pour Séléné, que sa nature nocturne rend souvent ὁμόζυγος du Sommeil[726], la solution n'est pas aussi claire. À côté de dieux mâles comme Hypnos et Dionysos (la liste est plus longue, cf. p. 379, note 700), rappelons qu'elle est la seule déesse éprise d'un dormeur. Le plus proche modèle de ce comportement, avec une distribution similaire des genres, est l'*Hymne homérique à Aphrodite* (I). Bien que sans rapport direct avec Endymion, ce chant s'avère particulièrement riche en implications concernant les problèmes d'une union entre une déesse et un mortel[727]. Ce qui

726. L'association de Séléné et d'Hypnos, qui semble si naturelle dans le contexte de la poésie amoureuse au clair de lune, ne va pas de soi, puisqu'aucune théogonie n'établit de parenté proche entre les deux divinités : chez Hésiode, Hypnos est une entité plus primordiale encore que Séléné, étant l'un des enfants que Nyx génère toute seule alors que la Lune est fille d'un couple de Titans. Les épopées homériques ne rapprochent jamais le sommeil de la lune, insistant davantage sur l'éclat de celle-ci, tout comme l'hymne homérique. Quant à l'hymne orphique, il qualifie même Séléné de φιλάγρυπνε (v. 7), « amie des veilles ». Une épigramme astronomique (*Appendice, Epigrammata demonstratiua* 147, 11), sériant les effets de chaque astre sur la vie humaine, établit l'équivalence entre la Lune (Μήνη) et le sommeil. Mais en ce qui concerne la déesse Séléné, c'est avant tout dans un contexte érotique qu'elle fait route avec Hypnos, comme par exemple chez Lucien (*Dialogues des dieux. Hermès et Hélios*), où Zeus leur fait donner des instructions pour prolonger sa nuit avec Alcmène ; la popularisation de la légende d'Endymion à partir de l'époque hellénistique n'est sans doute pas étrangère à cette association d'idées.

727. Dans le long discours qu'elle adresse à Anchise, Aphrodite évoque en effet, à travers l'exemple des Dardanides, toute la gamme des destinées possibles pour les amants de divinités : Ganymède, gratifié de l'immortalité et de l'éternelle jeunesse, Tithon, immortel vieillissant, enfin Anchise lui-

nous intéressera ici est la manière dont Aphrodite choisit de se présenter à la vue d'Anchise, à travers une double épiphanie. Dans un premier temps, en effet, après s'être parée de ses plus beaux atours (v. 58-67), elle lui apparaît sous la forme d'une femme mortelle :

> Στῆ δ' αὐτοῦ προπάροιθε Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη
> παρθένῳ ἀδμήτῃ μέγεθος καὶ εἶδος ὁμοίη,
> μή μιν ταρβήσειεν ἐν ὀφθαλμοῖσι νοήσας.
> Ἀγχίσης δ' ὀρόων ἐφράζετο θαύμαινέν τε
> εἶδός τε μέγεθος καὶ εἵματα σιγαλόεντα.
>
> La fille de Zeus, Aphrodite, se tint devant lui, semblable en stature et en apparence à une vierge non mariée, afin qu'il ne prît pas peur en la voyant de ses yeux. Anchise, en la voyant, considérait et admirait son apparence, sa stature et ses vêtements brillants. (*Hymne homérique à Aphrodite* I, 81-85.)

S'ensuit une description de la parure de la déesse, dont l'éclat est comparé à la lune (89), et un dialogue où Anchise se rend compte de la nature divine de l'apparition. La dénégation d'Aphrodite finit cependant par le persuader, et il couche avec une déesse « sans le savoir vraiment » (οὐ σάφα εἰδώς, 167). C'est alors qu'elle verse sur lui un sommeil doux et agréable[728], le temps de recouvrer les trois attributs déjà cités qui l'identifient comme déesse : ses εἵματα somptueux, son μέγεθος extraordinaire[729] et son εἶδος rayonnant[730].

---

même, à qui Aphrodite choisit de ne pas conférer l'immortalité. C'est également dans ce discours que la déesse envisage les risques liés au secret de la naissance d'Énée : le discrédit (ὄνειδος, v. 247) pour elle, lorsque les dieux sauront qu'Aphrodite en personne a cédé à l'amour d'un mortel, et la foudre de Zeus pour lui (288), si les hommes l'apprennent à leur tour.

728. 170-171a : τῆμος ἄρ' Ἀγχίσῃ μὲν ἐπὶ γλυκὺν ὕπνον ἔχευε / νήδυμον. Une fois de plus, le sommeil est représenté comme un liquide que les dieux peuvent répandre sur la tête d'un mortel pour le faire dormir.

729. 173c-174a : εὐποιήτοιο μελάθρου / κῦρε κάρη, « sa tête touchait le plafond bien construit ». La même expression (μελάθρου / κῦρε κάρη) décrit l'épiphanie divine de Déméter dans le premier hymne homérique qui lui est consacré (188d-189a).

730. 174b-175a : κάλλος δὲ παρειάων ἀπέλαμπεν / ἄμβροτον, « et la beauté rayonnait de ses

᾿Εξ ὕπνου τ' ἀνέγειρεν, ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν·
« Ὄρσεο Δαρδανίδη· τί νυ νήγρετον ὕπνον ἰαύεις ;
Καὶ φράσαι εἴ τοι ὁμοίη ἐγὼν ἰνδάλλομαι εἶναι
οἵην δή με τὸ πρῶτον ἐν ὀφθαλμοῖσι νόησας ; »
῏Ως φάθ'· ὁ δ' ἐξ ὕπνοιο μάλ' ἐμμαπέως ὑπάκουσεν.
Ὡς δὲ ἴδεν δειρήν τε καὶ ὄμματα κάλ' Ἀφροδίτης
τάρβησέν τε καὶ ὄσσε παρακλιδὸν ἔτραπεν ἄλλῃ.

Elle le réveilla de son sommeil, l'appela et lui parla ainsi : « Debout, Dardanide ! Pourquoi dors-tu d'un sommeil sans réveil ? Considère si je te parais semblable au moment où tu m'as vue de tes yeux pour la première fois. » Ainsi dit-elle, et il se réveilla immédiatement au son de sa voix. Mais lorsqu'il vit le cou et les beaux yeux d'Aphrodite, il prit peur et détourna le regard. (176-182.)

Le rapprochement entre les deux scènes, encouragé par le discours de la déesse et par les polyptotes (reprise de l'adjectif ὁμοίη, des verbes φράζεσθαι et ταρβεῖν et de l'expression ἐν ὀφθαλμοῖσι νόησας, à l'accentuation près), aboutit à un contraste frappant : dans un premier temps, le héros dévisageait et admirait la belle inconnue, mais dès lors qu'il identifie la divinité, il ne peut soutenir sa vue et détourne les yeux – ce jeu de regards se traduit par une variation lexicale sur les yeux (ὀφθαλμοῖσι, ὄμματα, ὄσσε), alternant entre ceux d'Anchise et ceux d'Aphrodite. On retrouve donc ici le problème désormais familier de la rencontre des regards, qui est un symptôme du nécessaire déséquilibre dans une relation entre un mortel et un immortel. Ainsi, autour d'Anchise et d'Aphrodite s'articulent trois types de vision : une première apparition trompeuse, une scène de transformation invisible (puisque le berger dort, comme Endymion, d'un νήγρετον ὕπνον), enfin une seconde épiphanie dans une splendeur terrifiante et insoutenable.

Le recours à un sommeil artificiel, provoqué par la divinité pour parvenir à ses fins, n'est pas sans rappeler les cas cités plus haut d'épiphanies érotiques en rêve.

joues, immortelle ». Plus encore que sa taille surhumaine, c'est son éclat particulier qui trahit la divinité : sur le σέλας qui caractérise les apparitions en majesté d'Apollon et de Déméter dans leurs hymnes respectifs, provoquant le σέβας et la crainte (δέος) des spectateurs, voir *supra*, p. 38.

La situation est pourtant assez différente ici, puisque l'union est déjà consommée au moment de l'endormissement et que l'apparition est introduite par un réveil mentionné à pas moins de trois reprises (ἐξ ὕπνου τ' ἀνέγειρεν, v. 176 ; ὄρσεο, v. 177 ; ἐξ ὕπνοιο [...] ὑπάκουσεν, v. 180). Il ne s'agit donc pas d'une vision onirique : le verbe ἰαύεις est à distinguer du εὕδεις qui marque le début d'un songe, et l'injonction initiale ὄρσεο, dans le vocabulaire homérique, annonce toujours l'arrivée réelle d'une personne[731]. Toutefois, même en l'absence de rêve proprement dit, le sommeil reste un important catalyseur d'épiphanies. La littérature tardive atteste de la permanence d'une symbolique où le sommeil permet une transition vers des visions inaccessibles au commun des mortels, et où le réveil correspond au dessillement des yeux[732] : Nonnos fait converger deux *topoi* littéraires et visuels, celui d'Ariane abandonnée pendant son sommeil et celui de sa théogamie avec Dionysos, dans une scène où le dieu « apparut auprès de la jeune fille dans tout l'éclat de sa forme divine » (*Dionysiaques* XLVII, 421d-422c : ἄγχι δὲ κούρης / ἔνθεον εἶδος ἔχων ἀμαρύσσετο). C'est à une époque antérieure, chez Apulée, comme on s'en souvient[733], que l'on trouve combinées les deux formes d'apparition associées au sommeil, la première au réveil, la seconde en rêve. À la fin des *Métamorphoses*, Lucius épuisé s'endort sur les rives du golfe Saronique ; réveillé par une frayeur soudaine comparable au δέος

731. *Iliade* III, 250 ; XVI, 126 ; XVIII, 170 ; XXI, 331 ; *Odyssée* VI, 255. La même remarque est valable pour le plus rare ἔγρεο (« réveille-toi », qui contrairement à ὄρσεο (« lève-toi ») intervient toujours auprès d'une personne endormie : voir *Odyssée* XV, 46 ; XXIII, 5. Le vers de l'Hymne à Aphrodite (Ὄρσεο Δαρδανίδη· τί νυ νήγρετον ὕπνον ἰαύεις ;) est en fait une variante de celui de l'*Iliade* (X, 159) par lequel Nestor réveille Diomède pour préparer la Dolonie : Ἔγρεο Τυδέος υἱέ· τί πάννυχον ὕπνον ἀωτεῖς ; (« Réveille-toi, fils de Tydée ! Pourquoi dors-tu d'un sommeil qui dure la nuit entière ? »).

732. Pour un exemple homérique, voir le retour d'Ulysse à Ithaque, commenté par J.-P. Vernant dans Frontisi-Ducroux et Vernant 1997 (« Ulysse en personne »). Sur le bateau des Phéaciens, « un agréable sommeil tomba sur ses paupières, sans réveil, semblable en tout point à une mort paisible » (XIII, 79-80 : καὶ τῷ νήδυμος ὕπνος ἐπὶ βλεφάροισιν ἔπιπτε, / νήγρετος, <ἥσυχίῳ> θανάτῳ ἄγχιστα ἐοικώς). Au réveil, Ulysse est chez lui, mais Athéna a versé autour de lui un brouillard (189 : ἠέρα χεῦε) — encore un élément liquide qui altère la vision – pour qu'il ne reconnaisse pas immédiatement sa patrie ; ce n'est que progressivement que le dévoilement a lieu, plaçant d'emblée le retour tant attendu dans une dialectique entre secret et révélation.

733. Cf. *supra*, partie II.

qui saisit quiconque contemple un dieu en face, il voit apparaître la pleine lune à l'horizon (XI, 1) et lui adresse une prière. Il s'endort une seconde fois et assiste alors à l'épiphanie de la déesse lunaire, Isis (XI, 3), avec tous ses attributs.

Rêve et éveil sont donc porteurs de possibilités très similaires en termes de perception du divin et de l'invisible. Le sommeil peut être défini dans ses deux moments critiques, l'endormissement et le réveil, comme un palier nécessaire entre différents niveaux de réalité, ou plutôt entre différents aspects du réel, puisqu'il n'est pas vraiment possible de les hiérarchiser : un rêve, de même qu'une vision éveillée, peut être trompeur ou révélateur selon la situation – c'est le sens de la fameuse explication des portes d'ivoire et de corne (*Odyssée* XIX, 562-567). Dans les deux situations, un dieu peut choisir de se montrer sous sa forme véritable, sous des traits d'emprunt, ou même de ne pas se montrer du tout. Cela est particulièrement vrai de Séléné, nocturne mais éclatante, complice d'Hypnos, adepte des secrets et des illusions, dont la forme astrale se double d'un visage anthropomorphe. Ainsi, après avoir survolé les cas d'autres dieux (Hypnos, Dionysos, Aphrodite), il convient naturellement de se demander de quelle manière elle apparaît à son cher Endymion, et comment elle réussit à le lier à elle par la force du regard. L'exhorte-t-elle d'un ἔγρεο impérieux, ce qui prouverait que son sommeil n'est νήγρετος que par convention stylistique et hyperbole ? Ou annonce-t-elle sa venue dans les rêves du jeune homme par un εὕδεις qui le laisse à son sommeil éternel ? Dans les deux cas, la littérature demeure, à l'image de Séléné elle-même, dans un silence énigmatique, ne laissant prise ni à l'hypothèse du réveil, ni à celle du rêve. Comme nous allons à présent le constater, c'est l'iconographie qui permettra de suppléer les vides des textes.

8.2 Déploration, consolation, commémoration : le dormeur des sarcophages

> ΑΦΡΟΔΙΤΗ. Τί ταῦτα, ὦ Σελήνη, φασὶ ποιεῖν σε ; ὁπόταν κατὰ τὴν Καρίαν γένῃ, ἱστάναι μέν σε τὸ ζεῦγος ἀφορῶσαν ἐς τὸν Ἐνδυμίωνα καθεύδοντα ὑπαίθριον ἅτε κυνηγέτην ὄντα, ἐνίοτε δὲ καὶ καταβαίνειν παρ' αὐτὸν ἐκ μέσης τῆς ὁδοῦ ; [...] Ἀτὰρ εἰπέ μοι, καλὸς ὁ Ἐνδυμίων

ἐστίν ; Εὐπαραμύθητον γὰρ οὕτως τὸ δεινόν.

ΣΕΛΗΝΗ. Ἐμοὶ μὲν καὶ πάνυ καλός, ὦ Ἀφροδίτη, δοκεῖ, καὶ μάλιστα ὅταν ὑποβαλλόμενος ἐπὶ τῆς πέτρας τὴν χλαμύδα καθεύδῃ τῇ λαιᾷ μὲν ἔχων τὰ ἀκόντια ἤδη ἐκ τῆς χειρὸς ὑπορρέοντα, ἡ δεξιὰ δὲ περὶ τὴν κεφαλὴν ἐς τὸ ἄνω ἐπικεκλασμένη ἐπιπρέπῃ τῷ προσώπῳ περικειμένη, ὁ δὲ ὑπὸ τοῦ ὕπνου λελυμένος ἀναπνέῃ τὸ ἀμβρόσιον ἐκεῖνο ἆσθμα. Τότε τοίνυν ἐγὼ ἀψοφητὶ κατιοῦσα ἐπ' ἄκρων τῶν δακτύλων βεβηκυῖα ὡς ἂν μὴ ἀνεγρόμενος ἐκταραχθείη – οἶσθα· τί οὖν ἄν σοι λέγοιμι τὰ μετὰ ταῦτα ; Πλὴν ἀπόλλυμαί γε ὑπὸ τοῦ ἔρωτος.

Aphrodite. — Que dit-on que tu fais, Séléné ? qu'à chacun de tes passages en Carie, tu arrêtes ton attelage pour regarder Endymion qui dort à la belle étoile (car c'est un chasseur), et que même parfois, au beau milieu de ta course, tu descends le rejoindre ? […] Mais dis-moi, cet Endymion, est-il beau ? Car dans ce cas, le mal trouve une consolation facile[734].

Séléné. — Très beau même, si tu m'en crois, Aphrodite, surtout lorsque, son manteau étalé sur le rocher, il dort, ses épieux commençant à glisser de sa main gauche ; son bras droit, replié au-dessus de sa tête, encadre avec grâce son visage, et lui, alangui par son sommeil, exhale une haleine divine[735]. C'est alors que moi, descendant sans bruit et marchant sur la pointe des pieds, de peur qu'il ne se réveille en sursaut… tu sais bien… À quoi bon te raconter ce qui arrive ensuite ? Il me suffit de te dire que je me meurs d'amour. (Lucien, *Dialogues des dieux* XIX, *Aphrodite et Séléné*.)

Par ce dialogue sur le ton d'une confidence, Lucien ne fait pas que donner libre

734. Les versions du texte hésitent entre εὐπαραμύθητον et, au contraire, ἀπαραμύθητον – dans le second cas, il faudrait comprendre quelque chose comme « le mal est sans remède ». L'édition de M. D. Mac Leod (*Lucian*, vol. VII, Loeb Classical Library, Londres, Heinemann, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1951) sélectionne la variante ἀπαραμύθητον ; la traduction récente d'A.-M. Ozanam (Lucien, *Œuvres complètes*, Belles Lettres, *Editio minor*, 2018) opte pour εὐπαραμύθητον.

735. Cette haleine « d'ambroisie », ou « immortelle », rappelle le traitement de faveur qui vient avec l'amour de la déesse et le sommeil d'Endymion.

cours à son imagination en affichant, comme à son habitude, une certaine irrévérence à l'égard des dieux de la mythologie et de leurs frasques amoureuses : il donne aussi la parole à Séléné pour livrer une certaine expression du désir féminin, faisant écho à l'*Hymne homérique à Aphrodite* avec la notion d'amours clandestines désignées par « τὸ δεινόν », passibles de disgrâce pour la déesse qui s'en rend coupable[736]. Mais la véritable nature de cet exercice rhétorique est une *ekphrasis* d'art, une description détaillée, criante de vérité et de vivacité, d'une référence visuelle[737]. Loin de se limiter à une œuvre unique, cette référence est plutôt un type iconographique, que l'on pourrait nommer l'Endymion endormi ou l'Endymion visité par la Lune, reproduit, imité, interprété à des centaines d'exemplaires[738] – avec une stabilité et une longévité exceptionnelles, puisque, apparu dès le I^er^ siècle de notre ère, il a traversé toute l'époque impériale pour inspirer ensuite la grande majorité des représentations modernes. Les supports de ce motif varient selon l'époque et la fonction : ainsi, dans l'Antiquité romaine, c'est d'abord dans la décoration intérieure des villas qu'il émerge, sur les fresques campaniennes, puis sur des mosaïques, des camées et des médaillons. Mais la forme sous laquelle ce modèle a été de loin le plus représenté, et qui en a fixé les codes tels qu'ils sont dépeints dans le texte ci-dessus, a fait son apparition justement vers le début de la vie de Lucien et relève d'un contexte bien particulier : il s'agit des sarcophages romains.

---

736. Dans le milieu du dialogue, que nous avons omis de restituer ici, Aphrodite ne manque pas d'évoquer sa passion pour Anchise. Les précautions de Séléné ὡς ἂν μὴ ἀνεγρόμενος ἐκταραχθείη peuvent d'ailleurs rappeler celles d'Aphrodite pour ne pas effrayer d'emblée le jeune Troyen (*Hymne homérique à Aphrodite* I, 83 : μή μιν ταρβήσειεν ἐν ὀφθαλμοῖσι νοήσας.

737. Pour une définition de l'ἔκφρασις appuyée notamment sur son origine rhétorique, voir Webb 2016.

738. Représenté sur les fresques pompéiennes, puis sur les mosaïques, ce type iconographique est surtout connu par le corpus des sarcophages impériaux, dont environ cent dix portant le motif d'Endymion endormi nous sont parvenus.

8.2.0.1 Le corpus : du mythe grec à la culture romaine

Au II^e^ s. ap. J.-C., l'émergence des sarcophages et de leur iconographie dans le monde romain correspond à d'importantes mutations sociales et culturelles[739]. Le sarcophage est d'abord le signe d'une évolution dans les pratiques funéraires, l'inhumation commençant à prendre le pas sur la crémation, jadis la plus répandue ; simultanément, les grands monuments de familles patriciennes ou d'affranchis fortunés, ostensiblement alignés au bord des routes, sont progressivement remplacés par des tombeaux fermés dont l'accès est restreint à un cercle privé et familial : le centre de l'attention se déplace donc de l'extérieur vers l'intérieur de la tombe. Ce changement dans les pratiques va de pair avec une transformation dans la manière de percevoir la mort et l'expérience du deuil : l'intériorisation touche aussi la sphère des sentiments. L'embaumement des corps, l'usage du marbre, matériau impérissable par excellence, et la glorification des qualités du défunt non seulement en tant que personnage public, mais aussi comme conjoint, parent ou enfant sont des signes d'une prégnance accrue de la sensation de perte chez les proches, ainsi que de l'importance de la mémoire, de l'espoir d'un au-delà heureux et de la présentification symbolique de l'être disparu. Bien sûr, ces cercueils généralement sculptés dans la pierre ou le marbre représentaient un investissement financier considérable, donnant une idée de l'importance qu'ils revêtaient pour des familles urbaines qui n'appartenaient pas toutes à l'aristocratie sénatoriale, mais plus souvent à des classes moyennes au sens large[740]. L'utilité pour le commanditaire de ce mobilier funéraire coûteux, aux ornements plus ou moins élaborés, était en réalité de faire étalage non seulement d'un certain luxe, mais aussi et peut-être surtout d'une solide culture classique (notion particulièrement pertinente dans le cas des décorations à thème mythologique), dans

739. Pour une synthèse de ces évolutions, que nous nous contentons ici de résumer, voir Zanker et Ewald 2012, p. 21-24.

740. Emanuel Mayer (*The Ancient middle classes : urban life and qesthetics in the Roman Empire, 100 BCE–250 CE*, 2012) tente de distinguer un art des élites et un art des classes moyennes, affirmant notamment que les motifs mythologiques permettent à la classe sénatoriale de faire montre de son éducation intellectuelle, tandis que les classes moyennes auraient une lecture différente des mêmes thèmes, axée sur des valeurs et des sentiments socialement déterminés. Pour une réfutation convaincante, soulignant en particulier l'absence d'une délimitation nette entre l'éducation de l'élite sociale et celle des classes dites moyennes, voir Newby 2016, p. 21-23.

une société impériale où régnait un « culte de l'éducation »[741] teinté d'hellénisme.

Du II^e^ au V^e^ siècle, ce sont une dizaine de milliers de sarcophages impériaux et chrétiens, sans compter les fragments, qui ont été retrouvés à ce jour. Ils présentent une variété non négligeable en termes de forme, de matériau, de lieu de production (Rome, Athènes et Dokimeion en Phrygie étant les pôles principaux dans l'Empire) et de décor. Ce dernier peut couvrir tout ou partie des faces latérales, en fonction de la configuration prévue pour la présentation du sarcophage ; les motifs sculptés vont du plus simple (strigiles, guirlandes…) au plus complexe (scènes mythologiques surchargées de personnages). Le sarcophage n'est pas un support anodin : il allie les exigences évidentes de sa fonction aux potentialités diverses qu'offre son format – deux côtés longs, deux courts et un couvercle. Les exemplaires qui nous sont parvenus résultent à la fois des volontés et des moyens du commanditaire, du savoir-faire de l'atelier (qui disposait d'un « catalogue » de motifs-types reproductibles et adaptables d'un sarcophage à l'autre), et souvent aussi d'altérations ultérieures (ajout d'une inscription, d'un portrait, etc.), voire de réutilisations[742]. Ce fréquent recyclage funéraire, par lequel un corps a pu en remplacer un autre, et des chrétiens récupérer des cercueils païens, complexifie la lecture des sarcophages. Pour la vaste majorité d'entre eux, nous ne connaissons ni l'identité du défunt (lequel, si l'on en a retrouvé les restes, n'était pas nécessairement la personne à qui le monument était destiné en premier lieu), ni l'ordonnancement initial du tombeau : tout au plus peut-on imaginer que si le sarcophage présente un décor sur toutes ses faces, il de-

741. Expression de Zanker et Ewald 2012, p. 23 : « *[…] from a historical point of view [the mythological allegories] are part of the wider context of the very important cult of learning which determined social intercourse in imperial Rome to an extent that we can scarcely imagine.* » Voir aussi p. 32 sq.

742. Cf. Zanker et Ewald 2012, p. 1 : « *Unlike most classical sculpture, Roman sarcophagi never fell into total disuse. […] theft and reuse were frequent occurrences even in Roman necropolises.* » Voir aussi Newby 2011, p. 274 (« *Sarcophagi were frequently reused and redisplayed, both in antiquity and later* ») et note 4 pour une bibliographie sélective sur le devenir des sarcophages romains. Pour un exemple frappant de réemploi d'un sarcophage à motif d'Endymion, voir Rome, Musée du Capitole, 325 (Limc 1988 46 et Zanker et Ewald 2012 doc. 14, p. 335-337), un sarcophage d'enfant du début du II^e^ siècle, qui accueillit au IV^e^ siècle la dépouille d'une certaine Gerontia (voir Fig. 9).

vait être placé au centre d'une pièce, tandis que si seulement un des longs côtés est orné, comme c'est le cas de l'essentiel des sarcophages fabriqués à Rome, il devait être rangé contre un mur, sur une plinthe, dans une niche ou à même le sol. Ce flou contextuel touche également les rites funéraires et les occasions où le sarcophage était visible : on peut supposer qu'en dehors des funérailles elles-mêmes, le tombeau était périodiquement rouvert pour permettre aux proches de visiter le mort et de lui rendre hommage, mais nos certitudes sur le sujet ne vont guère au-delà[743].

L'étude de tels documents comporte donc nécessairement une part non négligeable de spéculation, d'autant plus qu'il est difficile de prévenir l'influence sur la réflexion de conceptions modernes de la mort et du deuil. Toutefois, l'iconographie funéraire (et tout particulièrement celle d'inspiration mythologique) fournit des éléments indispensables pour comprendre la représentation de la mort dans l'Empire romain, l'adaptation des récits grecs aux valeurs romaines et l'image que les classes supérieures de la société souhaitaient laisser d'elles à la postérité. Le corpus que nous étudierons dans ce chapitre est essentiellement constitué de sarcophages dans le style des ateliers romains, c'est-à-dire rectangulaires, avec un couvercle plat, et ornés sur trois faces seulement[744]. Seule une minorité comporte des bas-reliefs complexes, représentant plusieurs personnages en action. Ces scènes sont traditionnellement réparties en deux catégories dans les catalogues et ouvrages d'histoire de l'art : la vie humaine (*uita humana*), avec les batailles, chasses ou sacrifices, et la mythologie, mettant en scène Hippolyte, Dionysos ou encore Méléagre. Cette classification n'est guère plus qu'un artifice pratique facilitant le classement thématique des bas-reliefs, et la délimitation entre *uita humana* et mythes est loin

743. Pour une synthèse sur la configuration de la tombe, les difficultés liées au réemploi et au réagencement des sarcophages et les hommages aux défunts à l'occasion desquels ces bas-reliefs étaient visibles, voir Zanker et Ewald 2012, p. 24-30.

744. Deux exceptions notables sont à signaler : Paris, Louvre MA 3184 (Limc 1988 s. v. *Endymion*, 53), un sarcophage d'Asie Mineure (Kastellorizo) datable du 3ème quart du IIe s. (voir Fig. 10) ; et New York, Metropolitan Museum of Art, 47.100.4 (Limc 1988 s. v. *Endymion*, 81 ; Zanker et Ewald 2012, p. 340-344), un sarcophage en forme de ληνός (pressoir à vin évasé) du début du IIIe s., richement décoré de tous les côtés (voir Fig. 11).

d'être nette[745], tant en termes de support (un même sarcophage portant souvent des scènes de l'un et l'autre type) que de signification et d'interprétation : de même que les héros mythologiques peuvent servir d'allégories ou d'analogies pour certains aspects de la condition humaine, de même des personnages ordinaires ou anonymes peuvent s'offrir à une lecture enrichie par l'intertexte mythologique, un chasseur convoquant l'image de Méléagre ou d'Adonis, un berger celle d'Endymion. En dépit de cette relative perméabilité, les exemples que nous examinerons ici relèvent tous assez clairement d'une thématique dominante définie par la face principale du sarcophage : visite de Séléné à Endymion, découverte d'Ariane par Dionysos, mort d'Adonis, enlèvement de Perséphone, etc. Ces motifs sont autant de types codifiés, où l'on retrouve, au-delà des variations individuelles, une structure et des éléments constants ; ces codes visuels, à leur tour, ne constituent en aucun cas des catégories rigides : ils peuvent transiter d'un type à l'autre et être lus de manière différente selon leur contexte[746].

Endymion, entre permanence et mutations

La production de sarcophages représentant Endymion et Séléné s'étale pour l'essentiel sur un peu plus de cent ans, du premier quart du II^e^ s. au deuxième quart du III^e^ s., avec une vogue singulièrement marquée autour de 150, puis au tournant du siècle ; quelques occurrences plus tardives, ainsi que des apparitions sous une forme plus compacte, à côté du motif des quatre Saisons, sur des sarcophages à *clipeus*[747],

745. Sur la classification de Carl Robert en trois groupes, les sarcophages à motifs décoratifs, mythologiques ou de *uita humana*, voir Zanker et Ewald 2012, p. 18-19 : « *As a positivist way of indexing the material, this categorization has proved to be perfectly viable, although the fundamental distinction between "human life" and myth is problematical and misleading if applied consistently as a criterion for categorization. As happens in all strict classification systems, Robert's categories restrict the interests of the researcher and force them into certain paths.* »

746. Sur le fonctionnement typologique de l'iconographie funéraire mythologique, voir en particulier Koortbojian 1995.

747. Voir par exemple le fragment conservé à Sassari, Museo Nazionale G. A. Sanna (Limc 1988 84). Ces utilisations tardives du motif d'Endymion sont particulièrement révélatrices d'une certaine évolution dans l'équilibre entre érotisme et moralité, puisque Séléné y est représentée voilée comme une mariée : sur cet infléchissement du sens de la théogamie d'Endymion, voir *infra*.

prolongent la période jusqu'au début du IV^e^ s. Il s'agit du seul type de bas-relief funéraire illustrant l'amour d'une déesse pour un homme, avec celui d'Adonis et d'Aphrodite qui connaît une vogue concomitante. Environ cent dix sarcophages, entiers ou fragmentaires, figurent Endymion et Séléné, ce qui fait de ce motif le thème mythologique le plus répandu du corpus (devant le rapt de Perséphone, qui compte environ quatre-vingt-dix occurrences). Cette popularité exceptionnelle s'explique par plusieurs causes dont les quatre plus importantes — une fois écartées les hypothèses mystiques et cosmologiques qui ont pu prévaloir chez certains[748] – nous semblent être :

1) l'analogie entre le sommeil éternel et la mort, dont nous verrons qu'elle est à la fois évidente et ambiguë ;

2) le parallèle entre les visites cycliques de Séléné à Endymion et les visites régulières rendues au défunt par ses proches ;

3) la possibilité pour le commanditaire, ses proches ou le spectateur en général de

748. Sur la surabondance de ces interprétations souvent contradictoires, voir Turcan 1978, p. 1707, cité par Zanker et Ewald 2012, p. 96 et note 63. L'exemple le plus notoire d'une recherche de lectures allégoriques élaborées dans l'iconographie des sarcophages reste Franz Cumont (*Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, 1942), qui voulait y voir une illustration érudite du destin des âmes dans l'au-delà, sous l'influence des eschatologies pythagoricienne et stoïcienne (le mythe d'Endymion devenant, dans ce schéma, une métaphore de l'union de l'âme avec la lune). Ces théories sont restées célèbres également par le virulent démenti que leur a opposé Arthur Darby Nock ("Sarcophagi and Symbolism", *American Journal of Archaeology* 50, 1946, p. 140-170). De telles grilles de lecture sont en effet assez représentatives de deux types d'erreurs, l'une consistant à lire les documents antiques au prisme de doctrines chrétiennes sur la vie après la mort, l'autre à forcer les images à concorder avec des modèles extraits de documents textuels. En tout état de cause, aucun élément, ni dans les bas-reliefs eux-mêmes, ni dans les inscriptions qui les accompagnent parfois, ne confirme ces spéculations. Sur le débat entre Cumont et Nock, le premier représentant l'hypothèse de l'eschatologie, le second celle du classicisme, voir Zanker et Ewald 2012 p. 20 et Newby 2016 p. 1-2 (« *the old stalemate between eschatology and classicism* », expression reprise p. 273 : « *the old dichotomy between classicism and eschatology* » et reformulée p. 228 : « *the prospective/retrospective dichotomy* »). Si Cumont avait tendance à la surinterprétation, attribuant des significations très recherchées aux scènes mythologiques des sarcophages, Nock tendait au contraire à réduire le sens, n'y voyant qu'une réserve d'images destinées à satisfaire le goût classicisant des élites romaines, et utilisées assez indifféremment pour décorer les maisons ou les tombeaux.

s'identifier aux deux protagonistes du récit, pris individuellement ou en couple ; 4) enfin et surtout, la multiplicité des lectures offertes par l'image, un aspect sur lequel la littérature des vingt ou trente dernières années s'est beaucoup focalisée[749]. Nous aurons l'occasion de revenir ultérieurement sur chacun de ces facteurs.

Une dimension remarquable du motif d'Endymion sur les sarcophages romains est sa relative stabilité. Là où d'autres récits mis en images laissent au sculpteur une certaine latitude formelle (choix de l'épisode représenté, sélection et ordre des scènes, attitude des personnages), Endymion est devenu, au-delà d'un simple thème iconographique, une vignette quasi immuable, un modèle identifiable au premier coup d'œil, car les ajouts ou altérations individuelles ne sauraient occulter ses typicités[750]. Celles-ci sont assez bien résumées par le dialogue cité plus haut, Lucien jouant à transposer au domaine littéraire les mécanismes de reproduction et de reconnaissance typologiques à l'œuvre dans la fabrication des sarcophages. Le « type Endymion » est centré sur deux protagonistes, l'un féminin, vertical et en mouvement, l'autre masculin, horizontal et inerte. Endymion est étendu dans une posture caractéristique, de trois-quarts, le corps et le visage tournés vers le spectateur, appuyé sur un coude et une hanche, le genou opposé fléchi, de même que l'autre bras, replié derrière la tête qui s'appuie sur la main pour dormir[751]. Les yeux clos, la tête

749. Zanker et Ewald 2012, p. 96 : « *The image of the sleeping dead is, however, not necessarily a metaphor of comfort. Its appeal, like that of abduction, lies rather in its ambivalence* » ; p. 101 : « *The iconographic formula for the arrival of Selene and Endymion's deep sleep lends itself to a number of different readings, precisely because of its "lack of clarity" or "openness".* » Newby 2016, p. 305 : « *The myth of Endymion and Selene is one of the most popular mythological stories, comprising around 110 extant examples. As [*Sichtermann *1992] and [*Koortbojian *1995] have shown, its success may have been due in part to the variety of readings that it could prompt.* »

750. Zanker et Ewald 2012, p. 334-335 : « *The presentation of the myth on the sarcophagi is astonishingly uniform : […] there do not seem to have been iconographic patterns for other episodes in this love story.* »

751. Pour un exemple qui s'écarte de ce modèle parmi les tout derniers bas-reliefs funéraires à motif d'Endymion, voir Paris, Louvre MA 1335 (Limc 1988 s. v. *Endymion* 70 ; Zanker et Ewald 2012, p. 212, ill. 184), un sarcophage retrouvé à Saint-Médard-d'Eyrans et datable du deuxième quart du III^e^ s., où le bras droit d'Endymion, qui d'ordinaire passe au-dessus de sa tête, est replié ici sur sa poitrine, la main posée sur l'épaule gauche pour que sa tête puisse à son tour s'y appuyer

inclinée en arrière, les membres relâchés, tout son corps s'alanguit dans l'abandon du sommeil. En face de lui, Séléné, entourée d'Amours, descend de son bige, les yeux rivés sur son amant. Comme l'a remarqué Lucien, elle semble souvent marcher sur la pointe des pieds, mais dans le contexte donné, ce détail souligne moins un souci de discrétion que le mouvement de descente et la nature aérienne de la déesse. Vêtue d'un péplos, elle est fréquemment identifiée par un croissant de lune couché qu'elle porte sur la tête ou, plus large, derrière les épaules ; mais l'élément visuel le plus marquant et le plus constant qui la caractérise est le voile gonflé par le vent (*uelatum*) qui flotte en formant un arc autour de sa tête, signifiant à son tour le déplacement du ciel vers la terre, mettant en exergue le dynamisme et la rapidité du mouvement et faisant écho parfois au drapé arrondi qui encadre la figure d'Endymion lorsque sa chlamyde est soulevée par Hypnos ou un Amour[752].

Autour des deux personnages centraux, aux attitudes nettement fixées par l'usage, gravitent d'autres figures dont la quantité comme la qualité peuvent varier. Hypnos est une présence récurrente dans la scène : parfois représenté comme un dieu barbu assis qui dévoile le corps d'Endymion pendant que celui-ci dort sur ses genoux, il est dépeint ultérieurement debout, parfois imberbe, reconnaissable à ses ailes (placées dans le dos ou, notamment en cas de surcharge de l'image, sur ses tempes, avec une forme empruntée à l'oiseau ou au papillon), et tenant un pavot symbolique ou versant un philtre somnifère sur la tête d'Endymion[753]. Les Amours ailés, plus ou moins nombreux, peuvent jouer plusieurs rôles, tenant les chevaux de Séléné, éclairant sa route avec des torches, la guidant ou découvrant, à la place d'Hypnos, l'anatomie d'Endymion. Sur un certain nombre de sarcophages, c'est Au-

(voir Fig. 12). Le relief a par ailleurs toutes les caractéristiques de l'iconographie tardive : style vestimentaire des personnages, surcharge de détails, visages des protagonistes laissés bruts pour des portraits, Endymion représenté habillé et avec tous les attributs du chasseur-berger… Voir *infra* pour l'évolution chronologique du motif.

752. Cf. Koortbojian 1995, p. 67. Pour lui, les deux drapés sont à voir en miroir l'un de l'autre, le *uelatum* de Séléné étant un marqueur d'épiphanie divine et celui d'Endymion celui d'une sexualité mortelle.

753. Sur le sarcophage en forme de *lênos* cité p. 401, note 744, le personnage ailé qui verse le philtre sur les yeux du dormeur est distinctement féminin, et a été identifié comme Nyx.

ra, personnage féminin ailé en tenue courte de chasse, qui retient les chevaux de Séléné. Les bas-reliefs tardifs voient apparaître Hyménaios, dieu du mariage, sous la forme d'un jeune homme ailé portant une torche et personnifiant l'union sacrée des deux protagonistes. Les éléments formant le cadre spatio-temporel, eux aussi, diffèrent d'un exemple à l'autre : un arbre suggère parfois une scène d'extérieur, un rocher peut figurer la grotte, et diverses divinités incarner le Latmos, la Terre, l'Océan… La temporalité nocturne, quant à elle, est signifiée par les personnages porteurs de torches, mais souvent aussi sur les sarcophages tardifs par les images en taille réduite des chars d'Hélios et de Séléné encadrant l'ensemble[754], ou par la présence d'étoiles, personnifiées (comme Hespéros) ou stylisées. Les fonctions attribuées à Endymion, chasseur et/ou berger, sont signalées par la présence de chiens, de chèvres, de moutons, et par les épieux ou le bâton que le dormeur tient, comme le décrit Lucien, d'une main chancelante. D'autres bergers, occasionnellement accompagnés de nymphes, complètent ce tableau champêtre. À vrai dire, les bases visuelles du motif (*uelatum*, croissant et démarche aérienne de Séléné ; bras au-dessus de la tête, chien et épieux d'Endymion) n'ont pas attendu l'art funéraire du II^e^ siècle pour faire leur apparition, puisqu'elles se trouvaient sur des camées dès le I^er^ s. av. J.-C. et avaient largement investi la sphère domestique dans le 3^e^ quart du I^er^ s. de notre ère, comme l'attestent un certain nombre de fresques du quatrième style trouvées à Pompéi et Herculanum ; toutefois, ce sont vraiment les sarcophages qui tout à la fois fixent, popularisent, développent et systématisent ces traits, tout en investissant cette évocation mythologique d'une dimension funèbre qu'elle n'avait pas en tant que décor intérieur des habitats de villégiature[755].

754. Une alternative possible est la présence de deux grands masques, l'un d'Hélios, l'autre de Séléné, encadrant le long côté du couvercle, comme dans Louvre MA 1335 (Zanker et Ewald 2012, doc. 15, p. 337-340).

755. Camées représentant Endymion endormi et Séléné flottant debout au-dessus de lui : Limc 1988 37-40. Fresques du quatrième style pompéien dans les maisons campaniennes : Limc 1988 14-27. Séléné y apparaît à pied, sans char, et la scène connaît un certain nombre de variations de détail : Endymion plus ou moins allongé ou assis, voile de Séléné plus ou moins gonflé par le vent, présence ou absence d'un Éros ailé… Un caractère général mérite néanmoins d'être remarqué : l'imagerie domestique porte une charge érotique assumée et nettement plus importante que les sarcophages du siècle suivant, avec la proximité et la nudité des deux personnages, dont le sexe est presque toujours découvert ; Endymion y semble d'ailleurs plus proche de se réveiller, du fait de

Malgré son étonnante constance à travers les siècles – et même les millénaires, si l'on prend en considération la fidélité des représentations modernes à l'héritage romain –, l'Endymion des sarcophages connaît des évolutions historiques qui, au-delà de variations stylistiques propres à chaque époque, permettent de mieux comprendre comment un même motif a pu refléter des sensibilités diverses et changeantes à l'égard de la mort, de l'au-delà, du deuil, mais aussi de l'amour conjugal, de la moralité et des vertus à mettre en exergue dans la commémoration d'une personne disparue. L'orientation du mouvement de l'épisode, initialement de droite à gauche, bascule définitivement vers la fin du II^e^ siècle, avec une Séléné arrivant de la gauche vers un Endymion allongé à droite, imposant au regard un sens plus proche de celui d'une lecture de texte[756] ; le même effet s'observe en parallèle dans le cas du motif d'Adonis, qui subit à la même époque une inversion dans l'ordre de ses scènes (départ du chasseur, blessure par le sanglier, mort dans les bras d'Aphrodite). Il est à noter, du reste, que c'est également au tournant du III^e^ siècle que l'on voit apparaître des sarcophages représentant l'histoire d'Endymion en deux actes, incluant le départ de Séléné (occasionnellement sculpté sur l'un des côtés courts, comme sur Louvre MA 1335, mais beaucoup plus souvent intégré à la frise du côté principal). Ce dédoublement a pour conséquence une expansion quelque peu artificielle de l'épisode, qui avait traditionnellement la particularité d'être contenu dans un seul tableau, avec un effet visuel de symétrie ou de parallèle et un effet narratif de prolepse suggérant une scène érotique non montrée ; l'image de Séléné qui se retourne avec nostalgie vers Endymion au moment de remonter sur son char introduit aussi une dimension supplémentaire, contrebalançant les joies de l'amour par la douleur de la sépara-

sa position souvent assise, et attend même parfois sa maîtresse les yeux pleinement ouverts (Limc 1988 14-18). Comme on pouvait s'y attendre, les peintres des villas de Campanie ont interprété la scène sous l'angle du plaisir, de la beauté physique et de l'amour, là où les sculpteurs des bas-reliefs funéraires lui ont donné plus de complexité et d'ambiguïté, accentuant l'analogie entre sommeil éternel et mort et entre le destin des personnages mythologiques et celui des défunts. Sur la transition de certains *topoi* mythologiques de la sphère domestique au domaine funéraire, voir Newby 2016, p. 228-272.

756. Le texte de Lucien correspond donc à ce deuxième type d'images, le plus abondant d'ailleurs.

tion[757].

Un autre type d'expansion, qui touche l'ensemble des sarcophages mythologiques, consiste à développer les détails : c'est ainsi que le décor, initialement sobre et concentré autour de quelques personnages principaux (Séléné, Endymion, Hypnos), se remplit progressivement d'une foule d'autres figures, pour aboutir à la surcharge typique des sarcophages du III^e^ siècle ; toutefois, tandis que d'autres récits en images voient leur sens étoffé ou infléchi par ces ajouts, ces derniers ne servent, dans le cas qui nous intéresse, qu'à accentuer certains aspects du tableau : le désir amoureux, avec la multiplication des *érôtes* ailés, et la tranquillité bucolique, avec la recrudescence des bergers et des troupeaux[758]. La confusion et les difficultés de déchiffrage

757. La lecture du motif funéraire d'Endymion oscillant constamment, comme nous le verrons *infra*, entre la consolation d'un amour plus fort que la mort et le désespoir de la séparation éternelle, on peut insister tantôt sur l'amour indéfectible de Séléné, traduit par la régularité de ses visites et son regard constamment tourné vers son amant (Zanker et Ewald 2012, p. 205 : « *This repetition of the scene […] emphasizes the constant repetition of the visits, and the goddess' passionate inability to give up her love* »), tantôt sur le départ comme image de deuil (voir Koortbojian 1995, qui néanmoins révèle aussi le pouvoir de l'effet elliptique qui laisse imaginer des retrouvailles amoureuses, potentiellement en rêve). Notons ici qu'il existe deux manières distinctes de juxtaposer les deux scènes sur le côté long du sarcophage : soit l'arrivée de Séléné par la gauche précède son départ vers la droite, créant une construction symétrique autour d'Endymion endormi avec les chars orientés dans des directions opposées (Limc 1988 59-62, voir Fig. 13) ; soit la structure de l'image est en parallèle, avec les deux biges tournés vers la gauche, puisque l'on voit Séléné remonter sur son char à gauche, et en descendre à droite, avec Endymion repoussé à l'extrémité droite du sarcophage (Limc 1988 63-66 , voir Fig. 14). Le premier cas de figure révèle une préoccupation à la fois esthétique et logique, mettant Endymion en position centrale comme facteur commun entre les deux scènes et soulignant peut-être le caractère éphémère des visites de Séléné, sa venue étant nécessairement suivie de son départ. Le second type de sarcophage à double scène est à la fois moins facile à lire et plus énigmatique : la rupture de l'ordre logique de lecture semble encourager une vision cyclique de l'événement, avec une suite ininterrompue de séparations et de retrouvailles, mais la matérialisation physique de la distance entre la déesse sur le départ à gauche et son amant à droite rend la souffrance de l'éloignement plus palpable.

758. Cf. Zanker et Ewald 2012, p. 101 : « *It is true that we find a similar change in style in the sense of an escalation of the tomb rhetoric on many other sarcophagus reliefs of the third century […] But on the Endymion sarcophagi […] the interest is directed first and foremost to just one sphere : the world of joyful shepherds.* » Sur les deux types d'expansion, narrative ou allégorique,

apportées par cette foule serrée sont compensées par la disparition de certains éléments conventionnels ou expérimentaux qui tendaient à diluer le sens sur les décors les plus anciens[759]. Les deux grands Cupidons qui encadraient fréquemment l'épisode sur les premiers sarcophages, appuyés sur des torches renversées en signe de deuil, sont aussi éliminés alors même que leurs homologues porteurs de flambeaux tournés vers le haut prolifèrent à l'intérieur de la scène : de manière générale, les sarcophages du III^e^ siècle comportent très peu d'allusions directes à la mort, comme en témoigne la disparition du motif violent de la blessure fatale d'Adonis, remplacé dans les années 220 par des scènes de chasse d'Hippolyte ou de personnages non mythologiques[760]. Le thème d'Endymion est sans doute le premier à s'inscrire dans cette tendance à l'euphémisme et à l'atténuation, mettant l'accent davantage sur l'idylle érotique que sur l'irréversible sommeil de la mort.

D'autres évolutions touchent la représentation des protagonistes eux-mêmes. Si le croissant de lune de Séléné apparaît de manière progressivement moins systématique, les symboles cosmiques devenant moins nécessaires à l'identification de la déesse, Endymion, en revanche, voit son identité s'étoffer : le chien est d'abord l'unique attribut du chasseur ou du berger, mais au III^e^ siècle les épieux ou la canne complètent le personnage, le bétail et les pâtres autour de lui pouvant être interprétés comme des compagnons ou comme les éléments d'un cadre bucolique. La figure du chasseur semble particulièrement en vogue à cette période, en tant qu'incarnation d'une certaine *uirtus* qui se révèle dans les scènes de chasse évoquées au paragraphe précédent ; mais le berger et son univers paisible, coupé des tracas du monde civique et politique, connaissent aussi une popularité considérable entre la seconde moitié du III^e^ et le début du IV^e^ siècle où ils mettent en image un *otium* idéalisé, fait d'activités fantasmées (chant, réflexion, débat philosophique) toutes plus méditatives les

---

du motif d'Endymion, voir Koortbojian 1995.

759. Voir le sarcophage de Gerontia, cité plus haut, où apparaissent plusieurs détails qui contribuent au paysage sans être en rapport direct avec l'action principale : statue d'Hermès renversée évoquant un sanctuaire en ruines, décoration guerrière sur le char de Séléné, arche représentant la porte du ciel… Cf. Zanker et Ewald 2012, p. 335-337.

760. Voir Zanker et Ewald 2012, p. 300.

unes que les autres[761]. Chasseur et berger sont des *personae* que les Romains aiment voir associées au souvenir qu'ils laissent d'eux-mêmes ; car c'est bien d'identification ou d'assimilation qu'il s'agit, du moins partiellement, comme le montre l'émergence des sarcophages à portraits, sur lesquels le défunt et ses proches peuvent donner leur visage aux héros mythologiques du bas-relief. Un certain nombre de sarcophages du III^e^ siècle présentent de tels portraits gravés sur la tête de Séléné et/ou d'Endymion, beaucoup ayant également des visages non sculptés en prévision d'un portrait qui finalement, pour une raison ou une autre, n'a jamais été ajouté[762].

Cette velléité, de la part de certains commanditaires, d'être assimilés de manière plus ou moins directe aux deux personnages explique une dernière altération historique dans le style de la représentation. La plupart des bas-reliefs montrent Endymion en *puer formosus*, très jeune, avec une plastique séduisante que révèle sa nudité partielle, parfois quasi totale : dans une posture alanguie, les jambes écartées, il correspond parfaitement au personnage des élégies et des épigrammes, repris par Lucien sur un ton subtilement parodique ; le geste d'Hypnos ou d'Éros soulevant son manteau pour exposer son corps devant la déesse, sur les plus anciens sarcophages, renforce l'érotisme de l'image. Quant à Séléné, elle incarne également un parangon de beauté féminine, son péplos fin laissant transparaître des formes juvéniles et glissant fréquemment pour découvrir l'épaule, voire un sein. Mais dans les bas-reliefs plus

761. Sur le succès marqué des sarcophages de type *uita humana* ornés de bergers, qui est loin d'être dû entièrement aux métaphores chrétiennes, voir Zanker et Ewald 2012, p. 166-169. Le chasseur reste néanmoins une figure à laquelle il est bien plus acceptable socialement de s'identifier, notamment par un portrait : voir *id.* p. 338 : « *[…] the connotations of the hunter were considerably more positive and prestigious than those of the shepherd. […] As far as portrait identification was concerned, the ideal pastoral world was practically taboo.* » À titre d'indication, on compte plus de 400 sarcophages à motif pastoral entre 260 et 320, et environ 250 sarcophages portant un motif de type « chasse au lion ».

762. Sur la pratique des portraits remplaçant les traits des héros ou des dieux, voir notamment Wrede 1981 ; Fejfer 2008. La notion d'identification du défunt ou de la défunte à tel ou tel personnage est toujours problématique ; plusieurs modes de représentation du mort dans la tombe étaient envisageables (« portraits d'époque » sur le bas-relief principal du sarcophage, médaillons ou tondos, mais aussi peintures ou bustes dans la chambre funéraire) et pouvaient entrer en résonance ou en concurrence.

tardifs, la tonalité change : les deux protagonistes ont désormais un physique adulte, leurs vêtements cachent tout leur corps, avec un drapé plus couvrant ; enfin, Séléné est parfois dépeinte la tête voilée, comme une mariée, marquant une insistance sur le caractère légitime de la théogamie, que la présence d'Hyménaios et de la torche nuptiale peut encore renforcer[763]. Tous ces éléments tendent à faire sortir Endymion et Séléné de la sphère des amours clandestines et potentiellement coupables pour les rapprocher de l'attachement conjugal licite et d'une *uirtus* louable chez un couple romain qui souhaiterait être commémoré à travers cette analogie.

Il suffit de comparer deux exemples parmi les plus notables de l'imagerie funéraire d'Endymion, à quelques décennies d'écart à peine, pour se rendre compte de cet infléchissement moral : le magnifique et exubérant sarcophage en forme de *lênos* (New York, Metropolitan Museum of Art, 47.100.4, voir Fig. 11) sculpté aux alentours de 210 montre Séléné vêtue d'une étoffe fine qui dévoile la moitié de sa poitrine, tenant une guirlande comme pour une fête, et Endymion en éphèbe aux cheveux longs dont la cape rejetée en arrière dévoile toute la nudité ; tout autour d'eux, une multitude d'Amours, des nymphes déhanchées et deux occurrences d'Éros et Psyché (l'une sur le côté du sarcophage, l'autre sur l'un des créneaux arrondis du couvercle), ainsi qu'une miniature qui montre Séléné embrassant Endymion bien éveillé, accentuent encore la tension érotique d'un ensemble traversé par les notions de grâce et de séduction. Au reste, aucun procédé d'identification directe ne semble être à l'œuvre dans ce cas précis, puisque le portrait et l'inscription indiquent qu'il s'agit d'une commande d'une affranchie, Aninia Hilara, pour sa mère morte à l'âge de cinquante ans. Tout au plus peut-on y voir une exaltation de la défunte, Claudia Arria, comme une femme cultivée et de grande beauté, et de l'amour filial dont témoigne la commanditaire, semblable en intensité, mais dans un registre différent,

763. Pour Séléné en « fiancée de la mort », voir Zanker et Ewald 2012 p. 98-99, citant les exemples du fragment de sarcophage à *clipeus* (Limc 1988 84) où Séléné voilée fait un écho direct au portrait féminin du tondo, et du sarcophage de Rome, San Paolo fuori le Mura (Limc 1988 80), qui détourne un certain nombre des codes du genre : on y voit Aphrodite elle-même, nue avec un *uelatum* au-dessus de la tête, faire office de cocher de Séléné dans un bige tiré par des taureaux ; la fiancée d'Endymion semble glisser en lévitant vers celui-ci, guidée par une autre déesse (Nyx ?) et par Hyménaios.

à l'amour de Séléné[764]. Vers 230-240, en revanche, le sarcophage du Louvre (MA 1335, voir Fig. 12) trouvé à Bordeaux, où les têtes des deux personnages sont restées à l'état brut en prévision de portraits, les représente plus âgés et vêtus de pied en cap, Séléné portant une torche comme pour des noces (ou comme une veuve rendant visite au tombeau de son mari), Endymion habillé en chasseur avec des javelots en main et endormi dans une posture plus fermée que d'habitude ; les figures secondaires évoquent une histoire d'amour, notamment avec le jugement de Pâris sur le couvercle, mais aussi et surtout la paix idéalisée d'un monde champêtre (bergers, moutons, scène de la vie pastorale, Pâris habillé en chasseur)[765]. Un double phénomène se fait donc jour ici : d'un côté les couples mariés des classes aisées et cultivées de la société romaine consentent à être rapprochés d'un *exemplum* d'érotisme visuel relevant initialement du domaine de la poésie élégiaque (Newby 2016, p. 341, parle de « *new erotics of conjugality* »[766]), mais de l'autre, certaines conditions s'appliquent à cet emprunt, et par un retour d'influence, le mythe de l'union d'Endymion avec la Lune prend la forme d'une théogamie dont la légitimité et la sacralité sont sanctionnées par les dieux et les hommes (Zanker et Ewald 2012, p. 207, évoque une « *retrospective moralization of the story* »).

8.2.1 Dormir, c'est mourir un peu

Un motif polyvalent

Si le décor du sarcophage cherche à traduire avec plus ou moins de précision les qualités personnelles et les dernières volontés du défunt (lequel est malheureusement

764. Zanker et Ewald 2012, p. 343-344, argumente contre la possibilité d'une réutilisation du sarcophage : celui-ci ne comportant pas de traces d'effacement et de réfection de l'inscription dédicatoire ou du portrait, et ces derniers appartenant au même style historique que le reste de l'ouvrage, il n'y a pas de raison de penser que le cercueil était initialement prévu pour une autre personne.

765. Voir la description analytique de ces deux sarcophages par B. Ewald (Zanker et Ewald 2012, p. 337-344).

766. On trouve dans Newby 2016 (p. 338-342) une synthèse intéressante sur l'avènement de l'érotisme et des sentiments dans la représentation de la vie maritale à partir de la fin du I^{er} s. de notre ère, notamment par l'adoption de lieux communs propres à l'élégie.

rarement identifiable), il importe de ne pas oublier qu'il est avant tout conçu pour répondre aux attentes des proches qui viendront périodiquement rendre hommage au mort dans sa dernière maison. Les images destinées à être regardées à ces occasions sont investies de fonctions complexes dans le processus et les rites du deuil : à la manière d'une oraison funèbre, elles possèdent une rhétorique qui, selon le contenu et la tonalité, agit sur l'état d'esprit du spectateur. Ces orientations variables peuvent être regroupées en trois pôles :

1) Les motifs de déploration, de lamentation ou même de désespoir se font le reflet du chagrin éprouvé par la famille endeuillée. Les scènes représentant Achille pleurant Patrocle, Adonis expirant dans les bras d'Aphrodite ou Niobé assistant au massacre de ses enfants exhibent de manière poignante la souffrance qui résulte de la perte d'un être cher et la violence inhérente à la mort. De telles images peuvent servir d'illustration ostensible de la sincérité des sentiments au sein de la famille qui a commandé le sarcophage, mais également d'exutoire au chagrin de quiconque viendrait les contempler pour se sentir plus proche de la personne disparue.

2) À l'inverse, certains bas-reliefs ont plutôt une visée de consolation, par une stratégie d'euphémisme, d'atténuation, voire d'inversion : évitant les thématiques directement liées à la mort, ils affichent au contraire des visions de bonheur qui se veulent évocatrices d'un au-delà rassurant. C'est le cas notamment des frises pastorales ou de celles montrant des thiases bachiques, qui accompagnent parfois les noces de Dionysos et d'Ariane : les perspectives offertes sont celles de l'*otium* bucolique, des festivités insouciantes, et même parfois de la réunion du couple aimant pour l'éternité.

3) Enfin, les ornements des sarcophages peuvent avoir une fonction commémorative, fondée sur l'éloge et l'exaltation des vertus du défunt. Ainsi les scènes de chasse, qu'elles relèvent de la *uita humana* ou des mythes d'Hippolyte, de Méléagre ou d'Adonis, sont-elles à la fois des vecteurs de connivence sociale pour l'élite qui prise et pratique cette activité et des marqueurs de *uirtus*, de courage et de force. Le sacrifice d'Alceste ne peut manquer d'évoquer la fidélité et le dévouement conjugal, tandis que les personnages divins, comme Mars rencontrant Rhéa Silvia, sont des analogues d'autant plus flatteurs que la pratique des portraits permet de s'y assimiler aisément.

Une grande partie de l'intérêt du thème de Séléné et d'Endymion réside dans son épaisseur herméneutique, un aspect sur lequel la littérature des récentes décennies s'est abondamment focalisée[767] : c'est ainsi que les sarcophages montrant la déesse de la lune et son amant peuvent évoquer le deuil, par la présence d'Amours aux torches renversées encadrant la scène, ou la perte de l'être cher et la douleur de la séparation, par l'ajout d'un second épisode où Séléné quitte à regret son amant ; mais le sommeil est aussi, de toute évidence, une version atténuée de la mort, et le charme bucolique du cadre donne une vision rassurante de l'au-delà. Quant à l'esthétisation de la déesse amoureuse et du beau chasseur, elle participe de la glorification familiale, qu'elle soit indirecte, par l'évocation de vertus entendues comme représentatives de celles du défunt, ou explicite, par l'emploi de portraits. En somme, sans relever d'un genre précis (déploration, consolation ou éloge), le bel endormi semble les regrouper tous. Cette polyvalence étonnante d'un motif dont nous avons pourtant constaté le caractère remarquablement fixe et invariant s'explique avant tout par la singularité de l'histoire d'Endymion. Comme la section précédente le révélait, le sommeil de l'amant de la Lune a autant à voir avec l'éternité de la mort qu'avec celle de l'immortalité ; le même principe s'applique aux visites cycliques de Séléné, qui peuvent être interprétées comme une tentative désespérément répétée de retrouver l'amant qu'elle a perdu, ou comme une théogamie sans cesse renouvelée. Ainsi, selon le sens que donnent à l'image d'Endymion le commanditaire, le sculpteur et, en définitive, le spectateur, celle-ci peut montrer un couple à jamais séparé par la mortalité de l'un et l'immortalité de l'autre ou, au contraire, un exemple d'amour plus fort que la mort. La scholie à Apollonios de Rhodes révélait une hésitation sur la connotation positive ou négative du sort d'Endymion, entre faveur et châtiment, entre le γλυκὺς ὕπνος qui soulage les hommes de leurs peines dans les épopées homériques et le κακὸν κῶμα qui punit les dieux parjures dans la *Théogonie*. Les sarcophages héritent à leur tour de cette ambiguïté fondamentale.

767. Voir p. 404 et note 749.

Le tout-puissant Hypnos

Il serait presque superflu de rappeler la proximité entre le sommeil et la mort, matérialisée par la relation de gémellité des dieux Hypnos et Thanatos que l'on voit emporter le cadavre de Sarpédon dans l'*Iliade* et sur le fameux cratère d'Euphronios[768]. Le sommeil constitue un analogue moins violent et une sorte de propédeutique à la mort. Il permet d'imaginer une situation de perte de conscience qui n'est pas suivie de corruption et laisse même un espoir de réveil. Cicéron, dans un argumentaire contre la peur de la mort, rapproche cette dernière du sommeil en ces termes :

> *Quam qui leuiorem faciunt, somni simillimam uolunt esse. Quasi uero quisquam ita nonaginta annos uelit uiuere, ut, cum sexaginta confecerit, reliquos dormiat ! ne sui quidem id uelint, non modo ipse. Endymion uero, si fabulas audire uolumus, ut nescio quando in Latmo obdormiuit, qui est mons Cariae, nondum, opinor, est experrectus. Num igitur eum curae censes, cum Luna laboret, a qua consopitus putatur, ut eum dormientem oscularetur ? Quid curet autem, qui ne sentit quidem ? Habes somnum imaginem mortis eamque cotidie induis, et dubitas quin sensus in morte nullus sit, cum in eius simulacro uideas esse nullum sensum ?*
>
> Ceux qui s'efforcent de rendre [l'idée de la mort] plus supportable veulent qu'elle soit parfaitement semblable au sommeil. Comme si quiconque pouvait souhaiter vivre quatre-vingt-dix ans à condition, passés les soixante ans, de dormir le reste du temps ! Même ses proches ne le voudraient pas, sans parler de lui-même. Quant à Endymion, à en croire les légendes, depuis qu'il s'est assoupi je ne sais quand sur le Latmos, une montagne en Carie, je ne crois pas qu'il se soit encore réveillé. Penses-tu donc qu'il soit inquiet lors des éclipses de la Lune, dont on croit que c'est elle qui l'a endormi pour l'embrasser dans son sommeil ? Et de quoi pourrait-on bien s'inquiéter quand on ne peut même plus ressentir ? Tu as dans le sommeil l'image de la mort, tu revêts cette apparence tous les jours, et

768. Sur Hypnos et Thanatos, voir notamment Ramnoux 1986 et Vermeule 1979 (notamment chap. 5).

> tu doutes encore que la mort soit dépourvue de sensation, alors que tu n'en perçois aucune dans son simulacre ? (Cicéron, *Tusculanes* I, 28, 92.)

Sommeil et mort sont mis sur le même plan, comme deux états où l'on ne peut rien ressentir, ni en bien ni en mal, et qui en tant que tels ne sont pas plus redoutables qu'ils ne sont souhaitables : du point de vue du sujet, le premier n'est en quelque sorte qu'une version transitoire du second. Vue sous cet angle radical, l'expérience d'Endymion ne diffère guère en pratique de celle d'un défunt (opinion que Cicéron soutient dans le *De finibus*[769], et s'il est effectivement incapable de s'effrayer, avec les autres mortels, des disparitions de son amante, il doit aussi être incapable de se réjouir de ses apparitions. Cicéron force délibérément le trait pour servir son propos, et ne se cache pas d'adopter ici un ton assez léger, conscient de l'image peu nuancée qu'il donne du sommeil en général et de celui d'Endymion en particulier : dans une telle configuration, le jeune homme est totalement passif et les motivations de Séléné purement égoïstes, puisqu'il s'agit de couvrir de baisers quelqu'un qui ne s'en rend même pas compte. Une différence de degré est néanmoins soulignée par l'emploi des termes d'*imago* et de *simulacrum* (proches de l'εἴδωλον grec) : comme un masque que l'on porterait chaque nuit, le sommeil imite la mort, mais il n'en a pas le caractère réel et définitif. Cet écart qualitatif, qui permet à Cicéron d'élaborer un argument *a fortiori* contre la crainte de la mort, représente aussi une ouverture vers des possibles qu'exploite justement l'imagerie funéraire. Là où le prosateur décrit le sommeil comme une forme de mort et une sorte d'extinction

769. V, 19-20 : *Somnum denique nobis, nisi requietem corporibus et medicinam quandam laboris afferret, contra naturam putaremus datum ; aufert enim sensus actionemque tollit omnem. […] Itaque, ne si iucundissimis quidem nos somniis usuros putemus, Endymionis somnum nobis velimus dari, idque si accidat, mortis instar putemus.* « En fin de compte, si le sommeil n'apportait pas le repos à nos corps et une sorte de remède à l'effort, nous penserions que c'est une disposition contre nature, car il prive des sens et empêche toute action. […] Ainsi donc, même si nous pensions jouir des rêves les plus agréables, nous ne voudrions pas qu'on nous donne le sommeil d'Endymion, et s'il survenait à quelqu'un, nous penserions qu'il est équivalent à la mort. » Ce rapprochement apparaît aussi dans la traduction que Cicéron propose du dernier discours de Cyrus chez Xénophon : *Iam uero uidetis nihil esse morti tam simile quam somnum.* « Vous voyez bien que rien n'est plus semblable à la mort que le sommeil » (*De senectute* XXII). En réalité, la suite du discours ne conforte pas l'idée d'un sommeil à tous égards dépourvu de sens, puisque Xénophon, et Cicéron après lui, affirment que le sommeil est le moment où l'âme manifeste sa nature divine (cf. *infra*).

provisoire, à l'inverse, les sculpteurs des sarcophages – rejoignant ceux qu'il dénigre au début du texte – tendent à montrer que la mort n'est pas la fin de tout, mais plutôt une forme de sommeil, offrant des possibilités de repos, de réveil, de rêve…

Dans une visée euphémistique et consolatoire, les anciens n'ont pas moins que les modernes usé de la métaphore du sommeil pour évoquer la mort dans le contexte du deuil et de la tombe. Nombreuses sont les épitaphes assimilant le trépas à un sommeil βαθύν (profond), μακρόν (long), ὀφειλόμενον (nécessaire), νήγρετον (sans réveil), de même que celles employant la formule εὕδεις, commentée plus haut comme introduction à des rêves épiphaniques, pour s'adresser ici au défunt[770]. Réciproquement, lorsque le mort (ou sa tombe elle-même) interpelle le visiteur, c'est pour lui rappeler comment parler de ceux qui ne sont plus : des gens de bien, on ne dit pas qu'ils meurent, mais qu'ils s'endorment[771]. À rebours de l'euphémisme qui transforme la mort en sommeil, on trouve l'hyperbole qui assimile un sommeil particulièrement profond ou prolongé à la mort : on se souvient de la léthargie νήγρετος, <ἥσυχίῳ> θανάτῳ ἄγχιστα ἐοικώς (*Odyssée* XIII, 80) qui prive Ulysse d'assister à son propre retour à Ithaque[772] ; elle trouve son équivalent comique dans une épigramme dénigrant un avare qui, rêvant d'un trésor, voudrait ne jamais se réveiller et « aurait consenti à mourir, puisqu'il se voyait riche dans son sommeil » (littéralement : puisqu'il avait un sommeil riche)[773].

---

770. Voir *Anthologie grecque* VII et *Appendice, Epigrammata sepulcralia*. Pour l'inscription latine sur la tombe de Catilia Marciana, mentionnant des sacrifices faits à *Somno Aeternali*, voir *CIL* VI, 11082 = *IG* XIV, 1353 = *IGUR* II, 310.

771. Voir l'épitaphe en vers de Popilia (*IG* XIV, 1957 = *IGUR* III, 1310 = *Appendice, Epigrammata sepulcralia* 289), où elle exhorte son mari en ces termes : καὶ λέγε Πωπιλίην εὕδειν, ἄνερ· οὐ θεμιτὸν γὰρ / θνήσκειν τοὺς ἀγαθοὺς, ἀλλ' ὕπνον ἡδὺν ἔχειν (« Dis que Popilia dort, mon cher époux ; car la *thémis* veut que les gens de bien ne meurent pas, mais qu'ils jouissent d'un doux sommeil »). La même rhétorique se retrouve dans une épitaphe attribuée à Callimaque (10 = *Anthologie grecque* VII, 451) : Τῆδε Σάων ὁ Δίκωνος Ἀκάνθιος ἱερὸν ὕπνον / κοιμᾶται. θνήσκειν μὴ λέγε τοὺς ἀγαθούς (« Ici repose d'un sommeil sacré Saon, fils de Dicon, d'Acanthos. Ne dis pas que les gens de bien meurent »).

772. Voir p. 395, note 732.

773. *Anthologie grecque* XI, 366, 2 : ἤθελ' ἀποθνήσκειν πλούσιον ὕπνον ἔχων.

À la lumière de tels parallèles, on comprend mieux le rôle primordial que tient Hypnos sur les sarcophages de notre corpus, où il apparaît presque aussi systématiquement qu'Endymion et Séléné eux-mêmes. Le dieu, pourvu de ses signes distinctifs et attributs (barbe, ailes, philtre somnifère, pavot), n'est rien moins qu'un troisième protagoniste aux côtés d'Endymion et Séléné, puisqu'il se tient toujours au chevet du héros, quand celui-ci n'est pas directement assoupi sur ses genoux, comme dans les premiers modèles de sarcophages. Le jumeau de Thanatos partage bien sûr un certain nombre de traits avec son frère : les deux dieux agissent avant tout sur la vue du sujet, versant sur ses yeux un liquide ou un nuage pour les voiler ; tous deux présentent une ambiguïté irréductible : omnipotents, tyranniques et dangereux comme peut l'être Éros, ils en possèdent aussi la puissance de séduction, comme l'indique, pour l'Hypnos des sarcophages, le geste par lequel il expose la nudité d'Endymion aux yeux de Séléné et du visiteur de la tombe[774]. Toutefois, comme nous l'avons constaté, ce mouvement indiscret disparaît complètement sur les modèles ultérieurs, privilégiant une vision plus pudique tout en recentrant la charge érotique sur le couple principal ; Hypnos, quant à lui, devient de moins en moins semblable à son frère : la barbe disparaît, les ailes se font petites et légères comme celles d'un papillon, l'allure d'ensemble devient plus juvénile et inoffensive, le genre même change parfois, lorsque le dieu est remplacé par un personnage féminin. Abandonnant les cupidons endeuillés et l'esthétique de l'ἄωρος fauché dans la fleur de la jeunesse pour une imagerie évoquant davantage des noces sacrées, les sculpteurs accentuent dans le même temps le caractère doux et sans violence d'Hypnos, qui le différencie de Thanatos.

Boyancé 1928, cherchant à démontrer que dans la théologie orphique (ainsi que dans divers courants pythagoriciens et platoniciens s'en inspirant), le sommeil était conçu comme un exercice préparatoire à la mort (μελέτη θανάτου), et Hypnos comme un dieu psychopompe menant les âmes vers la résurrection et la vie éternelle[775], en déduit sans surprise que l'Hypnos des sarcophages « livre le mort

774. Pour un dossier intéressant sur le rapport entre Thanatos, Hypnos et Éros, voir Vermeule 1979, chap. 5 « *On the wings of the morning : the pornography of death* ».

775. S'il est indubitable que les Grecs, initiés ou non à l'orphisme, aient pu voir dans l'acte de

symbolisé par Endymion à l'immortalité céleste symbolisée par Séléné, la lune qui est souvent conçue comme un des séjours des bienheureux ». Un tel postulat présente à nouveau le défaut de partir des textes pour analyser les images ; rien d'ailleurs ne permet d'affirmer que les artisans des sarcophages et leurs clients aient eu à l'esprit des références orphiques, considérant notamment la déesse amoureuse comme une allégorie de l'astre servant de séjour aux âmes. Il est vrai néanmoins qu'Hypnos, présent auprès des amants mythologiques dès les premiers bas-reliefs et avant la prolifération d'autres personnages comme la Terre, le Latmos ou Hyménaios, ne se limite pas à personnifier et redoubler le sommeil déjà illustré par la pose d'Endymion : il souligne l'origine divine de cette torpeur sans réveil, dévoile le corps intact du jeune homme comme pour insister sur son incorruptibilité et, tel un Thanatos adouci, constitue une figure de transition entre la vie et un autre monde – celui du rêve, dont nous traiterons plus loin, ou un au-delà apaisant.

Adonis, Perséphone et les frères endormis

La clé du succès d'Endymion sur les sarcophages romains est-elle donc tout simplement la représentation du défunt en dormeur ? On remarque en effet la popularité sans égale du *topos* du berger carien à côté d'autres motifs mythologiques plus directement rattachés à une thématique funéraire : mort d'Alceste, chute de Phaéton, derniers soins à Adonis, douleur de Niobé, funérailles de Méléagre, Perséphone enlevée par Hadès ou Penthésilée tuée par Achille… Devant les portraits beaucoup plus rares d'Ariane à Naxos ou de Rhéa Silvia, Endymion est le principal dormeur, et le seul de son sexe, sur les sarcophages. Zanker et Ewald 2012, p. 96, explique l'attrait, pour le commanditaire d'une tombe, d'une image qui représente le défunt en dormeur, conservant une ambiguïté entre déploration et réconfort : « *On the one*

dormir une expérience comparable à la mort, mais plus douce, et en cela une sorte de préparation au « grand sommeil », en revanche l'argumentaire de Boyancé 1928 nous paraît fragile par certains aspects, notamment par le sens à donner à l'expression μελέτη θανάτου, qui varie selon les textes cités, et par les sources textuelles et iconographiques elles-mêmes, de natures très diverses, parfois fragmentaires et d'une pertinence discutable. La conclusion d'après laquelle Hypnos aurait joué chez les orphiques le même rôle qu'Hermès psychopompe, accompagnant les morts vers l'au-delà, ne nous semble donc pas prouvée de manière certaine.

hand [the image of the sleeping dead] expresses the condition of being absent ; one who is asleep, like one who is dead, is not aware of the world around. On the other, it leaves open the comforting thought that the deceased is not really dead. » Néanmoins, les différents héros endormis, malgré la parenté certaine qui relie leurs représentations (voir *infra*), ne peuvent tous être mis sur le même plan : Endymion garde un statut à part dans la mesure où, contrairement à Ariane, promise à Dionysos, ou à Rhéa Silvia, destinée à mettre au monde les fondateurs de Rome, le jeune Latmien n'offre pas de perspective de réveil, malgré les visites régulières que lui rend Séléné. C'est donc vers une solution plus complexe qu'il faudra se tourner pour élucider l'ambiguïté de ce sommeil sans fin, pourtant distinct d'une véritable mort.

Si l'on laisse donc de côté pour le moment les amours de Dionysos et de Mars, dont l'illustration participe nettement du « type Endymion », trois autres motifs, quoiqu'un peu plus éloignés, méritent l'attention, car ils modélisent de trois manières différentes la relation de ce type iconographique avec le thème de la mort. Le premier motif, celui d'Adonis[776], dont il existe plus de vingt occurrences connues, est celui que Koortbojian 1995 a choisi à raison comme complémentaire d'Endymion dans son étude typologique des sarcophages mythologiques. Les deux seules narrations présentes dans l'iconographie funéraire et mettant en scène l'amour d'une déesse pour un mortel s'opposent en effet sur plusieurs plans : à la figure contemplative du berger Endymion, inscrit dans le calme de son décor bucolique, répond celle, active voire violente, du chasseur Adonis ; la jeunesse du premier est éternellement préservée pour le bénéfice de son amante divine, alors que la mort prématurée du second met fin à son idylle avec Aphrodite. Sur les sarcophages, il ne se produit jamais dans le cadre paisible du Latmos une scène d'intimité ou de face-à-face comme on peut en voir dans l'histoire d'Adonis, plus intense à tous égards ; la scène du départ de Séléné, quittant Endymion pour le retrouver la nuit suivante, est en quelque sorte l'inverse de celle du départ d'Adonis, prenant congé de son amante pour ne jamais revenir ; enfin, si la fonction dévolue au thème d'Endymion est plutôt orientée vers

776. Le mythe est généralement représenté en trois scènes, dans un ordre variable : le départ d'Adonis, la chasse du sanglier et les soins désespérés apportés à la blessure fatale du héros, assis en parèdre à côté d'Aphrodite.

la consolation par une vision atténuée de la mort, celle d'Adonis tend davantage vers l'éloge et la glorification de la bravoure du héros[777]. En dépit ou plutôt à cause de cette complémentarité, plusieurs aspects réunissent les deux mythes : le vêtement de Séléné qui souvent glisse de son épaule et découvre la moitié de sa poitrine est inspiré de représentations d'Aphrodite, et cette beauté partiellement dénudée entourée d'un essaim d'*érôtes* rappelle fortement la déesse de l'amour, quand celle-ci ne conduit pas le char de Séléné[778]. Réciproquement, l'épisode de la chasse fait parfois un écho troublant au motif d'Endymion, avec un héros plus ou moins étendu au sol, renversé par le sanglier, et, sur certains modèles, la déesse qui arrive juste à temps pour assister au drame, guidée par un Amour, la rapidité de son mouvement créant un *uelatum* au-dessus de sa tête[779]. Les deux univers champêtres, l'un pastoral, l'autre cynégétique, se rejoignent largement à travers des détails communs : chiens, épieux, canne, dieu de la montagne, mais aussi cheveux longs et tunique courte du protagoniste[780]. Adonis apparaît donc comme le pendant d'Endymion, dans un rapport que nous avions déjà étudié dans la section précédente, mais qui acquiert une nuance supplémentaire lorsqu'il est mis en évidence par l'imagerie funéraire : dans le contexte précis de cette comparaison, l'expérience de Séléné qui arrive pour trouver

777. Pour une synthèse sur la comparaison entre les motifs d'Endymion et d'Adonis, voir Koortbojian 1995, p. 19-22. « *By a sleeplike death was Aphrodite's love for Adonis thwarted ; by deathlike sleep was Selene's allowed.* » L'auteur confronte les deux thèmes en tant que « *images of sudden violent death and endless tranquil sleep* », et résume : « *Adonis provided a literal heroic image of death, while Endymion offered an evocative metaphor of the afterlife.* »

778. Sur le sarcophage de San Paolo fuori le Mura, voir p. 411, note 763. Sur l'assimilation possible de Séléné à Aphrodite Pandémos ou Ourania, voir Koortbojian 1995, p. 130-132.

779. Voir le sarcophage conservé dans la sacristie de la Cathédrale de Blera (*ASR* III.1, 14 ; Koortbojian 1995, ill. 5), et celui du Vatican, Museo Gregorio Profano, 10409 (Koortbojian 1995, ill. 7, voir Fig. 15). Un élément plus ancien d'iconographie domestique (probablement I^er^ s. av. J.-C.) peut aussi être ajouté au dossier : sur un fragment de fresque de Pompéi sur fond stuqué blanc (Paris, Musée du Louvre ; Koortbojian 1995, ill. 12 et P. Devambez, « Un fragment de fresque antique au Louvre », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 1951, vol. 45, 1, p. 67-76, voir Fig. 16) est représentée la mort d'Adonis, allongé dans une pose très proche de celle typique d'Endymion ; le sanglier s'enfuit vers la droite, et Aphrodite debout, son drapé flottant encore derrière son bras, s'est ruée pour prendre son amant dans ses bras.

780. Sur la proximité frappante des deux types, Endymion étant représenté davantage comme un chasseur que comme un berger, voir Zanker et Ewald 2012, p. 342.

son amant éternellement endormi n'est pas moins douloureuse que celle, certes plus violente, d'Aphrodite accourant pour trouver son amant mortellement blessé, et les deux tableaux symbolisent, de façons très diverses, un amour entravé par le destin.

Une autre manière de représenter la mort, qui comme le sommeil en offre une version atténuée et ambivalente, est le rapt[781]. En l'absence de bas-reliefs tombaux reprenant le thème de Ganymède[782] ou d'Eos et de ses amants, Hylas est le seul homme que l'on voit kidnapper sur des sarcophages, entouré de nymphes qui l'attrapent par le bras. Mais la victime qui se rapproche le plus d'Endymion, tant par son aspect visuel que par sa popularité, est Perséphone. L'enlèvement de Koré par Hadès est le thème mythologique le plus répandu dans l'iconographie funéraire et, comme on sait, le plus fréquent sur les sarcophages après celui d'Endymion. Il n'y a rien d'étonnant à cela, puisque la vulnérabilité de la jeune femme et le désespoir de sa mère, sans parler de la symbolique transparente de la descente aux Enfers, évoquent inévitablement la situation du deuil et semblent être les éléments les plus appropriés pour le décor d'une tombe de femme[783]. Or, par certains côtés, et malgré l'inversion des genres, la scène peut constituer à son tour un analogue plus dramatique du sommeil d'Endymion. Hadès s'élançant sur son char, sa tête fréquemment auréolée

781. Sur l'enlèvement par une divinité comme manière de mourir, voir notamment Vermeule 1979 et Pache 2011.

782. Pour un rapprochement de la figure de Ganymède avec celle d'Endymion, il faut se tourner une fois de plus vers les fresques de Pompéi, dont une, aujourd'hui perdue (Cada di Ganimede, VII, 13, 4 [b]), mettait en regard Endymion visité par Séléné et Ganymède, non pas kidnappé, mais assoupi lui aussi dans un décor pastoral. Voir Sichtermann 1976 ; Koortbojian 1995, p. 133 et ill. 66-67. Le parallèle établi par le peintre entre les deux scènes, bien qu'hors du contexte funéraire, révèle la similitude entre sommeil et enlèvement divin comme manière de penser la mort, l'au-delà et l'apothéose par théogamie.

783. Zanker et Ewald 2012 qualifie l'histoire de Perséphone de « *the death myth par excellence* » (p. 384). Voir aussi p. 385, sur les destinataires de ces cercueils — des femmes pour la plupart, sans surprise, mais pas nécessairement jeunes, l'auteur mentionnant même un sarcophage où c'est Hadès qui emprunte ses traits à une personne réelle. Comme celui d'Endymion, quoique dans une moindre mesure, le mythe ménage une certaine marge d'interprétation selon qu'on veuille lui donner une lecture plus ou moins littérale, et centrée sur le thème de la jeunesse fauchée par la mort, du deuil parental, ou encore de la théogamie et de l'amour au-delà des limites de la vie.

d'un *uelatum*, ses chevaux enjambant une personnification tellurique ou chtonienne, peut évoquer la posture de Séléné, surtout quand vient s'y opposer la figure quasi horizontale de Perséphone renversée en arrière, laquelle, dans un geste de désespoir ou de pâmoison, reproduit parfois celui d'Endymion, le bras replié au-dessus du visage[784]. La présence occasionnelle d'Aphrodite, les *érôtes* porteurs de torches — dont l'un, sur un relief où Koré se montre particulièrement peu réticente à suivre Hadès, tire sur le bord de sa robe dans un geste qui nous est désormais familier pour la montrer presque nue[785] – rappellent que ce rapt, comme le sommeil d'Endymion ou la mort d'Adonis, a aussi pour origine une histoire d'amour. L'enlèvement, dans toute sa brutalité et son effet de surprise, permet de visualiser simultanément la disparition soudaine d'un être cher, la puissance de l'amour, l'union éternelle dans la théogamie, et l'apothéose de la défunte.

Le troisième point de comparaison qui nous sera utile ici n'est pas à placer sur le même plan que les motifs d'Adonis, de Perséphone ou d'Endymion, mais il permet de synthétiser ce que ces trois autres thèmes funéraires peuvent dire du rapport entre sommeil, enlèvement et mort. Il s'agit non pas d'un sarcophage, mais d'une stèle unique du troisième quart du II^e^ s. servant à fermer la tombe de deux jeunes garçons, que leur mère a choisi de représenter dans les rôles de Cléobis et Biton[786]. L'histoire de ces deux frères, rapportée par Hérodote, allie l'exemplarité d'une *uirtus* héroïque avec la tristesse d'un deuil maternel et la consolation d'une faveur divine insigne. Alors que leur mère devait parcourir d'urgence les quarante-cinq stades la séparant du sanctuaire d'Héra, à Argos, les bœufs manquant à l'appel, les deux jeunes gens s'attelèrent à leur place. Leur mère étant ainsi arrivée au temple, elle pria Héra de leur accorder, en récompense de leur sacrifice, ce qu'il peut arriver de meilleur à un homme. Après avoir fait leurs dévotions, les deux frères s'endormirent dans le sanctuaire pour ne plus jamais se réveiller ; les Argiens leur rendirent hommage sous

784. Voir par exemple le sarcophage d'Aix-la-Chapelle, qui aurait pu contenir la dépouille de Charlemagne (Fig. 17), ou encore celui de Vienne, Kunsthistorisches Museum, I, 1126.

785. Rome, Musée du Capitole, 249. Le *uelatum* qui surmonte la tête de Perséphone, debout sur le char d'Hadès, n'est pas sans faire écho à Séléné ou Aphrodite.

786. Venise, Museo Archeologico. Voir Zanker et Ewald 2012, p. 215-216 et ill. 195-196 (voir Fig. 18).

forme de statues qu'ils leur consacrèrent à Delphes. Solon, qui fait ce récit à Crésus chez Hérodote, considère Cléobis et Biton comme des exemples du bonheur humain suprême, ayant obtenu en guise de faveur divine une mort douce, dans leur sommeil, sans être séparés. Sur la stèle, les deux héros, incarnés par des enfants ayant les traits des défunts, apparaissent pas moins de quatre fois, dont trois avec leur mère. Un premier épisode les montre attelés avec les bœufs à la charrette maternelle ; on voit ensuite la mère priant au temple pendant que les deux enfants gisent côte à côte à ses pieds, face contre terre, dans une attitude qui évoque davantage la mort que le sommeil[787] ; plus loin, une déesse, sans doute Héra, s'élance sur son bige, un *uelatum* autour de la tête, les frères tenant ses chevaux comme pour partir avec elle ; la scène finale montre la mère et ses enfants réunis dans la joie de tendres retrouvailles – qu'il s'agisse d'un souvenir, d'un rêve, d'un souhait, d'une image de l'au-delà, ou de tout cela à la fois. Outre la triple dynamique que ce relief original met en évidence (exaltation de la piété et du courage, chagrin d'une mère qui a perdu ses jeunes fils, consolation de la récompense divine avec apothéose et réunion dans la mort), la narration puise aussi dans plusieurs modèles distincts en évoquant tout à la fois le trépas et ses deux versions plus clémentes et plus complexes, le sommeil et le rapt.

Les motifs funéraires d'Endymion, d'Adonis, de Perséphone et de Cléobis et Biton couvrent un spectre allant de la formule la plus synthétique à la plus analytique. À une extrémité, la stèle des deux frères décompose clairement les différentes problématiques pertinentes au deuil à l'aide d'épisodes distincts qui figurent tour à tour l'héroïsme, le sommeil de la mort, l'apothéose céleste et l'amour maternel dans les retrouvailles. Le rapt de Perséphone concentre ces thématiques en une scène principale : la figure d'Hadès rassemble l'amour et la mort, la faveur divine et la violence du destin, l'union théogamique et la séparation, et Déméter, lancée à la poursuite, incarne la tentative désespérée d'une mère pour retenir son enfant en partance pour

787. Cléobis et Biton sont donc, avec Endymion, les seuls dormeurs mâles identifiables dans l'iconographie funéraire. Au premier abord, les deux héros dépeints sous les traits d'enfants, presque de nourrissons, ne sont guère comparables au berger du Latmos ; mais l'âge n'est pas un frein à l'analogie, puisqu'une inscription grecque en vers (*IG* XIV, 2126), sur la tombe d'un petit Romain mort à l'âge de dix mois, le décrit οἷός ποτ' ἔφυσεν Ἴαχχος / ἢ θρασὺς Ἀλκίδης ἢ καλὸς Ἐνδυμίων (« tel que fut un jour Bacchus ou le fier Héraclès ou le bel Endymion »).

les Enfers ; les deux mondes qui se disputent Perséphone, celui des vivants et l'au-delà, sont matérialisés par la présence de la Terre, du Tartare, de Cerbère, autant de jalons d'une frontière que franchit le char d'Hadès. Dans les épisodes qui constituent l'histoire d'Adonis, le personnage de la mère est absent, le sentiment représenté étant essentiellement érotique et conjugal : Aphrodite est celle qui est éprise, qui perd l'être cher et souffre, mais c'est aussi auprès d'elle qu'Adonis, soigné de sa blessure comme pour préparer une résurrection, se tient à la fin comme un parèdre. Beaucoup plus statique, la vignette d'Endymion est aussi la plus synthétique, réduisant à deux personnages l'expression de la distinction entre mortalité et immortalité, mais aussi de l'ambiguïté de la faveur divine, la théogamie représentant, tout comme le sommeil ou la mort, une transition entre le monde humain et une autre réalité potentiellement meilleure. À vrai dire, une fois le mythe connu et intégré dans un langage visuel codifié, la visite de Séléné n'est même plus indispensable au message : sur un sarcophage conservé à Rome, au Palazzo Braschi, le jeune homme seul, portant les traits du défunt et regardant le spectateur de ses yeux grands ouverts, n'est identifiable qu'à sa pose caractéristique. Flanqué à gauche de Dionysos ivre soutenu par un satyre, à droite du couple Aphrodite-Arès, survolé par un cupidon porteur de guirlandes, le personnage alangui, presque entièrement nu, résume les plaisirs du vin, du banquet et de l'amour. Dans un autre exemple, un Endymion similaire, sculpté sur un sarcophage en forme de *lenos* à vin (Londres, British Museum), est cette fois entouré d'Amours qui tiennent des torches, des guirlandes ou des instruments de musique[788]. Ces deux images, à vrai dire, se détachent de l'Endymion mythologique et relèvent plutôt d'un type générique inspiré de celui-ci : sans le sommeil et

788. Ces Endymion hédonistes font partie des « *visions of bliss* » répertoriées par Zanker et Ewald 2012, qui visent à faire imaginer le bonheur idéalisé et dépourvu de soucis qui attend le mort dans l'au-delà. Sur ces deux sarcophages, voir Zanker et Ewald 2012, p. 100, et Koortbojian 1995, ill. 49-50 et p. 135-141, avec un intéressant développement sur ces formes abrégées du motif révélant particulièrement bien le fonctionnement typologique des images, puisque même dépourvu des principaux traits narratifs du mythe, Endymion reste identifiable. D'ailleurs, le sarcophage du British Museum (voir Fig. 20) représentait initialement une autre dormeuse mythologique, Ariane ; le relief a été retravaillé en urgence avec un portrait masculin adapté au sexe du défunt qui y fut finalement placé, mais le corps, nu jusqu'aux cuisses, est clairement celui d'une femme. Cet étrange assemblage est une flagrante démonstration de la perméabilité entre les divers types possibles de dormeurs, dont Ariane fait partie.

l'amour de la déesse, le personnage se rapproche davantage de ce qu'il a pu être dans les fresques des maisons de villégiature campaniennes, et devient un raccourci sémantique pour présenter la mort comme un repos et l'au-delà comme un monde de délices.

La visiteuse furtive

Bien que le personnage d'Endymion soit devenu identifiable indépendamment de tout contexte, Séléné demeure donc un élément crucial de la représentation du défunt en dormeur : sans elle, le sommeil perd son caractère divin et éternel pour devenir un simple moment de repos, et la notion de perte d'un être aimé est évacuée ; en d'autres termes, la dimension du deuil tend à disparaître au profit de la simple consolation, et l'épisode perd de la richesse herméneutique qui le caractérise. Car s'il sied au défunt de s'assimiler au dormeur, il est tout aussi naturel pour le visiteur du tombeau de se projeter dans la figure de Séléné : elle aussi, après tout, descend de chez elle, éclairée par des torches, pour voir une personne qui lui est chère, mais qui est plongée dans un sommeil éternel. Si l'on s'efforce d'imaginer le contexte dans lequel les sarcophages devaient être vus, il faut en effet prendre en compte l'obscurité et l'exiguïté de la tombe dans laquelle, à la lumière de flambeaux ou de lampes, la silhouette centrale d'Endymion, probablement peinte en couleurs, apparaissait au visiteur avec l'imprécision, mais aussi l'impression de vie que lui donnait le mouvement des flammes. La personne venue rendre hommage au défunt – sans doute un proche, peut-être une femme, peut-être la veuve – partageait ainsi l'expérience poignante de la déesse s'approchant de son bien-aimé dans la nuit. Le fait que les sculpteurs aient représenté toujours l'arrivée de Séléné, souvent aussi son départ, en dédoublant la scène, mais beaucoup plus rarement Endymion éveillé, comme sur les deux sarcophages mentionnés au paragraphe précédent, ou Séléné sortant d'une nuit d'amour, comme sur les deux stèles de Pannonie[789], et jamais les deux amants face à face et s'échangeant des regards, comme sur les sarcophages ornés d'Adonis et d'Aphrodite, est révélateur de la frontière qui empêche la communication entre les vivants et les morts, entre ceux qui veillent et ceux qui dorment. Séléné et Endymion

789. Voir p. 378, note 696.

vivent un amour éternel, mais intrinsèquement limité : de même que le visiteur du tombeau vient en quelque sorte dans la maison du défunt et peut ainsi éprouver sa présence sans pour autant le retrouver entièrement, de même Séléné trouve son bonheur dans les visites répétées qu'elle rend à son berger sans qu'il s'en rende compte, prisonnier qu'il est d'un autre monde[790].

Cette incommunicabilité joue peut-être un rôle dans le choix des thèmes secondaires qui figurent en marge de l'image principale ou sur le bord du couvercle : l'un de ceux qui sont le plus fréquemment associés au couple d'Endymion et Séléné est celui d'Éros et Psyché, dans lequel, à l'inverse du motif central, le dormeur est un dieu et celle qui le contemple, une mortelle. Bien que l'épisode fatidique où Psyché découvre et simultanément réveille son amant divin n'apparaisse jamais sur les sarcophages, le sens véhiculé par l'évocation de cette célèbre histoire reste partagé entre l'idée de noces heureuses et éternelles, assorties d'une déification, et celle d'un amour impossible, d'un malentendu et d'une rupture engendrée par la perte de l'anonymat d'Éros et la révélation de sa nature divine. Est-ce à dire qu'il en est de même pour Séléné, et qu'elle s'efforce de ne pas réveiller Endymion pour éviter qu'il ne perce à jour son secret ? Là où Psyché, avec sa lampe à huile, fait preuve d'une indiscrétion sévèrement punie, la déesse-lune, avec ses torches, montre au contraire une discrétion qui lui permet une fois de plus de voir sans être vue, comme si cette asymétrie était résolument constitutive, même en amour, de son mode opératoire.

Des deux schémas d'action divine qui permettent de modéliser la mort, le rapt est celle qui permet d'en souligner la brutalité, tout en étant un acte d'élection pouvant mener à des noces célestes et à une apothéose ; le sommeil, lui, constitue au contraire une transition douce vers le repos éternel, associé à la tranquillité du monde pastoral et synonyme de plaisirs insouciants, mais aussi d'une coupure non moins radicale que l'enlèvement par rapport au monde normal. Endymion, le dormeur par

790. Voir Zanker et Ewald 2012, p. 98 : « *Endymion appears happy in his dreams and Selene in her expectation. But the lover is not aware of the goddess. Both remain caught up in their own worlds […]. The inability to come together is an important message of these images, if we take them literally.* »

excellence, offre une vision globalement rassurante du sort du défunt, comparable à une expérience quotidienne et familière ; il permet aussi de mettre en scène Hypnos, double de Thanatos, mais plus séduisant et plus doux, et Séléné dont la figure de visiteuse mélancolique établit un lien fort entre l'image et son spectateur. Mais cette répartition *a priori* évidente des rôles ne le serait que si le défunt était systématiquement assimilable au personnage du berger endormi ; or, non seulement plus d'un sarcophage de ce type a été construit (ou récupéré) pour une femme, mais en outre les portraits n'ont pas tous été prévus pour le visage d'Endymion, et il arrive que la défunte prête ses traits à Séléné. Dans ce cas de figure, quelle est la fonction du dormeur ? et quelle signification peut prendre la visite de la déesse ?

8.2.2 Épiphanie, rêve et secret

Si l'on revient ici brièvement au début de la section précédente, on se souvient que Cicéron présente volontiers le sommeil comme une privation temporaire de tous les sens, analogue de la mort[791]. Ainsi, dans les *Tusculanes* comme dans le *De finibus*, la singularité d'Endymion apparaît peu enviable, car son sommeil est perçu comme une *imago*, un *simulacrum*, un *instar* de la mort. Pourtant la mort, par définition, n'est pas une expérience vécue, puisqu'elle est la fin de tout, contrairement au sommeil qui, jusque dans sa fonction de propédeutique au décès, est ressenti comme tel : pour qu'il y ait *imago*, il faut qu'elle puisse être perçue, et que les sensations, bien qu'engourdies et peu propices à l'action, ne soient néanmoins pas totalement absentes.

8.2.2.1 Sommeil, maladie, mort : la divinité au chevet du lit

Si les sarcophages montrent parfois le défunt en dormeur plutôt qu'en cadavre, en mourant ou en victime de rapt, c'est donc parce que le sommeil présente des potentialités particulières qu'une scène d'enlèvement ou de mort ne peut exprimer. La principale de ces possibilités est celle du rêve, un mode de perception propre à l'état d'endormissement, qui permet d'accéder à d'autres réalités que pendant la veille, et qui pourrait bien être le privilège éternel d'Endymion. Cicéron lui-même ne nie

791. Voir *supra*, p. 415 *sq.*

pas qu'Endymion puisse rêver, puisqu'il déclare, à propos de la nécessité humaine d'être toujours en action : « Même si nous pensions jouir des rêves les plus agréables, nous ne voudrions pas qu'on nous donne le sommeil d'Endymion[792]. » Le polyptote qui rapproche les *somnia* et le *somnus* d'Endymion rappelle d'ailleurs à quel point sommeil et rêve sont liés, l'un étant la conséquence et le contenu essentiel de l'autre.

Cicéron n'est pas le seul auteur à prêter des rêves à Endymion. Plutarque, à l'occasion du récit eschatologique auquel se livre le poète étranger par la bouche de Sylla dans le *De facie*, où il explique comment les âmes des morts sont absorbées dans la lune, décrit d'étrange manière le comportement de celles qui justement, comme chez Cicéron, ne peuvent rester inactives :

> Τῶν δὲ φιλοτίμων καὶ πρακτικῶν ἐρωτικῶν τε περὶ σώματα καὶ θυμοειδῶν αἱ μὲν οἷον ἐν ὕπνῳ ταῖς τοῦ βίου μνημοσύναις ὀνείρασι χρώμεναι διαφέρονται, καθάπερ ἡ τοῦ Ἐνδυμίωνος.
>
> Quant aux âmes des ambitieux et des gens d'action, épris des corps et passionnés, certaines passent leur temps, comme dans le sommeil, à revoir en rêve les souvenirs de leur vie, comme celle d'Endymion. (Plutarque, *De facie* 945B.)

Deux visions du personnage s'opposent à nouveau ici, sans toutefois être incompatibles ou même parfois dissociables : dans la première, Endymion dort d'un sommeil semblable à la mort, l'immortalité de son corps et de sa beauté ne profitant qu'à Séléné ; dans la seconde, Endymion est mortel, mais sa mort est semblable à un sommeil où il revit et revoit inlassablement ses souvenirs, projetant ses désirs d'action et d'amour physique dans ses rêves. Selon que l'on compare le sommeil à la mort, comme le fait Cicéron, ou la mort au sommeil, comme le font les bas-reliefs des sarcophages, Endymion apparaît tantôt comme l'objet passif d'une action divine, subissant un sort peu désirable, tantôt comme un archétype de l'homme d'action qui, même dans la mort, poursuit sa vie en rêve.

---

792. *De finibus* V, 20 : *ne si iucundissimis quidem nos somniis usuros putemus, Endymionis somnum nobis velimus dari […].*

Bien avant ces allégories quelque peu divergentes tirées du sort d'Endymion, dans la littérature grecque classique, Xénophon place dans la bouche de Cyrus mourant un discours que l'on retrouve d'ailleurs, librement traduit en latin, dans le *De senectute* de Cicéron[793]. Le vieux souverain y rapproche le sommeil, la mort et le rêve en ces termes :

> Ἐννοήσατε δ', ἔφη, ὅτι ἐγγύτερον μὲν τῶν ἀνθρωπίνων θανάτῳ οὐδέν ἐστιν ὕπνου· ἡ δὲ τοῦ ἀνθρώπου ψυχὴ τότε δήπου θειοτάτη καταφαίνεται καὶ τότε τι τῶν μελλόντων προορᾷ.
>
> Vous savez bien, dit-il, que rien, parmi les expériences humaines, n'est plus proche de la mort que le sommeil ; c'est dans ce moment que l'âme de l'homme se montre la plus divine, c'est dans ce moment qu'elle entrevoit l'avenir. (Xénophon, *Cyropédie* VIII, 7, 21.)

Si le sommeil, et particulièrement celui d'Endymion, s'est imposé naturellement comme un thème majeur des sarcophages romains, c'est parce que sa parenté avec la mort ne s'exprime pas uniquement en termes négatifs – inaction, passivité, inconscience –, mais aussi en termes de prérogatives, et plus spécifiquement, comme Xénophon le laisse entendre, de vision. Le dormeur comme le défunt, en effet, sont caractérisés par un don prophétique, une pré-voyance (le verbe προορᾶν, « voir en avance », est fidèlement traduit par le *prospicere* de Cicéron), et plus généralement par un accès à des vérités interdites aux hommes ordinaires. Pour certains, un sommeil surnaturel est même synonyme de transfiguration : c'est ainsi que cinquante-sept ans de léthargie[794] ont élevé Épiménide à un statut semi-divin. Pour Endymion, le lien de causalité est même double : dans les traditions archaïques, son sommeil, faveur ou disgrâce, résulte en tout cas de son amitié étroite avec les dieux et le place à mi-chemin entre mort et immortalité ; dans la version qui prime ultérieurement,

793. *Cato Maior De senectute* XXII : *Iam uero uidetis nihil esse morti tam simile quam somnum. Atqui dormientium animi maxime declarant divinitatem suam ; multa enim, cum remissi et liberi sunt, futura prospiciunt.* « Vous voyez bien que rien n'est plus semblable à la mort que le sommeil. Or, c'est chez les dormeurs que l'esprit manifeste le plus son caractère divin : car lorsqu'il est relâché et libre, il voit beaucoup de choses à venir. »

794. Diogène Laërce, *Vies des philosophes illustres* I, 109-110. Voir p. 344.

il lui octroie une éternelle beauté juvénile et est tout à la fois la conséquence et la cause de l'amour que lui porte la déesse de la lune.

Le sommeil constitue donc un état propice à la communication avec les dieux, et le songe un moyen privilégié de percevoir le divin. Cette notion est véhiculée dans la littérature par les récits d'épiphanie en rêve, dans le culte par les pratiques incubatoires, dans la vie courante par l'oniromancie, et sur les sarcophages par l'image d'un dormeur visité par une déesse[795]. Dans chacune de ces situations, la proximité avec la divinité peut aller jusqu'à une relation intime : nous avons relevé *supra* quelques exemples de théogamies à la faveur du sommeil, chez les poètes épiques notamment ; mais des épisodes d'union sexuelle avec un dieu se trouvent également mentionnés sur des stèles votives suite au témoignage de fidèles ayant pratiqué une incubation rituelle dans l'Asclépiéion d'Épidaure, dans la seconde moitié du IV^{e} s. av. J.-C[796]. Quant à Artémidore, dans son *Onirocritique*, il consacre toute une partie de son ouvrage aux rêves sexuels, parmi lesquels, au chapitre des unions « contre nature » (I, 80), il inclut les relations oniriques avec des dieux, précisant que le sujet peut en tirer du plaisir, et réservant à Séléné une place de choix[797] ; ailleurs, il relate comment un homme est devenu un grand astrologue après avoir rêvé qu'il était

795. Ou, dans le cas d'Ariane et de Dionysos, celle d'une dormeuse visitée par un dieu : voir *infra*.

796. Parmi les inscriptions des *Iamata* d'Épidaure (*IG* IV^2, 1, 122), deux femmes en mal d'enfant affirment avoir été guéries de leur stérilité par un accouplement en songe avec le serpent d'Asclépios : Agamèdè de Céos voit un serpent se coucher sur son ventre (récit n°XXXIX), et Nikasiboulè de Messène s'unit au reptile que lui apporte le dieu (récit n°XLII).

797. Le passage sur les rêves érotiques avec des divinités se subdivise en trois parties de longueurs équivalentes : la première porte sur les dieux en général, la deuxième sur quelques déesses avec lesquelles une union est toujours mauvais signe, et la troisième sur Séléné. Bien qu'Artémidore ne fasse là que résumer ce qu'il explique plus loin au sujet des astres vus en rêve (II, 36 : les prédictions s'appuient principalement sur le rapport de la lune à l'humidité, à la navigation, à l'astronomie, etc.), il n'est sans doute pas anodin qu'il consacre une telle attention à Séléné ici : contrairement à Artémis, Athéna, Hestia, Rhéa, Héra et Hécate, elle n'est pas une déesse σεμνή à qui il est univoquement sacrilège de s'accoupler, et peut-être était-il relativement fréquent que des patients, influencés par leur connaissance du mythe d'Endymion, rêvent de relations avec Séléné.

Endymion, et qu'il était aimé de Séléné[798]. En ce qui concerne enfin l'amour d'Endymion et de Séléné, alors que les poètes le citent comme le parangon de la passion érotique, peu d'auteurs, hormis Cicéron et Plutarque, évoquent la possibilité d'un rêve, et nul ne dépeint le contenu de ce rêve, que le superlatif *iucundissimis* employé dans le *De finibus*[799] ne fait que suggérer. C'est seulement l'iconographie qui, par un jeu avec les codes et les types visuels, parvient à proposer des solutions à cette aporie.

8.2.2.2 Ariane endormie, ou l'épiphanie à Naxos

Au premier abord, peu d'éléments narratifs permettent de rapprocher Ariane, princesse crétoise et parèdre de Dionysos, au destin mouvementé, d'Endymion, berger assoupi sur le mont Latmos. Toutefois, on est frappé de remarquer que le récit des aventures d'Ariane après sa fugue avec Thésée a connu un parcours et une postérité proches du mythe d'Endymion, au point qu'Ariane devient son homologue féminine sur les sarcophages.

Abandon et découverte

L'histoire d'Ariane à Dia ou à Naxos connaît un certain nombre de versions différentes[800] ; néanmoins, tout comme pour le sommeil d'Endymion, seule une de ces variantes prévaut tant dans la poésie érotique que dans l'iconographie domestique et funéraire, à partir de l'époque hellénistique et surtout dans la littérature et la culture latines à compter du I^er^ s. av. J.-C. Ce récit, qui a inspiré par la suite

798. IV, 47.

799. V, 20 : *ne si iucundissimis quidem nos somniis usuros putemus, Endymionis somnum nobis velimus dari […].*

800. Chez Homère (*Odyssée* XI, 321-325), Ulysse rencontre l'héroïne parmi les âmes des morts, car elle a péri sous les flèches d'Artémis. Selon Phérécyde (*FGrHist* Ia 3 F 148 *apud* scholie à *Odyssée* XI, 322), il se produit sur l'île de Dia une triple épiphanie : Athéna apparaît à Thésée dans son sommeil pour lui dire de renoncer à Ariane ; puis Aphrodite apparaît à Ariane abandonnée pour la rassurer et annoncer ses noces avec Dionysos ; enfin ce dernier apparaît à Ariane pour s'unir à elle. Chez Diodore de Sicile (IV, 61 et V, 51), Dionysos épris d'Ariane menace directement Thésée afin qu'il la lui cède. Plutarque (*Thésée* XX) rapporte diverses traditions sur le sort d'Ariane.

l'art occidental moderne[801], correspond dans ses grandes lignes à ce qu'indique Hygin (*Fables* XLIII) : Thésée débarque sur l'île de Dia (ou de Naxos) et profite du sommeil d'Ariane pour l'abandonner. Dionysos arrive, tombe amoureux de la fille de Minos et l'épouse en grandes noces. Ariane et Endymion sont donc reliés par le thème de la théogamie, l'union avec Séléné aboutissant à une forme d'immortalité, celle avec Dionysos à une apothéose, marquée notamment par la catastérisation de la Couronne d'Ariane. Mais à cet élément ancien – le mariage avec Dionysos étant présent dès Hésiode[802] – s'en ajoute un autre, qui devient à l'époque qui nous intéresse une référence textuelle et visuelle tout aussi indissociable du personnage d'Ariane : il s'agit du sommeil.

La narration de l'abandon de la jeune femme est en effet rythmée par des épisodes d'endormissement et de songes, à commencer par ceux de Thésée : selon certaines sources, en effet, c'est contraint et forcé qu'il laisse sa promise aux mains de Bacchus, exhorté en rêve soit par le dieu (Diodore de Sicile V, 51), soit par Athéna (Phérécyde, *FGrHist* Ia 3 F 148). Mais c'est surtout à Ariane elle-même qu'est associé le sommeil, à la faveur duquel Thésée met les voiles pour repartir seul à Athènes. Avant Endymion, sur certains vases attiques déjà, la Cnossienne est dépeinte en dormeuse, la tête surmontée dans certains cas d'un Hypnos miniature, avec Thésée quittant subrepticement sa couche, parfois guidé par Athéna[803]. Mais dans des représentations ultérieures, le sommeil d'Ariane n'est plus uniquement lié au départ de Thésée : il correspond également à l'arrivée du dieu, qui surprend la belle à son réveil. La ruse de Thésée, le sommeil d'Ariane, sa fureur désespérée, son réconfort

801. Cf. les nombreuses œuvres musicales autour d'Ariane à Naxos, de Monteverdi à Darius Milhaud en passant par Richard Strauss, ainsi que les représentations picturales de la découverte d'Ariane par Bacchus – les peintres italiens, flamands et français des XVI^e^ et XVII^e^ s. ont abondamment traité le sujet, notamment en montrant Ariane endormie, comme le fait plus tard Waterhouse.

802. *Théogonie* 947-948.

803. Voir notamment Tarente, Museo Archeologico Nazionale, 52230 et 4545 ; Boston, Museum of Fine Arts, 00.349 ; Tarquinia, Museo Nazionale, RC 5291. Les vases de l'époque classique distinguent nettement les scènes où Ariane assoupie est abandonnée par Thésée et celles où, pleinement éveillée, elle fait partie du cortège bachique en tant qu'épouse de Dionysos.

et sa consécration dans les bras de Dionysos, toutes ces scènes sont désormais liées dans une séquence plus ou moins contractée.

Sans surprise, les poètes élégiaques s'emparent du motif, faisant de la vulnérabilité d'Ariane, de son sommeil, de sa colère et de ses larmes, de son état de désordre moral et physique autant de prétextes à l'érotisme[804], dans une esthétique qui d'emblée vise à rivaliser avec les arts picturaux et plus généralement visuels. Catulle le premier, dans son fameux *carmen* LXIV qui relève plutôt de l'*epyllion*[805], lui consacre un long développement ekphrastique à propos de la tenture décorée du lit de noces de Pélée et Thétis (52-266)[806], débutant par le sommeil trompeur de l'héroïne (*fallaci […] somno*, v. 56). Properce fait plusieurs allusions ponctuelles à Ariane, dont la plus picturale reste celle où il lui compare Cynthie endormie[807] ; Ovide multiplie les références à Ariane et notamment à l'injuste revirement de Thésée[808], mais sa description la plus pittoresque du réveil de la belle est dans l'*Art d'aimer* (I, 527-565), qui établit un contraste saisissant entre le désarroi d'Ariane et l'apparition triomphale de Bacchus, martelée par un *ecce* anaphorique (541-543).

Comme le *topos* d'Endymion, celui d'Ariane sur le rivage est singulièrement cher aux poètes pour son potentiel pictural : une femme éplorée dont la rage rehausse les traits, une intervention divine spectaculaire accompagnée d'un cortège festif et de bêtes sauvages, une théogamie assortie d'une apothéose… Dès l'époque hellénistique,

804. Voir Catulle LXIV, 60-67, où Ariane éperdue a laissé glisser tous ses habits de son corps (avec un écho au v. 129, où elle retrousse son vêtement et dénude sa jambe), et Ovide, *Art d'aimer* I, 527-534 (où le désespoir rend Ariane encore plus belle) et III, 157-158 (qui donne sa chevelure pour modèle du « simple appareil d'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil »).

805. Sur ce poème, voir G. Trimble, Catullus 64 : « *The Perfect Epyllion ?* », *in* M. Baumbach, S. Bär (éds.), *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*, Brill's companions in classical studies, Brill, 2012, p. 55-79.

806. Voir aussi Ps.-Tibulle III, 6, 39-42, qui fait allusion au poème de Catulle.

807. I, 3, 1-2 : voir p. 387, note 719. L'amour de Bacchus est évoqué en III, 17, 7-8, et la trahison de Thésée en II, 24, 43.

808. *Métamorphoses* VIII, 174-179 ; *Fastes* III, 459-454 (où les plaintes d'Ariane, ordinairement adressées à Thésée, se tournent ici contre Bacchus infidèle) ; *Amours* I, 7, 15-16 ; *Art d'aimer* III, 35-36 ; *Héroïdes*, *passim*, mais surtout lettre X qui contient les reproches d'Ariane à Thésée.

les arts graphiques saisissent l'occasion d'associer en une même image plusieurs de leurs thèmes de prédilection – le thiase bachique, la théolepsie, la belle endormie – en montrant l'apparition de Dionysos non pas après, mais avant le réveil de la jeune femme. Largement influencé par le motif topique de la ménade assoupie et du satyre, le sommeil d'Ariane permet de montrer celle-ci sous un jour moins dramatique, mais non moins érotique que dans une scène de désespoir, la volupté de cet alanguissement laissant présager les plaisirs et l'ivresse à venir. C'est ainsi que, là où Catulle dépeint une étoffe représentant d'une part Ariane furieuse, d'autre part le cortège de Bacchus, on trouve chez Pausanias puis chez Philostrate deux descriptions de tableaux, l'une fort concise, l'autre beaucoup plus développée, dans lesquels sont réunis Thésée fuyant, Ariane dormant et Dionysos arrivant[809]. Si ces témoignages coïncident avec l'époque des sarcophages mythologiques romains, il importe de garder à l'esprit que le *topos* visuel d'Ariane endormie est plus ancien et que, à l'instar d'Endymion, il a investi la sphère domestique largement avant le domaine funéraire : certaines fresques pompéiennes, inspirées d'originaux hellénistiques, montrent Ariane couchée de dos, quasi nue, découverte par Dionysos[810] ; mais à partir du II^{e} s. de notre ère, les peintures murales et mosaïques présentent presque toutes Ariane sur le modèle des sarcophages, tournée vers le spectateur qui peut ainsi éprouver en la découvrant la même expérience que le dieu[811].

---

809. Pausanias I, 3 : dans le temple de Dionysos à Athènes se trouvaient trois peintures, dont une où figuraient Ἀριάδνη δὲ καθεύδουσα καὶ Θησεὺς ἀναγόμενος καὶ Διόνυσος ἥκων ἐς τῆς Ἀριάδνης τὴν ἁρπαγήν (« Ariane dormant, Thésée partant et Dionysos arrivant pour enlever Ariane »). Philostrate (*Imagines* I, 14) range cette scène au nombre des mythes connus dès l'enfance par les récits des nourrices : au III^{e} siècle, et probablement bien avant (cf. *infra*), un spectateur éduqué, voyant sur un tableau une femme endormie sur la grève, un bateau qui s'éloigne et un dieu qui s'approche, n'a nul besoin qu'on lui nomme les personnages. D'ailleurs, dans la scène décrite par Philostrate, leurs attributs sont réduits au minimum : Thésée n'est reconnaissable qu'à son bateau, Dionysos qu'à son amour, et Ariane qu'à son sommeil.

810. Naples, Museo Archeologico Nazionale, 111484 (debout à droite, Dionysos dénudé également s'appuie sur un satyre et soulève le drapé qui couvrait Ariane) et 9286 (fresque de la Maison du cithariste, à Pompéi, citée par Zanker et Ewald 2012 p. 159, ill. 148).

811. Cf. Zanker et Ewald 2012, p. 158 et note 95.

Dormeuse de Naxos et dormeur du Latmos

Sur les quatre à cinq cents sarcophages dionysiaques retrouvés, la plupart ont pour objet le cortège bachique, dans lequel Ariane apparaît sur les genoux ou le char de Dionysos, ou trônant en majesté aux côtés de son mari. Seule une minorité de ces bas-reliefs, concentrée sur le II^e^ siècle, présente des motifs narratifs comme celui de la découverte d'Ariane ; les exemples de ce dernier sont néanmoins suffisamment nombreux pour constituer une série cohérente. Dans sa version la plus complète, le thème du sommeil d'Ariane comporte tous les codes typologiques d'Endymion : même posture suggérant le repos et la séduction, un bras au-dessus de la tête, même drapé révélant le haut du corps, même décor d'extérieur parfois peuplé de chèvres, même mouvement gracieux de la divinité descendant de son char. Le rôle des *érôtes* peut être rempli par des satyres, les bergers et divinités champêtres sont remplacés par les faunes, centaures et ménades, et les instruments de musique se substituent aux torches. L'atmosphère bucolique et intime des sarcophages de type Endymion devient festive et tapageuse sur ceux de type Ariane. La dormeuse peut occuper une position centrale ou être reléguée à la droite de la frise, comme un personnage parmi les autres ; la scène est même parfois déplacée vers l'un des petits côtés du sarcophage, et réduite alors aux deux protagonistes, l'un debout, l'autre allongée[812].

L'iconographie impériale fait ainsi d'Ariane la dormeuse des sarcophages, de même qu'Endymion en était le dormeur par excellence : au III^e^ siècle, dans leur expression la plus simple, les deux motifs se résument à une figure isolée, au milieu d'un décor évoquant les joies de l'au-delà . Le sarcophage précédemment mentionné du British Museum, sur lequel une Ariane couchée a été retravaillée grossièrement pour accueillir un portrait masculin, devenant ainsi un Endymion[813], est la meilleure

812. Voir Pise, Campo Santo 34.638 (Sichtermann 1966, p. 52, ill. 37) : Dionysos debout, brandissant son thyrse à l'horizontale, visite Ariane couchée, guidé par un Éros. Ces versions raccourcies s'apparentent au *topos* du satyre et de la ménade endormie : voir Istanbul, Musée archéologique, 366.

813. Pour un exemple d'Ariane seule, entourée d'une foule de cupidons s'adonnant à divers travaux, et dont le visage est resté non travaillé, voir Naples, Museo Archeologico Nazionale, seconde moitié du III^e^ s. (Zanker et Ewald 2012 p. 162, ill. 152, cf. Fig. 21). Pour le sarcophage du British Museum où la femme a été transformée en homme, voir *supra* p. 425, note 788 et Fig. 20.

preuve de la parenté de ces deux types dont la symbolique est tantôt déployée en une complexité foisonnante (chagrin de la perte, amour conjugal, élection divine, épiphanie, immortalité[814]…), tantôt contractée en un message simple – le mort jouit d'un repos plein d'agrément. Mis à part les caractères sexuels, rien ne distingue les deux dormeurs pris ainsi isolément, puisque même les contextes, dionysiaque pour l'une et bucolique pour l'autre, sont interchangeables et confondus (cf. l'Endymion du Palazzo Braschi à côté duquel figure un Bacchus ivre). Comme le résume Zanker et Ewald 2012 (p. 160), « *bucolic and Dionysiac existences are equally valid as visions of felicity and joy.* » Dans le cas d'Ariane comme dans celui d'Endymion, les reliefs où ils apparaissent seuls sont à la fois une sorte de quintessence du motif et sa version la moins déterminée : le personnage ne dénote rien de plus que le sommeil, le repos, la joie ; mais sa connotation évidente ne manque pas de rendre identifiable le type iconographique dont il procède. Ce message rassurant, souvent associé au portrait qui identifie la défunte à Ariane, est porté par un certain nombre de sarcophages[815], le thiase dionysiaque ayant le mérite d'être plus ouvertement joyeux et moins équivoque que la visite de Séléné.

Au-delà de la métamorphose du sarcophage du British Museum, le témoignage le plus flagrant de la symétrie induite par les images entre l'épisode d'Ariane à Naxos et le sommeil d'Endymion est une paire de sarcophages du 2e quart du IIIe siècle, trouvés à Saint-Médard-d'Eyrans, près de Bordeaux, mais désormais conservés au Musée du Louvre[816]. Le sarcophage de type Endymion, déjà mentionné *supra* (MA 1335), contenait le squelette d'un homme, et le sarcophage de type Ariane (MA 1346)

814. De même que le thème funéraire d'Endymion et Séléné a pu susciter des spéculations sur un sens mystique caché, de même celui d'Ariane peut être vu, dans une lecture maximaliste, comme une allusion à des initiations dionysiaques, mais la démarche est injustifiée par le contenu des images, et d'un intérêt limité. Le récit de l'apothéose d'Ariane, en revanche, devait être présent à l'esprit des commanditaires et spectateurs des sarcophages.

815. Henning Wrede, *Consecratio in formam deorum* (1981), p. 210, cité par Zanker et Ewald 2012 (p. 158, note 92), relève quinze occurrences de portraits féminins (ou de visages préparés pour recevoir un portrait) sur des sarcophages à motif d'Ariane.

816. Voir Zanker et Ewald 2012 p. 100-103 (ill. 91-92) et p. 337-340 pour le sarcophage MA 1335 ; cf. Fig. 12

celui d'une femme. Bien que ces ossements puissent provenir d'une réutilisation, il est quasi certain que ces deux cercueils, conçus exactement sur le même modèle, ont été prévus pour un couple marié et devaient être exposés côte à côte dans la tombe. Bien que l'analogie commune entre sommeil et mort et la répartition des squelettes laisse à penser que le mari souhaitait être assimilé à Endymion et l'épouse à Ariane, les quatre espaces laissés non sculptés en prévision de portraits[817] indiquent que les deux époux avaient l'intention de figurer sur chacun des sarcophages : sur le premier, l'homme devait être incarné par Endymion et la femme par Séléné ; sur le second, la femme serait apparue en Ariane et l'homme dans un portrait en buste sur le côté droit du couvercle[818].

Le fonctionnement en binôme de ces deux monuments repose sur des effets frappants de symétrie et d'opposition. Bien sûr, les deux reliefs sont construits sur le même type iconographique : une divinité descend de son char, tourné vers la gauche, pour rejoindre une personne endormie, à droite. Le parallèle structurel est souligné par la similitude formelle des deux couvercles, avec une *tabula inscriptionis* carrée au centre, flanquée de deux petites frises rectangulaires et de deux masques aux extrémités. Jusque dans le détail (la présence de moutons, le flambeau de Séléné comparable au thyrse de Dionysos, la figure de la Terre allongée à gauche remplacée par une ménade, les chevaux de la Lune attelés en bige comme le couple de centaures du char de Bacchus), l'écho visuel est maintenu ; on peut même penser que les sculpteurs du sarcophage d'Endymion ont cherché, par le déhanché de Séléné, l'agitation des chevaux, les gestes d'Aura et d'Hypnos et l'ondulation des drapés, à reproduire la dynamique dansante du chœur bachique dans une scène censée être beaucoup plus tranquille. Mais ces ressemblances ne signifient pas une uniformité,

817. Peut-être ces deux sarcophages n'ont-ils jamais accueilli les destinataires pour qui ils avaient été commandés ; il est probable en tout cas qu'ils n'aient pas atteint le lieu de leur installation définitive, où les portraits de leurs occupants auraient finalement pu être sculptés, et leurs noms gravés dans les *tabulae inscriptionis* prévues à cet effet sur le couvercle.

818. Les Romains de l'époque sévérienne répugnaient manifestement à se faire représenter en Dionysos, figure qui sans doute s'accordait mal aux valeurs de modération qu'ils souhaitaient voir commémorées. Sur la rareté des portraits de citoyens en Bacchus et sur les motivations morales de cette réticence, voir Zanker et Ewald 2012, p. 130-162.

et les deux mondes restent nettement distincts.

Ainsi, le couvercle du premier sarcophage porte les masques d'Hélios et de Séléné, les deux frises secondaires montrant un jugement de Pâris et des bergers confectionnant des guirlandes, avec deux Amours tenant la *tabula* centrale pour compléter ces évocations pastorales et érotiques. Le couvercle du second sarcophage, lui, présente des masques couronnés de feuilles de vigne, une frise de cortège bachique où le char de Dionysos est tiré par des lions, et une autre où satyres et ménades encadrent le portrait du mari. Sur le bas-relief principal, on constate l'attitude statique de la plupart des personnages qui entourent Endymion, notamment un berger assis en méditation à l'extrémité gauche et deux nymphes debout à l'extrémité droite. Les cupidons ailés suggèrent un mouvement silencieux, les torches signifient la nuit et Hypnos le repos. En face, au lieu de flambeaux, ce ne sont que lyres, cymbales et auloi ; au milieu de la danse, un satyre tente de dévoiler la cuisse d'une bacchante, qui le repousse, un enfant monte à cheval sur une chèvre et la centauresse attelée au char s'est assise pour jouer avec son petit. Tout est plus ludique, gai et attendrissant, jusqu'aux expressions souriantes des personnages et à la nudité des protagonistes qui se démarquent de la gravité et de la pudeur vestimentaire affichées par le sarcophage de Séléné[819].

Outre ces atmosphères contrastées (d'une part l'amusement bruyant et l'ivresse, d'autre part la paix et le mystère), la structure même du motif, si ressemblante au premier abord, n'est pas identique dans les deux cas : là où Séléné forme un axe vertical exactement au milieu de l'image, avec les chevaux d'un côté et Endymion de l'autre, Bacchus est décalé vers la droite, la symétrie étant assurée par un jeu de miroir entre Ariane et une ménade étendue à l'extrémité opposée.

819. Ce contraste de tonalités était-il souligné en outre par les couleurs utilisées pour peindre les deux reliefs ? Nous n'avons malheureusement pas de réponse à apporter à cette question, puisque la pigmentation semble entièrement effacée.

Vision épiphanique, vision onirique et stratégies narratives

La tombe de Saint-Médard-d'Eyrans met en lumière quelques éléments importants pour notre étude. Quelle qu'ait été la répartition prévue pour les corps dans ces deux sarcophages[820], il s'avère que la thématique du « sommeil de mort » n'est pas leur principal objet : en effet, si Endymion dort imperturbablement, en revanche Ariane est destinée à se réveiller pour épouser Dionysos. Faut-il voir deux messages différents dans ces sarcophages — le premier donnant une vision de la mort comme un sommeil sans fin, le second laissant présager un réveil glorieux dans l'au-delà ? Ni leur vocation à réunir un couple dans la tombe et sur les images, ni la systématicité des parallèles qu'ils offrent n'autorisent une telle lecture. Centrée sur le thème de l'amour éternel, cette paire de sarcophages propose deux visions possibles du bonheur (idyllique ou bachique) et de la théogamie comme voie d'accession à l'immortalité (par le sommeil d'Endymion ou par l'apothéose d'Ariane). Mais ce jeu de correspondances crée également une représentation en complémentarité des deux modes d'apparition divine intrinsèquement liés au sommeil : l'éveil et le rêve. En effet, avec son cortège de musiciens et de danseurs transportés par l'ivresse, Dionysos s'apprête à interrompre le repos d'Ariane dans une épiphanie spectaculaire, en accord avec la série d'événements dramatiques qui ont marqué le destin de la princesse[821]. Par contraste, Séléné vient voir Endymion dans le silence et l'obscurité de la nuit ; le dieu Hypnos en personne verse son philtre sur le front du jeune homme pour s'assurer qu'il ne se réveille pas. Mais la pléthore de flambeaux autour

820. Il ne nous semble pas impossible que, contrairement aux apparences, le sarcophage d'Endymion ait été initialement construit pour l'épouse, représentée en Séléné en plein centre de l'image et juste en-dessous de l'inscription dédicatoire. Le sarcophage d'Ariane aurait pu de son côté accueillir l'époux, lequel, même s'il a préféré ne pas être assimilé directement à Bacchus, devait apparaître sur le couvercle, à côté du cartouche portant son nom et surplombant la scène.

821. Phérécyde (*FGrHist* Ia 3 F 148) emploie le verbe ἐπιφαίνομαι : ὁ θεὸς ἐπιφανεὶς μίσγεται αὐτῇ (« le dieu, étant apparu, s'unit à elle »). Ovide, lui, décrit en ces termes le θάμβος qui saisit Ariane à la vue de Bacchus sur son char tiré par des tigres : *Et color et Theseus et uox abiere puellae / terque fugam petiit terque retenta metu est ; / horruit, ut sterilis agitat quas uentus aristas, / ut leuis in madida canna palude tremit.* « La jeune fille avait perdu son Thésée, sa couleur et sa voix. Trois fois elle chercha à fuir, trois fois elle fut retenue par la crainte ; elle frissonna comme les épis vides que secoue le vent, comme tremble un léger roseau dans un marais humide » (*Art d'aimer* I, 551-554).

de Séléné ne sert pas qu'à éclairer sa route : lumières nocturnes, les torches sont les relais de la splendeur de la déesse-lune, elles rehaussent sa beauté (à laquelle la commanditaire des sarcophages a voulu être associée) tant aux yeux du spectateur que d'Endymion lui-même, qui assiste à l'épiphanie sans sortir de son sommeil, dans le calme et le secret du rêve.

Comme on s'en souvient, le motif d'Ariane endormie émerge en premier lieu comme une stratégie de narration picturale. Là où les poètes préfèrent dérouler l'histoire en plusieurs séquences, avec une insistance particulière sur le désespoir d'Ariane à son réveil (y compris Catulle, LXIV, dans son *ekphrasis* épique), les artistes, que ce soit dans les fresques pompéiennes, les mosaïques, les sarcophages ou les peintures décrites par Pausanias et Philostrate, préfèrent contracter la narration en une seule image : c'est de cette nécessité que naissent les conventions iconographiques du sommeil d'Ariane[822]. Le motif se nourrit du *topos* dionysiaque préexistant de la ménade enivrée, mais partage surtout un même modèle iconographique avec la représentation d'Endymion, et forme avec elle, par un effet d'influence mutuelle, le type du mortel endormi visité par une divinité. L'analogie visuelle est particulièrement frappante sur les sarcophages, où Ariane est le pendant féminin d'Endymion – jusqu'au point où les deux personnages sont confondus, comme sur l'exemplaire du British Museum, ou délibérément appariés, comme à Saint-Médard-d'Eyrans. Mais il est évident que le parallèle ne saurait se limiter à une coïncidence formelle ou à un effet de série résultant des impératifs de production des ateliers de sculpture : par le biais du type iconographique qu'ils partagent, les deux motifs échangent également une partie de leur sémantisme[823].

822. À son tour, ce motif aura une incidence sur la littérature tardive. C'est ainsi que l'on trouve chez Nonnos des réminiscences visuelles manifestes dans les épisodes de Nicaia et d'Aura, qui doivent autant à l'imagerie du satyre et de la ménade, pour le thème de l'ivresse propice au viol, qu'à celle d'Ariane à Naxos pour l'arrivée de Dionysos auprès d'une beauté endormie. La rencontre d'Ariane et de Dionysos au chant XLVII commence de manière similaire, avec l'arrivée du dieu pendant le sommeil de la jeune fille, qu'il épie longuement en secret avant de se révéler. Ce stratagème narratif permet alors à Nonnos d'enchaîner trois morceaux de bravoure – la belle dormeuse, le désespoir d'Ariane, la rencontre avec le dieu –, tous vus à travers le regard de Dionysos.

823. Sur la typologie des sarcophages mythologiques et son incidence sur la connotation des

En servant de matrice au tableau d'Ariane sur le rivage, Endymion lui confère de sa stabilité : si l'Ariane de la littérature traverse toutes les émotions, de la surprise à la félicité en passant par la colère, la frayeur et le soulagement, celle des sarcophages, à défaut de dormir pour toujours, est déjà pleinement intégrée au contexte de liesse éternelle où elle sera bientôt amenée à vivre, au milieu du thiase bachique ; de même que Séléné ne quitte son amant que pour revenir sans cesse à lui, de même Ariane, dans la perspective rassurante offerte par les bas-reliefs funéraires, n'est abandonnée que pour être aussitôt trouvée, aimée, déifiée[824]. Mais la perméabilité des connotations fonctionne à double sens, et l'histoire d'Ariane infléchit nécessairement en retour l'interprétation de celle d'Endymion. En effet, ce qui est montré dans l'image d'Ariane à Naxos, au-delà de l'aspect séduisant d'une beauté alanguie, c'est aussi l'imminence du réveil au son des cymbales, de l'épiphanie de Dionysos dans toute la splendeur de sa procession bachique, et de l'union qui culmine en apothéose – à cet égard, les nombreux autres sarcophages qui présentent la parèdre de Bacchus dans toute sa gloire[825], présidant au cortège et menant une existence de plaisirs éternels, permettent de se projeter dans cette perspective. Par analogie, l'arrivée de Séléné, rendue visuellement impressionnante tant par la beauté et le *uelatum* de la déesse que par l'imposant apparat qui l'accompagne (char, cupidons, torches…), se lit comme une épiphanie, mais qui survient au cœur du sommeil : en d'autres termes, un rêve d'Endymion.

À la lumière l'un de l'autre, l'Endymion et l'Ariane des sarcophages révèlent des aspects particuliers des stratégies narratives mises en place dans leurs repré-

contenus, voir Koortbojian 1995.

824. La version synthétisée à l'extrême que propose l'iconographie par rapport aux récits textuels ne laisse aucune place aux lamentations d'Ariane tant prisés des poètes. À vrai dire, la dormeuse est si complètement amalgamée au chœur dionysiaque, notamment lorsqu'elle est repoussée à l'extrémité de l'image (comme sur MA 1346) au lieu d'en occuper le centre, qu'elle devient aisément assimilable à une bacchante dont le sommeil serait induit par le vin ou la fatigue de la danse.

825. Pour des exemples de sarcophages qui montrent Ariane trônant en majesté aux côtés de Dionysos, voir Vatican, Museo Chiaramonti, inv. 1926, ainsi que Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 843.

sentations respectives. Ainsi, le raccourci dont fait l'objet l'histoire d'Ariane (telle du moins qu'elle nous est transmise par les sources textuelles) a pour effet, et sans doute en partie pour fonction, d'accentuer l'aspect spectaculaire de l'épiphanie dionysiaque, en saisissant le moment-pivot où le sommeil de la jeune femme, abandonnée à son insu par Thésée, va être interrompu par l'arrivée du thiase bachique dans tout son joyeux vacarme, déjà annonciateur de la liesse des noces divines. Malgré les parallèles formels évidents entre les deux types iconographiques, celui d'Endymion adopte des stratégies visuelles différentes de celui d'Ariane, et c'est justement par contraste entre ces deux motifs si explicitement apparentés que nous pourrons faire ressortir la manière dont les bas-reliefs funéraires traitent d'une vision aussi délicate à représenter que celle du rêve.

La scène de rencontre à Naxos utilise comme on l'a vu la juxtaposition et la contraction spatiale pour un effet de condensation temporelle de plusieurs moments (endormissement d'Ariane, arrivée de Dionysos, cortège des noces) ; par le même procédé de parataxe, c'est plutôt une superposition de deux niveaux de réalité que semble proposer le motif d'Endymion.

1) Nous avons déjà remarqué plus haut l'opposition de tonalité entre les deux scènes d'arrivée divine : alors que l'escorte de satyres est caractérisée par sa gaieté bruyante, celle des cupidons entourant Séléné respecte le silence de la nuit, et la remarque de Lucien sur la déesse « qui descend en marchant sur la pointe des pieds, de peur d'effrayer [Endymion] en le réveillant en sursaut[826] » est à ce titre révélatrice. La visualité de Séléné et son caractère épiphanique sont en revanche abondamment soulignés par les flambeaux qui l'entourent de partout : il y a donc une vision de Séléné, mais sans rien qui perturbe le sommeil d'Endymion.

2) Ce sommeil ininterrompu prend corps avec la présence d'Hypnos et du somnifère qu'il fait couler sur le front d'Endymion. Absent des représentations d'Ariane, le dieu ailé est dans le motif d'Endymion un personnage aussi essentiel que les deux protagonistes. C'est lui qui signifie la permanence de l'état de torpeur du héros. Sans lui, la juxtaposition de la déesse et du dormeur n'aurait pas le même sens

826. *Dialogues des dieux* 19 : κατιοῦσα ἐπ' ἄκρων τῶν δακτύλων βεβηκυῖα ὡς ἂν μὴ ἀνεγρόμενος ἐκταραχθείη.

et évoquerait, comme dans le cas d'Ariane, un réveil imminent ou en tout cas une conjonction des deux personnages sur le même plan de réalité. Hypnos est ici le signe d'un décalage entre Séléné et Endymion : il rend possible l'idée que la déesse que nous voyons sur le sarcophage dans toute sa lumineuse splendeur est en fait le contenu du rêve d'Endymion. Le langage paratactique du bas-relief permettrait alors d'aligner dans une même séquence spatiale une vision réelle, celle d'Endymion endormi, et une vision onirique, celle de Séléné.

3) Les sarcophages qui dupliquent Séléné, en la montrant à la fois à son arrivée et à son départ, apparaissent dès lors sous un jour nouveau. L'envol de la déesse, qui se retourne avec nostalgie vers son amant, est généralement interprété comme une stratégie d'ellipse narrative pour suggérer une scène d'amour sans la montrer[827]. Mais le fait que seule Séléné soit ainsi dédoublée, alors qu'Endymion reste dans sa pose coutumière de bel endormi sous la coupe d'Hypnos, doit être pris en compte dans la lecture de ces images : il n'est nulle part suggéré que le berger du Latmos ait pu se réveiller dans l'intervalle entre la venue et le départ de la déesse ; au contraire, c'est plutôt la brièveté de cet intervalle qui est évoquée par la contraction spatiale, voire son inexistence, dans les versions où les deux images de Séléné sont juxtaposées[828]. La visite de la Lune est alors présentée dans sa fugacité, et la vision de la déesse qui repart comme elle est venue, rapide et furtive, évoque le caractère insaisissable et évanescent des rêves, comme l'εἴδωλον de Patrocle qui se dissipe en fumée lorsque Achille essaie de le saisir[829], ou comme celui d'Iphtimé qui entre et

827. Voir Koortbojian 1995, qui évoque ce mécanisme de suggestion elliptique, mais penche plutôt pour une vision pessimiste de ce départ de Séléné, qui illustrerait le regret, la frustration et la perte. Voir aussi Zanker et Ewald 2012 pour une vision plus positive où la nuit d'amour entre la déesse et Endymion est toujours une interprétation possible du motif. Pourtant, l'exemple des stèles érotiques de Pannonie (voir *supra*, note 696) semble indiquer que s'il y a une ellipse narrative sur les sarcophages à double image de Séléné, elle n'est pas en tout cas à mettre au compte d'une quelconque pudeur (voir Zanker et Ewald 2012 pour des exemples d'images érotiques ou obscènes sur des sarcophages).

828. Sur les deux types de sarcophages « doubles », l'un montrant Séléné de part et d'autre d'Endymion, l'autre rapprochant les deux représentations de la déesse, voir p. 408, note 757.

829. *Iliade* XXIII, 99-101 : Ὣς ἄρα φωνήσας ὠρέξατο χερσὶ φίλῃσιν / οὐδ' ἔλαβε· ψυχὴ δὲ κατὰ χθονὸς ἠΰτε καπνὸς / ᾤχετο τετριγυῖα (« Sur ces paroles, il tendit les bras vers Patrocle, mais ne parvint pas à le saisir : l'âme partit sous terre comme une fumée, en poussant un cri aigu »).

ressort de la chambre de Pénélope par le trou de la serrure[830].

8.2.2.3 Séléné défunte, ou la morte amoureuse

Si le sommeil et le rêve sont des moyens privilégiés de communiquer avec les dieux, ils sont dans un sens plus large une forme d'accès à l'inaccessible et de mise en présence de ce qui est absent ; ils peuvent donc *a fortiori* permettre aux vivants de rétablir le lien brisé avec les défunts. Dans une épitaphe consacrée par Furia Spes, une affranchie, à son mari Sempronius Firmus, la veuve déplore le temps trop court passé en ce monde avec lui et prie les dieux mânes d'être cléments envers elle, *horis nocturnis / ut eum videam* (« afin que je le voie pendant les heures nocturnes »)[831] ; elle conclut sur l'espoir de bientôt être emportée par une mort douce et rapide pour pouvoir le rejoindre. Properce, dans une longue élégie (IV, 7), évoque l'ombre de Cynthie qui le visite en songe après ses funérailles : cette fois, c'est l'apparition elle-même qui termine son long discours sur la prédiction que les ossements de son amant seront bientôt mêlés aux siens et qu'il n'appartiendra plus qu'à elle seule (93-94). La visite nocturne d'un être cher disparu, loin d'être confinée au modèle épique des rêves d'Achille ou d'Énée, était une possibilité envisageable pour une personne endeuillée, et il est possible que certains des sarcophages ornés de dormeurs aient cherché à représenter cette potentialité. Dans ce cas de figure, il faudrait interpréter Endymion comme un personnage qui vit encore et qui rêve, ce qui implique de pouvoir s'affranchir de l'analogie sommeil-mort.

L'une des tendances les plus marquées dans la lecture moderne des sarcophages romains consiste à chercher les parallèles entre les personnages du mythe représenté et la biographie réelle des défunts (âge, genre, statut, circonstances de la mort). Toutefois, il importe de ne pas perdre de vue que, au-delà des incertitudes irréductibles qui touchent l'identité de la plupart des occupants et commanditaires des

830. *Odyssée* IV, 802 : ἐς θάλαμον δ' εἰσῆλθε παρὰ κληῖδος ἱμάντα (« elle entra dans la chambre le long de la courroie du verrou ») ; puis 838-839 : ὣς εἰπὸν σταθμοῖο παρὰ κληῖδα λιάσθη / ἐς πνοιὰς ἀνέμων (« sur ces mots, elle disparut le long du verrou de la porte pour rejoindre les souffles des vents »).

831. *CIL* VI, 18817, cité et traduit par Koortbojian 1995, p. 108.

sarcophages, les rapprochements biographiques ne sont pas une clé d'interprétation unique et universelle, mais constituent seulement une motivation possible pour le choix d'un bas-relief, mêlée à d'autres dans des proportions très variables. En réalité, l'analogie elle-même opère sur des plans variés et à des degrés divers, donnant lieu parfois à des assimilations inattendues[832]. Comme l'ont affirmé nombre d'études récentes, il semblerait bien que les mythes figurant le plus fréquemment sur les bas-reliefs funéraires, tel celui d'Endymion, soient aussi ceux offrant la plus grande plasticité interprétative, non seulement en termes de tonalité et de vocation (condoléance, apaisement, commémoration…), mais aussi en termes de possibilités d'identification et de distribution des rôles.

S'il semble aller de soi que le rapt de Perséphone montre une jeune fille emportée brutalement par la mort, il existe au moins une occurrence où Hadès arbore un portrait d'homme ; sans doute faut-il voir dans ce cas l'union d'Hadès et de Perséphone comme l'expression d'un amour conjugal qui transcende les frontières de la vie et de la mort. De même, il est tentant de penser qu'Endymion dort du sommeil de la mort, et que les visites de Séléné reflètent celles de ses proches à la tombe, peut-être d'une veuve qui cherche à revoir son mari – à moins qu'elles n'aient un sens proche des scènes de rapt et ne visent à présenter la mort comme une forme de théolepsie, accompagnée éventuellement d'une accession à l'immortalité. Mais cette répartition, où Endymion joue le rôle du défunt et Séléné celui des vivants ou de la divinité psychopompe, n'est pas la seule possibilité. Il serait en tout cas naïf de croire que le thème d'Endymion était réservé aux tombes de jeunes gens à l'image du protagoniste : il a pu en effet servir à des sarcophages d'enfants, comme celui de Gerontia (Rome, Musée du Capitole, 325), ou de femmes cinquantenaires, comme Claudia Arria (New York, Metropolitan Museum of Art, 47.100.4).

Outre le décalage d'âge que présentent ces deux exemples avec les protagonistes du mythe, une remarque reste à faire sur le genre : le somptueux sarcophage en forme de *lenos* du Metropolitan Museum, datable du début du III^{e} s., est en effet dédié par une femme à sa mère ; quant au petit sarcophage d'enfant du début du

832. Sur « *The problem of analogy* », voir notamment Koortbojian 1995, p. 5-9.

II^e s., il a été réutilisé environ deux siècles plus tard par des parents pour « leur fille chérie, Gerontia » (*Gerontiae filiae KRM*), le sexe du destinataire initial étant inconnu. En l'absence de portraits qui relient explicitement la défunte à l'un ou l'autre des acteurs de la scène, on ne peut que spéculer sur le sens à donner à celle-ci : dans le premier cas, la beauté et l'amour qui sont les deux thèmes principaux du bas-relief peuvent s'appliquer aux vertus d'Arria et à l'intensité de l'affection filiale exprimée par Aninia Hilara ; dans le cas de la jeune Gerontia, et du ou des enfants qui l'ont précédée, le mythe d'Endymion a pu paraître, *a priori* comme *a posteriori*, une consolation appropriée pour des parents endeuillés, combinant l'évocation d'un destin prématuré avec celle d'une mort douce comparable à un endormissement. Ces deux exemples témoignent en tout cas que les sarcophages ornés d'Endymion pouvaient être utilisés, voire conçus pour des femmes, et plus généralement que la lecture analogique des reliefs funéraires mythologiques est très loin de devoir se limiter à une littéralité biographique. Dans un fragment de sarcophage tardif conservé à Sassari[833], le motif de la visite de Séléné apparaît en taille réduite, mais s'il est résolument plus petit que les allégories des Saisons qui l'encadrent, il n'en occupe pas moins une place centrale, juste en dessous du médaillon contenant le portrait de la femme enterrée en ce lieu. Dans cet exemple, au lieu de chercher à assimiler la défunte à Endymion, il est plus raisonnable de la rapprocher de la figure de Séléné, vêtue comme une mariée que son promis pourrait retrouver dans son sommeil.

À vrai dire, rares sont les sarcophages comme celui d'Aurelius Licanus[834] où le défunt est clairement identifié comme un homme. À l'exception notable des deux bas-reliefs mentionnés *supra* qui montrent Endymion seul, la plupart des sarcophages à portraits ménagent un emplacement pour deux visages, indiquant (en plus de leurs dimensions larges) qu'ils étaient prévus pour abriter des couples, quel que fût le premier des deux à mourir[835]. Dans ces situations, les deux visages peuvent avoir été

833. Voir p. 402, note 747. Ce sarcophage à *clipeus* date du début du IV^e siècle.

834. Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, 3^e quart du II^e s. Voir LIMC 1988 52 et KOORTBOJIAN 1995 p. 106-107 et note 22. À cette époque, les portraits ne sont pas encore une pratique courante sur les sarcophages, mais le destinataire de celui-ci est identifié avec une inscription.

835. Parmi les sarcophages de couples à motif d'Endymion et Séléné, KOORTBOJIAN 1995, p. 110 et note 36 (ill. 59), cite celui d'Andia Melissa, aujourd'hui perdu mais connu par des dessins de la

retravaillés, comme sur le sarcophage abritant les reliques de San Rufino à Assises, ou être restés à l'état brut, comme sur le modèle de Saint-Médard-d'Eyrans ; parfois même un seul des portraits a été sculpté, comme l'on peut voir à l'abbaye de Woburn où Séléné porte le visage de la défunte, mais où Endymion reste inachevé[836]. Sur ces nombreux sarcophages où un couple séparé par la mort pouvait se retrouver réuni, le principal espoir symbolisé par la visite de Séléné à Endymion n'est pas tant celui d'un trépas paisible, comparable au sommeil, que celui de retrouvailles dans un mariage sacré et immortel. Cette transition entre mortalité et immortalité, du monde terrestre au monde céleste, est parfaitement incarnée par Endymion, homme devenu immortel par un sommeil divin, et par Séléné, déesse qui consent à descendre parmi les mortels, troquant même parfois son imposant *uelatum* pour le voile humble de la jeune mariée ; elle est aussi impliquée dans la notion de rêve qu'évoque l'état de sommeil, et qui permet de jeter un pont entre les mondes humain et divin, mais aussi entre le monde des vivants et celui des morts.

8.2.2.4 Le songe de Rhéa Silvia

Le type iconographique du dormeur, sur les sarcophages romains, connaît principalement une version masculine, incarnée par Endymion, et une féminine, celle d'Ariane ; mais il existe encore une troisième dormeuse, beaucoup moins représentée, bien que relevant d'une mythologie proprement romaine : il s'agit de Rhéa Silvia. Sur les sarcophages où elle apparaît, la vestale dort dans la position typique d'Ariane

Renaissance. Sur le bord du couvercle de type *klinè* (où le gisant représente d'ailleurs une femme seule avec un petit chien), l'inscription précise que le commanditaire, Lucius Valerius Victor, a fait fabriquer ce monument pour lui-même et pour sa chère épouse Andia Melissa. Il semblerait pourtant que ce couvercle datable du II^e^ s. ait été de fabrication largement plus ancienne que le sarcophage lui-même, d'époque sévérienne, sur lequel il aurait été adapté ultérieurement, tel qu'on pouvait encore le voir au XVI^e^ siècle. L'association de l'inscription avec le *topos* d'Endymion est donc secondaire, mais ce couplage tardif des deux éléments montre au moins que les dimensions de la *klinè*, prévue pour recouvrir un couple, devaient coïncider avec celles du sarcophage portant l'image d'Endymion et de Séléné. Voir Henning Wrede, « *Der Sarkophagdeckel eines Mädchens in Malibu und die frühen Klinensarkophage Roms, Athens und Kleinasiens* », *Roman Funerary Monuments in the J. Paul Getty Museum*, vol. 1.

836. Sur ces trois exemples, tous datables du 2^e^ quart du III^e^ s., voir LIMC 1988 79, 70 et 77.

– et, bien sûr, d'Endymion – ; son corps, tout comme celui de ses homologues, est dénudé jusqu'au bassin[837], et Somnus / Hypnos se penche sur elle pour l'endormir de sa potion. Mars, parfaitement reconnaissable à son attirail guerrier (casque, bouclier, lance), arrive à pied, guidé par les habituels *érôtes*[838]. Cette configuration, devenue extrêmement familière au III^e^ siècle, est superposable à celle des sarcophages représentant Ariane à Naxos, et peut même s'y substituer avantageusement, car elle a le mérite de pouvoir intégrer un portrait de couple, Bacchus étant rarement porteur des traits d'une personne réelle[839]. De fait, à une date probablement légèrement antérieure à celle de l'Ariane et de l'Endymion de Saint-Médard-d'Eyrans, on voit apparaître en juxtaposition, non pas cette fois sur deux sarcophages individuels, mais sur un seul relief continu conservé au Vatican[840], les motifs de Rhéa Silvia et d'Endymion.

---

837. Ariane et Rhéa Silvia sont pratiquement les seules héroïnes, avec Aphrodite, à être représentées nues sur les sarcophages, ceux-ci ayant vocation à véhiculer des exemples de vertu morale et à permettre une identification avec les personnages. Voir Zanker et Ewald 2012, p. 213.

838. L'un des exemples les plus connus de cette scène, sensiblement moins fréquente que le sommeil d'Ariane et *a fortiori* que celui d'Endymion, date du 2^e^ quart du III^e^ s. et se trouve au Palazzo Mattei, à Rome (voir Zanker et Ewald 2012 p. 214, ill. 193, cf. Fig. 22). Sur le développement d'une iconographie de Rhéa Silvia, voir Dardenay 2010, qui remarque entre autres que la représentation graphique d'un Mars descendant du ciel vers Rhéa Silvia est supplantée à la fin de l'époque antonine par un dieu qui marche, se rendant ainsi d'autant plus similaire au Dionysos ou à la Séléné des sarcophages.

839. Sur environ 45% des sarcophages à motif d'Ariane, celle-ci est porteuse d'un portrait (Newby 2016, p. 305-306) ; pour Dionysos, ce n'est jamais le cas. Zanker et Ewald 2004 (*passim*) considère qu'il s'agit d'un signe d'inadéquation entre le caractère tapageur du dieu et les valeurs que les citoyens de l'Empire voulaient transmettre à la mémoire. Pour Newby 2016, cette particularité est plutôt le symptôme d'une focalisation sur l'expérience de la dormeuse, Ariane, hypothèse sans doute plus valable, qui tient compte en tout cas de la présence de portraits sur le visage de Dionysos dans d'autres contextes que les sarcophages à motif d'Ariane.

840. Museo Gregorio Profano, inv. 9558, cf. Fig. 23. Le sarcophage date du début du III^e^ s. et a été fortement restauré. Voir Limc 1988 83 ; Koortbojian 1995, ill. 57 (analyse émettant l'hypothèse du rêve au chap. 6) ; Zanker et Ewald 2012 p. 213-215, pour un commentaire sur la répartition genrée des rôles sur les sarcophages ; Newby 2011 p. 343-347, sur l'utilisation des codes des sarcophages mythologiques pour représenter l'histoire et les valeurs romaines.

Les deux images contiguës, qu'aucune démarcation visuelle ne sépare, sont rigoureusement identiques par la structure : tout au plus l'arrivée de Mars, dans la moitié gauche, se différencie-t-elle de celle de Séléné, à droite, par l'absence de char et de chevaux. Dans cette frise ainsi divisée en deux, l'espace restreint a obligé les sculpteurs à raccourcir les images, et les dieux posent le pied presque au niveau des genoux de leurs amants. Les deux divinités ont la même attitude, le visage incliné vers l'objet de leur désir, le torse de trois-quarts face ; Mars tient du bras gauche ses armes et Séléné son voile gonflé dont l'orbe n'est pas sans rappeler celui du bouclier. Des Amours les guident, l'un d'eux tirant sur le manteau de la personne endormie pour la dénuder jusqu'aux hanches. Les deux dormeurs sont allongés dans la même position, le bras droit au-dessus de la tête, le coude couvert par le bord du drapé. Un dieu barbu du sommeil se tient au chevet de chacun d'eux, celui de gauche identifiable au philtre dont il asperge la vestale, l'autre à ses ailes de papillon. Les visages de Mars et de Rhéa Silvia ont été remplacés par des portraits ; ceux de Séléné et d'Endymion, endommagés puis restaurés, devaient sans doute être gravés de la même manière.

L'apport majeur que représente la mère de Romulus et Rémus dans notre dossier iconographique, et en particulier dans ce jumelage de deux scènes, réside dans le fait que la littérature, recueillant les récits fondateurs sur lesquels les Romains appuyaient leur histoire, présente Rhéa Silvia bien davantage comme une rêveuse que comme une dormeuse. Ennius (*Annales*, 34-50), cité par Cicéron (*De la divination* I, 40-41), évoquait déjà un rêve annonçant à l'héroïne son viol par Mars (*me uisus homo pulcher […] raptare*) et ses tribulations, avec une allusion énigmatique au fleuve d'où les jumeaux seront rescapés. Il n'est pas évident de déterminer si ce rêve, raconté par la vestale à sa nourrice, survient avant la rencontre avec Mars ou après, mais Cicéron le range en tout cas au nombre des prémonitions de maternités qui changèrent le cours de l'histoire, entre le songe de la mère de Denys de Syracuse et celui d'Hécube. Si Tite-Live, préoccupé par la rationalisation du récit, n'évoque ni rêve ni sommeil, Denys d'Halicarnasse (*Antiquités romaines* I, 77, 2) décrit une manifestation divine qui touche de près à la notion de rêve : d'après les récits majoritaires, Rhéa Silvia aurait été violée dans un lieu consacré à Mars par

une apparition du dieu (τοῦ δαίμονος εἴδωλον) accompagnée de signes sans ambiguïté d'une épiphanie – éclipse solaire, taille et beauté surhumaines, remontée au ciel sous le couvert d'un nuage… Au milieu de tous ces miracles, toutefois, le détail qui prouve qu'il s'agissait bien d'un dieu (ἐξ οὗ γενέσθαι δῆλον ὅτι θεὸς ἦν), c'est le discours qu'il tient à sa victime, l'assurant que de ce viol naîtront deux fils exceptionnels. Mais c'est chez Ovide (*Fastes* III, 9-40) que l'on trouve la version la plus proche de celle que montrent les sarcophages : la vestale allait chercher de l'eau lorsque, fatiguée, elle s'arrêta pour dormir ; Mars la vit, la désira, la posséda « et usa de son pouvoir divin pour que son larçin restât inaperçu » (*et sua diuina furta fefellit ope*, v. 22). Au réveil, la jeune femme se souvient de son rêve, dans lequel du bandeau tombé de ses cheveux naissaient deux palmiers jumeaux ; elle se demande si ce qu'elle a vu à la faveur du sommeil (*imagine somni*, 27) n'était pas plus clair qu'un songe (*an somno clarius illud erat ?*, 28).

Ainsi, selon les auteurs, le moment du rêve varie, de même que sa forme, son contenu et, en quelque sorte, le degré de réalité de l'apparition divine : tantôt Mars est vu en rêve sous une forme humaine, quoique d'une beauté remarquable, tantôt il se manifeste dans toute sa splendeur et délivre un message prophétique, tantôt encore il reste caché, mais sa présence se traduit néanmoins par le rêve et la langueur étrange de sa victime. Quoi qu'il en soit, le motif de Rhéa Silvia sur les sarcophages, complétant les observations que nous avons faites à propos du thème d'Ariane endormie, a une incidence considérable sur l'interprétation des bas-reliefs de type Endymion : en effet, le point crucial de la narration, celui qui est porteur de sens pour tout Romain, n'est pas l'arrivée d'un dieu auprès d'une femme endormie qu'il veut posséder, mais ce qui en résulte et qui apparaît dans les prémonitions de Rhéa Silvia[841]. En d'autres termes, ce que voit le visiteur du tombeau n'est qu'une situation qui suggère un rêve glorieux de naissances et de fondation ; ce qui compte réellement est la vision qu'a l'héroïne dans son sommeil, et dont Mars ne constitue

841. Koortbojian 1995, p. 103 : « *It is, therefore, not the image that* we *see but the one* she *sees that constitutes the truly significant image of the story and bears the fundamental content of the myth. For it is the dream, with its images, that announces in the form of a riddle nothing less than the glorious future of Rome.* »

qu'une éventuelle partie. Les rôles tels qu'ils apparaissaient au premier abord (un dieu actif marchant vers l'objet passif de son désir) sont en fait inversés : la dormeuse est active au sens où sa vision trace les contours de son destin, et Mars n'est peut-être que l'objet de son rêve. Si l'on suit cette même logique dans le cas du mythe d'Endymion[842], certaines questions se posent inévitablement : Séléné vient-elle chaque nuit dans le plus grand secret embrasser un amant qui ne s'en rend pas compte, ou est-elle un δαίμονος εἴδωλον que le berger endormi voit en rêve ?

Conclusion : une déesse furtive

Sur un fragment de sarcophage unique en son genre, conservé à Berlin[843], Endymion, reconnaissable à sa cape de chasseur et au décor qui l'entoure (une grotte surmontée du dieu du Latmos), n'est pas couché mais assis : redressé sur son séant, les yeux grands ouverts, il tend le bras qu'on voit ordinairement fléchi au-dessus de sa tête en direction d'une silhouette féminine debout qui doit être Séléné. Que ce geste soit d'accueil ou d'adieu, de regret ou de surprise, il semble bien qu'Endymion, à l'instar d'Ariane, soit parvenu à se réveiller pour voir son amante en face. Pourtant, la situation n'est pas si clairement définie : le personnage qui se tient juste derrière le jeune homme, et qui facilite d'ailleurs son identification dans cette représentation inhabituelle, est en effet Hypnos avec sa barbe, ses ailes sur la tête et son pavot. Par un curieux effet d'écho, un autre personnage tenant une sorte de conque en arrière-plan plus à gauche arbore la même figure barbue et ailée qu'Hypnos. En somme, même les yeux ouverts, Endymion est surplombé et encadré par le dieu du sommeil et son double visuel. Le beau berger a-t-il réussi à échapper un instant à l'emprise d'Hypnos pour contempler sa bien-aimée, ou est-il toujours en train de dormir et de rêver cette scène d'amour ? Le fragment de Berlin est une bonne illustration du dilemme herméneutique que l'iconographie romaine crée et entretient à travers

842. Sur le sens à donner à la juxtaposition des deux mythes sur le sarcophage du Vatican, voir Koortbojian 1995.

843. Staatliche Museen, Antikensammlung, Sk 846. Probablement début du III^e^ s. Voir LIMC 1988 82 ; Koortbojian 1995 ill. 46 (l'auteur considère qu'il s'agit d'un adieu d'Endymion à Séléné qui part) ; Zanker et Ewald 2012 ill. 185, p. 204 (ici, le geste est vu comme une salutation d'Endymion à la déesse qui arrive), voir Fig. 24.

l'expression de l'expérience d'Endymion et de l'apparition de Séléné.

Mode de vision spécifique au sommeil, lui-même un état proche de la mort, le songe revêt des fonctions et des facultés étendues. En tant qu'il permet à des amants de s'unir par-delà les obstacles, à un dieu de se présenter à la vue d'un mortel ou encore à un mort de revenir hanter les yeux d'un vivant, le rêve est une réponse à un certain nombre d'apories que suscite, dans les divers contextes de sa représentation, le sommeil d'Endymion. Pourtant, les textes n'évoquent que très ponctuellement et évasivement la possibilité qu'Endymion, éternel dormeur, soit aussi un éternel rêveur, et ce qui rend son sort plus enviable que la mort n'est pas une évidence. Le contenu des rêves d'Endymion, même s'il en fait, est totalement absent des sources textuelles. En revanche, l'engouement des Romains pour la figure du berger latmien – et plus généralement pour celle du dormeur – dans un contexte funéraire est révélateur, non seulement de ce que le sommeil a en commun avec la mort, mais davantage encore de ce qu'il a en plus : la perspective d'un réveil ou d'un songe, et l'immersion dans une vision divine annonçant un monde meilleur.

Plus qu'un motif répété, Endymion est un type graphique reconnaissable entre tous, mettant en scène un personnage couché et un autre debout dans un tableau évoquant le sommeil et l'épiphanie divine. Il est intéressant de comparer le jeune héros à ses homologues féminines, le rapprochement s'étant imposé dès l'Antiquité à travers la paire de sarcophages de Saint-Médard-d'Eyrans et le sarcophage double du Vatican. Entre deux images relevant du même type visuel s'établit nécessairement une certaine circulation du sens, des connotations et des implications. La promesse que semble faire l'épisode d'Ariane à Naxos est celle d'un réveil triomphal, de noces divines et d'une apothéose, effaçant la souffrance de l'abandon et de la solitude qui sont peut-être entendus comme une image de la mort. Rhéa Silvia, elle, n'échappera pas à un trépas cruel, mais la vestale n'est pas au centre de son propre mythe, pas plus que Mars qu'on voit s'avancer vers elle : l'héroïne survivra à travers ses glorieux enfants, fruit de son union avec le dieu, et si les jumeaux sont absents de son iconographie funéraire, ils sont rendus présents à l'esprit du spectateur à travers le sommeil de Rhéa Silvia, dans lequel, selon la tradition textuelle, elle entrevoit τι τῶν

μελλόντων, pour reprendre l'expression de Xénophon. Pour Endymion, la lecture peut paraître plus directe, car la narration qui sous-tend l'image est beaucoup moins développée : union sans progéniture, temps cyclique, sommeil sans début ni fin. Les sarcophages qui arborent ce motif semblent affirmer une simple équation : le mort est un dormeur. Mais l'analogie avec Ariane ou Rhéa Silvia permet d'ajouter un autre postulat : le dormeur est un rêveur. Sur des bas-reliefs qui avaient pour vocation la plus fréquente de commémorer l'amour conjugal, le rêve permet d'évoquer la victoire du souvenir sur la mort, mais aussi de dépasser l'attribution genrée des sarcophages : le dormeur peut symboliser le défunt qui, comme chez Plutarque, a des réminiscences comme en rêve de sa vie passée, mais aussi le survivant qui retrouve dans son sommeil l'être perdu ; de même, le dieu peut incarner le visiteur endeuillé rendant hommage au tombeau d'un proche, mais aussi l'âme du mort qui continue d'apparaître en songe aux vivants.

Les ambiguïtés qui caractérisent la lune dans les visions qu'elle donne, et Séléné dans sa relation amoureuse, se concentrent dans les bas-reliefs funéraires autour d'une apparente alternative, évoquée plus haut : soit la déesse rend des visites cycliques à l'objet passif de son désir amoureux, profitant du sommeil surnaturel d'Endymion pour cacher ses *furta* comme le fait Mars chez Ovide ou Dionysos chez Nonnos ; soit elle n'est qu'une vision onirique d'Endymion, auquel cas le récit que font les poètes de son amour et la séduisante représentation qu'en offrent les sculpteurs seraient en fait le contenu des *iucundissima somnia* du dormeur. Le doute de Rhéa Silvia chez Ovide fait écho à ce problème : s'agissait-il d'un simple rêve, ou de quelque chose de plus clair ? En fin de compte, cette question est mal formulée, et pour Rhéa Silvia comme pour Endymion, elle n'a pas de réponse[844] ; pour les anciens, en effet, le phénomène onirique n'est ni entièrement subjectif, ni entièrement objectif, mais se situe sur une vaste gamme qui s'étend d'un pôle à l'autre.

844. Les hésitations de la vestale dans les *Fastes* ne font en quelque sorte que refléter celles des historiens sur l'origine de Romulus et Rémus : Rhéa Silvia a-t-elle menti pour protéger sa réputation ? a-t-elle été elle-même victime d'une tromperie ? a-t-elle cru voir un dieu dans la personne d'un homme, ou l'inverse ? En montrant Mars comme un δαίμονος εἴδωλον potentiellement inclus dans le rêve de Rhéa Silvia, les sculpteurs des sarcophages se gardent bien de trancher définitivement la controverse.

Un personnage peut se voir imposer son sommeil et son rêve par une divinité qui veut lui délivrer un message, mais à son réveil, la réalité de ce qu'il aura vu pourra être mise en doute ; à l'inverse, les rêves peuvent refléter les souvenirs ou les désirs du dormeur, mais leur signification dépasse toujours la subjectivité individuelle : ils disent quelque chose sur ce qui est réellement, et bien souvent sur ce qui sera.

L'hypothèse que Séléné apparaisse en rêve à Endymion ne fait donc pas automatiquement d'elle une fiction de l'esprit du dormeur. Bien plutôt, ce mode particulier d'épiphanie sied si bien à la déesse-lune qu'il relève sans doute d'un choix délibéré de sa part. Là où d'autres dieux endorment une mortelle le temps d'abuser d'elle en toute impunité, Séléné, poussant la discrétion à l'extrême, a plongé son amant dans le sommeil pour l'éternité, la meilleure garantie qu'il ne pourra raconter ses rêves à autrui. Endymion veille-t-il, dort-il, rêve-t-il, croit-il veiller ? Quel est le degré de réalité de l'εἴδωλον divin en face de lui ? Diverses solutions iconographiques sont proposées, où Endymion apparaît les yeux ouverts ou fermés, parfois seul, souvent visité ou quitté par la déesse, occasionnellement mis en parallèle avec d'autres dormeurs (Éros, Ariane, Rhéa Silvia) ; chacune de ces représentations, dans un contexte précis, peut orienter la lecture dans un sens ou dans l'autre, mais aucune ne fournit une réponse définitive. Finalement, la seule clé d'interprétation dont nous disposons pour comprendre l'étrange sommeil d'Endymion est Séléné elle-même. À ce titre, il peut être pertinent de revenir brièvement ici au couple fraternel constitué par Séléné et Éos. Dans des vers érotiques d'Ovide, le poète se plaint que sa nuit d'amour, à l'inverse de celle de Jupiter et d'Alcmène, soit raccourcie par la hâte de l'Aurore à quitter le lit de Tithon.

> *At si, quem mauis, Cephalum complexa teneres,*
> *clamares : « Lente currite, Noctis equi. »*
> *Cur ego plectar amans, si uir tibi marcet ab annis ?*
> *Num me nupsisti conciliante seni ?*
> *Aspice, quot somnos iuueni donarit amato*
> *Luna, neque illius forma secunda tuae.*
>
> Mais si c'était Céphale, ton préféré, que tu tenais dans tes bras, tu t'écrierais : « Courez lentement, chevaux de la Nuit ! » Pourquoi serais-

> je puni dans mon amour, si c'est de toi que le mari est flétri par les ans ? Suis-je l'entremetteur qui t'a fait épouser ce vieillard ? Regarde combien la Lune a accordé d'heures de sommeil[845] à son jeune amant, et sa beauté n'a rien à envier à la tienne. (Ovide, *Amours* I, 13, 39-44)

Les reproches adressés à l'Aurore, formulés ici sur un ton badin – la durée du sommeil est présentée comme directement proportionnelle à l'attrait exercé par le concubin –, sont relativement attendus dans un poème d'amour[846] : c'est la comparaison avec la Lune qui est inédite. Vu sous l'angle du sommeil, le rapprochement entre les déesses sœurs, toutes deux de nature astrale, toutes deux éprises de mortels, prend une nouvelle coloration : en effet, le mouvement qu'on voit le plus souvent faire à Éos, dans les textes poétiques, est celui de quitter la couche de Tithon pour s'élever dans le ciel, éclairer les hommes et marquer la fin du sommeil – ou des activités nocturnes. Mais si l'on doit caractériser Séléné à son tour par un geste typique, ce serait celui de descendre du ciel en pleine nuit pour rejoindre la couche d'Endymion dans un monde de silence, de secret et de sommeil. Éos est à Hélios ce que le lever est au soleil, ce que l'apparition est à l'astre : elle est en somme une déesse épiphanique. Séléné, elle, se définit par un mode d'action furtif et des apparitions voilées de mystère et d'illusion : c'est une déesse écliptique. Ainsi, même aux yeux de son unique amant, elle apparaît et disparaît sans laisser de traces, comme un rêve, dans une perpétuelle anti-épiphanie.

845. Cet emploi d'un pluriel dénombrable, *quot somnos*, est assez surprenant s'agissant de quantifier le sommeil. Il n'est pas impossible que la notion de rêves ait été sous-entendue ici.

846. Voir *Anthologie grecque* V, 3, le même thème de la déesse fuyant la couche de son vieil amant repris peu après Ovide chez Antipater de Thessalonique ; des reproches similaires apparaissent encore dans la poésie byzantine (voir épigramme V, 283, attribuée à Paul le Silentiaire).

Quatrième partie

La lune-miroir

CHAPITRE 9

AU MIROIR DE LA LUNE

Dans la partie de notre étude consacrée au sortilège des Thessaliennes, nous avions montré comment le personnage de Strepsiade, dans les *Nuées* d'Aristophane, détournait le poncif de la descente de la lune avec une idée ingénieuse pour retarder indéfiniment l'échéance mensuelle de ses dettes[847]. Rappelons ici en quels termes se pose le stratagème :

> Γυναῖκα φαρμακίδ' εἰ πριάμενος Θετταλὴν
> καθέλοιμι νύκτωρ τὴν σελήνην, εἶτα δὲ
> αὐτὴν καθείρξαιμ' εἰς λοφεῖον στρογγύλον,
> ὥσπερ κάτοπτρον, κᾆτα τηροίην ἔχων…
>
> Et si j'achetais une magicienne thessalienne, et que je faisais descendre la lune, en pleine nuit, et qu'ensuite je l'enfermais dans un boîtier rond, comme un miroir, et puis que je la gardais bien à l'œil ? (Aristophane, *Nuées* 749-752.)

Nous avons déjà commenté ce que la répétition du préfixe κατα- ajoutait d'expressivité à l'image de la capture de la lune ; nous nous intéresserons ici à l'objet spécifique qu'Aristophane emploie comme comparant. Le κάτοπτρον, de même que ses polyptotes moins répandus, ἔσοπτρον et ἔνοπτρον, désigne en effet le miroir[848].

847. Voir *supra*, p. 127.

848. Sur les nuances de sens qu'apportent éventuellement ces préfixes divers, voir Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, p. 72-75.

Plus précisément, car il en existe plusieurs types, celui dont parle Strepsiade serait un miroir à boîtier, forme popularisée justement à partir de la fin du V^e^ siècle : un écrin métallique rond dont le fond – ou l'intérieur du couvercle – a été poli pour réfléchir la lumière[849]. Même s'il n'est pas syntaxiquement impossible que la comparaison avec le miroir porte uniquement sur la forme de l'étui (στρογγύλον), il est quasi certain que c'est bien la lune elle-même qui est entendue dans cet ὥσπερ κάτοπτρον.

Par une sorte de mise en abyme, Strepsiade cherche donc à piéger un astre brillant et voyant en le faisant descendre dans un réceptacle lui-même brillant et qui attire le regard de haut en bas (κάτ-οπτρον) ; dans un surcroît de zèle, il se propose même de garder le tout sous bonne surveillance (τηρεῖν). La lune se retrouve donc ici rapprochée d'un objet du quotidien – et plus particulièrement, du quotidien des femmes. Dans un ouvrage de référence sur le miroir (Frontisi-Ducroux et Vernant 1997), qui aborde le rôle du reflet dans la construction des identités individuelles et de genre en Grèce, Françoise Frontisi-Ducroux démontre en effet que le miroir, artefact indissociable de la cosmétique et de la beauté, appartient résolument au monde des femmes dans la Grèce antique, au point de devenir emblème de féminité, et d'être frappé dans une certaine mesure d'interdit pour les hommes[850]. L'auteur souligne que l'écrin du miroir, tout comme les pyxides destinées à contenir les bijoux ou produits de maquillage, est un possible symbole de la vocation reproductive de la femme et de sa capacité à devenir à son tour une forme de récipient. À propos de ce passage de la comédie, elle résume : « Le but de l'opération est bien l'enfermement, dans son boîtier, de la lune, disque féminin par excellence et miroir

849. Le nom neutre λοφεῖον est propre au vocabulaire d'Aristophane, et on ne le trouve guère ailleurs qu'ici ou dans les *Acharniens* 1109, où il semble désigner une boîte contenant des cimiers de casque, à moins qu'il ne s'agisse d'un diminutif de λόφος au sens de « cimier, aigrette » (hypothèse déjà proposée dans la scholie *ad locum*). Dans le cas présent, la référence au casque est absente, mais peut-être la racine, qui évoque une crête ou un objet saillant, renvoie-t-elle ici à une boîte de forme convexe ou comportant un relief, comme c'est souvent le cas sur les couvercles de ce genre de miroirs.

850. Il est peu probable toutefois que le miroir ait ici pour fonction de caractériser Strepsiade comme efféminé, comme c'est le cas dans les *Thesmophories* (140) pour le personnage d'Agathon. Dans son commentaire des *Nuées*, dans l'édition des Belles Lettres, Silvia Milanezi affirme que les miroirs à boîtier étaient utilisés « indistinctement par les hommes et par les femmes ».

du rayonnement solaire ».

En fin de compte, l'idée de Strepsiade se révèle moins incongrue qu'au premier abord, puisqu'elle est fondée sur une analogie à plusieurs niveaux. Le premier et le plus évident est celui de la simple apparence visuelle : comme un œil, mais aussi comme un miroir de bronze poli, la lune est luisante et arrondie (στρογγύλη) ; le public d'Aristophane n'ignore sans doute pas, d'ailleurs, que les magiciennes prononcent leurs incantations quand elle est en son plein, et donc morphologiquement semblable au miroir – lequel, qu'il soit à manche, à support ou à boîtier, est invariablement circulaire. Mais la comparaison opère aussi à un niveau fonctionnel. Comme le radical de son nom l'indique, en grec (κάτοπτρον, ἔσοπτρον, ἔνοπτρον) et en latin (*speculum*), le miroir est un instrument optique : on y plonge le regard pour y trouver une vision, un reflet (typiquement de soi-même) qu'on n'aurait pas pu voir sans cet auxiliaire.

De la même manière, comme nous l'avons mis en exergue tout au long de cette recherche, la lune se caractérise par une manière particulière d'éclairer, de révéler et de donner accès à l'invisible ; elle est aussi une surface réfléchissante et, comme son homologue métallique, une source de lumière indirecte, ce νόθον σέλας (« éclat bâtard ») qu'elle reçoit du soleil et qu'elle renvoie vers la terre. Mais loin s'en faut que le miroir et la lune soient seulement des moyens en vue d'une fin : s'ils provoquent fréquemment des visions hors du commun, c'est aussi parce qu'ils attirent le regard et peuvent devenir des leurres ou même des pièges[851], comme ici dans la manigance de Strepsiade. Par ce dernier aspect, ils sont tous deux des objets de séduction et de fascination, et leur analogie fonctionne également sur un plan symbolique : ainsi, les connotations féminines du miroir sont partagées avec la lune, consubstantielle au corps de la femme par ses variations mensuelles et par les caractéristiques d'humidité et de froideur telles qu'elles sont décrites dans le corpus médical, en particulier

851. Sur les illusions et les ruses lunaires, voir *supra*, partie I ; sur le piège du miroir, voir Frontisi-Ducroux et Vernant 1997 *passim*, notamment chap. 10, « Narcisse et ses doubles » (où il est question, p. 207-208, du fameux miroir aux alouettes employé pour capturer diverses espèces d'oiseaux).

hippocratique. Aristophane ne s'y trompe pas en suggérant d'utiliser une magie et un accessoire typiquement féminins[852] pour piéger la lune.

Éclat, polissage, réflexivité, révélation, illusion, beauté sont autant de notions que nous avons déjà rencontrées au cours de cette étude, et sur lesquelles nous reviendrons ici pour traiter du miroir de la lune. Mais il convient d'abord de remarquer que cette dernière expression n'est qu'un raccourci de langage pour désigner une réalité bien plus complexe : comme l'a montré l'analyse d'Aristophane, le rapprochement lune-miroir repose sur différents niveaux de sens, mais il s'exprime aussi selon des modalités et des tropes divers. Certains auteurs procèdent par comparaison directe : l'assimilation peut reposer sur des critères de forme, avec un effet souvent comique, comme chez Aristophane, qui met la lune en boîte, ou dans l'*Icaroménippe* (20) de Lucien, où elle est « suspendue comme un miroir au-dessus de la mer »[853] ; la comparaison fonctionnelle (la lune reflète la lumière), de son côté, a une vocation plutôt didactique, comme chez Plutarque où elle aboutit même à une équivalence : la lune « est le plus beau et le plus pur des miroirs » (*De facie*, 921A[854]). Mais le lien entre les deux objets peut aussi être exprimé de manière métonymique ou synecdochique, comme dans cet autre passage de Lucien (*Histoires vraies A*, 26) où le narrateur trouve un immense miroir sur la lune, ou encore de manière symbolique, comme chez Apulée (*Métamorphoses* XI, 3), où l'Isis lunaire porte sur son front un miroir brillant[855].

852. Au v. 749, le triple emploi du féminin (γυναῖκα φαρμακίδα Θετταλήν) semble bien marquer une insistance sur un type de sorcellerie genré.

853. […] κατόπτρου δίκην ἐπικρέμασθαι τῇ θαλάττῃ.

854. […] πάντων ἐσόπτρων […] κάλλιστόν ἐστι καὶ καθαρώτατον.

855. *Corona multiformis uariis floribus sublimem destrinxerat uerticem, cuius media quidem super frontem plana rutunditas in modum speculi uel immo argumentum lunae candidum lumen emicabat […]* « Une couronne bariolée de fleurs variées enserrait le sommet de sa tête ; en son milieu, au-dessus du front, un disque uni en forme de miroir, ou plutôt une effigie de la lune, brillait d'une blanche lumière. » En réalité, le disque qui couronne la tête d'Isis dans un certain nombre de représentations égyptiennes, et qui orne toujours son front, quoique sous une forme plus réduite, chez les Romains, est originellement un symbole solaire encadré par les cornes de la couronne hathorique. Il serait inutilement long d'entrer ici dans le détail des attributions complexes qu'Apulée prête à Isis (voir XI, 5, où la déesse énumère les noms sous lesquels elle est honorée dans

Du reste, le rapport peut même rester implicite : dans son développement sur le sens à donner à la lune dans les rêves, Artémidore (II, 36) ne parle pas de miroir, bien que la notion de vision et de révélation soit au cœur de ses interprétations[856], mais il indique que l'on peut voir « sa propre image dans la lune »[857], possibilité qui n'existe pas pour le soleil, ou d'ailleurs pour aucun autre objet que le miroir lui-même. Nous accorderons *infra* un traitement plus détaillé à chacun de ces exemples, que nous n'évoquons ici que pour donner un aperçu de la variété des modes d'analogie par lesquels les anciens rattachaient la lune au modèle du miroir. À leur tour, les sources iconographiques peuvent établir un lien plus ou moins direct entre les deux objets : un des miroirs à boîtier qui nous sont parvenus est orné sur son couvercle d'un relief représentant Séléné et Endymion[858], associant ainsi l'épiphanie de la déesse à l'éclat du précieux accessoire et sa beauté à celle de la propriétaire. Mais sur la plupart des objets d'usage courant, moins genrés et qui servent parfois aux soins du corps, comme les lécythes, parfois à boire du vin, comme les coupes ou les cratères, Séléné n'est pas si explicitement rapprochée du miroir : tout au plus est-elle dépeinte

les différentes régions de la Méditerranée : Aphrodite, Artémis, Hécate, Perséphone, etc.) ; mais il est intéressant de remarquer ici le rapprochement qui se fait dans la vision du narrateur Lucius entre la première expérience épiphanique qu'il a eue, éveillé, du « disque plein de la lune, resplendissant d'une blancheur éclatante » (*praemicantis lunae candore nimio completum orbem*), et la seconde, en rêve, où il revoit ce disque lunaire *in modum speculi* parmi les attributs de la déesse.

856. Sur la lune comme symbole des yeux du rêveur et instance de manifestation visuelle, propice à ceux qui veulent être remarqués et néfaste à ceux qui cherchent à se cacher, voir *supra* p. 258.

857. *Onirocritique* II, 36 : ἐν τῇ Σελήνῃ τὴν ἑαυτοῦ εἰκόνα βλέπειν.

858. Voir LIMC 1988 s. v. *Astra*, 55 (FIG. 25) : miroir à boîtier en argent doré, Athènes, Musée National, seconde moitié du IV^e^ s. av. J.-C., retrouvé à Démétrias. Le couvercle rond montre Endymion, en tenue de chasseur et accompagné d'un chien, un genou en terre comme s'il venait de tomber ou de se redresser, retourné vers Séléné qui surgit dans son dos, nimbée de son voile et escortée par un Éros. Cette occurrence des amours de Séléné sur un miroir, luxueux qui plus est, est unique dans le corpus connu, ce qui n'empêche pas qu'il ait pu en exister d'autres exemples ; elle rappelle en tout cas d'autres représentations de Séléné sur des accessoires de beauté, dans la ronde des astres sur les pyxides attiques où, à défaut d'être parée de la dimension érotique que lui confère Endymion, elle est déjà associée à l'éclat et à la forme circulaire (voir *infra*, p. 228). Sur les motifs des miroirs à boîtier, voir A. Schwarzmaier, *Griechische Klappspiegel : Untersuchungen zu Typologie und Stil*, Berlin, 1997.

dans certains cas comme une tête féminine de profil au milieu d'un disque blanc, ce qui peut rappeler la manière dont les reflets dans les miroirs sont représentés sur d'autres céramiques de l'époque classique[859].

En somme, la relation entre lune et miroir dépasse largement la série des similitudes que l'on pourrait énumérer ; la variété des figures stylistiques qui traduisent une analogie, une parenté ou une proximité quelconque entre les deux disques lumineux n'a d'égale que la diversité des contextes où apparaissent ces tropes : astronomie, fiction satirique ou philosophique, comédie, onirocritique… En effet, derrière l'objet qui évoque avec tant de force la lune, c'est un concept d'une grande richesse sémantique qui demeure à élucider : le reflet.

9.1 Réfraction, empreinte, apparition

La catoptrique, ou étude des phénomènes de réflexion de la lumière, constitue dès le IV^e^ s. av. J.-C., avec un traité d'Euclide désormais perdu en grande partie, une branche spécifique de la science optique. Traiter avec précision et exhaustivité les connaissances et théories des Grecs en matière de catoptrique nous éloignerait trop de notre sujet. Nous nous contenterons ici de nous appuyer sur la synthèse de Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, chap. 5 « La vue mode d'emploi » (p. 133-146), dont l'auteur cite elle-même quelques ouvrages de référence (Lejeune 1957 sur la catoptrique, Simon 1986 et Simon 1991 sur l'optique[860]). Les théo-

859. Voir Limc 1988 s. v. *Astra*, 41-47 ; ces quelques exemples incluent les deux vases qui illustrent peut-être le rituel de descente de la lune, c'est-à-dire le lécythe du British Museum, où deux jeunes gens encadrent le disque lunaire rayonnant (43) et le cratère Hamilton, où deux femmes s'adressent à la lune reliée au sol par ce qui semble être une corde (45) : sur ces deux céramiques, voir *infra*, p. 233 et Fig. 1. Comparer ces images de profils de femme aux deux exemples de reflet spéculaire dans l'iconographie grecque chez Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, ill. 2 (cratère lucanien, Héra au miroir, Paris, Bibliothèque Nationale, BN 422) et 30 (nestoris lucanien, apparition de l'ombre de Clytemnestre dans le miroir des Érinyes, Naples, Museo Archeologico Nazionale, 8212), ainsi qu'aux miroirs ornés d'un portrait de profil sur deux lécythes, ill. 19 (Bruxelles, Bibliothèque royale, 10) et 20 (Boston, Museum of fine arts, 13.189).

860. La bibliographie plus récente s'intéresse à la vue et au regard dans d'autres dimensions que celle de la pure science optique. Voir C. Haroche et G. Vigarello (éds.), *Le sens du regard* (2004) ;

ries des philosophes présocratiques présentent une complexité et des divergences qui les rendent particulièrement difficiles à synthétiser, et auxquelles s'ajoute le prisme d'une transmission ultérieure par Aristote et Théophraste[861]). Si nous tentons toutefois de résumer ce qui résulte du dialogue intertextuel entre ces pensées de la vision à l'époque classique, voici les quelques éléments qui, par leur récurrence et leur persistance, nous paraissent déborder le domaine des traités savants pour imprégner les représentations poétiques, iconographiques, religieuses, oniriques des anciens, ce que l'on pourrait appeler par simplification leur culture[862].

1) La vision est un acte qui implique symétrie et réciprocité. Comme nous l'avons expliqué *supra* (p. 243), les théories optiques dans l'Antiquité opposaient, mais surtout associaient les conceptions active et passive du regard : ainsi, chez Empédocle, Démocrite puis Platon[863], bien qu'avec des différences de détail, l'image se forme à la rencontre des effluves (ἀπόῤῥοιαι) qui se détachent des objets sensibles et du rayon visuel qui, tel un faisceau lumineux, part de l'œil du sujet. Pour le médecin Alcméon de Crotone, mais aussi pour Anaxagore, la vision naît par réflexion à la surface de l'œil, milieu aqueux qui joue le rôle de miroir ; la pupille, κόρη, qui tire

Squire 2016 ; V. Cazzato et A. Lardinois (éds.), *The Look of Lyric. Greek Song and the Visual* (2016). Sur le regard dans l'Antiquité romaine, voir D. Fredrick (éd.), *The Roman Gaze. Vision, Power and the Body* (2002) ; J. Elsner, *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text* (2007).

861. Le savoir optique présocratique nous est principalement connu par Aristote, *De la sensation et des sensibles*, et par son disciple Théophraste (*Des sensations*). Voir Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, p. 135 : « Il s'agit donc de théories du V^e^ siècle, recensées par deux auteurs des IV^e^ et III^e^ siècles, qui les critiquent et les combattent plus ou moins explicitement. Ce mode de transmission rend plausible une déformation, plus ou moins importante, de ces théories, dont l'accès est de toute façon malaisé pour les esprits d'aujourd'hui. »

862. Voir le problème méthodologique posé par Frontisi-Ducroux et Vernant 1997 du « rapport entre ces théories et le savoir partagé de leurs contemporains » (p. 135). Notre connaissance nécessairement imparfaite du rapport entre pensée érudite et savoir « vulgaire » n'autorise qu'une certitude : il existe « une très probable continuité, à double sens, entre les premières théories scientifiques et l'horizon culturel de leur temps »

863. *Timée* 45b-d ; *Théétète* 156e. Voir Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, p. 139-140 et note.

son nom du reflet miniature de soi-même qu'on y voit lorsqu'on est soi-même objet du regard de l'autre, est le foyer où la lumière vient se répercuter. Dans toutes ces représentations, la vue est synonyme de réflexivité : voir, être vu, renvoyer une image relèvent du même processus, comme en témoigne le vocabulaire visuel qui fonctionne fréquemment à double sens, actif et passif, généralisant un phénomène limité dans d'autres langues à quelques mots[864].

2) Les sens sont conçus sur un modèle tactile. En particulier, la vue et l'ouïe sont décrites comme fonctionnant par contact plus ou moins direct des organes sensoriels avec la réalité : l'oreille est une caisse de résonance où le son vient frapper, et de même que la vision est un reflet, l'audition est un écho[865] ; quant à l'œil, il déploie ses rayons à la manière de tentacules au moyen desquels il peut palper les objets – ou en tout cas, chez Démocrite et les atomistes, leurs εἴδωλα, ces émanations à leur image qui sont à la base de toute perception sensorielle et qui peuvent être de nature visuelle, comme leur nom l'indique, mais aussi auditive, olfactive ou gustative. Dans cette théorie singulièrement élaborée, l'εἴδωλον de l'objet visible, formé des effluves que celui-ci émet, ne frappe pas directement la pupille : c'est l'air entre l'objet et le sujet qui, comprimé, se densifie et laisse son empreinte (ἀποτύπωσις) dans la matière tendre de l'œil. Le contact (et même le choc) entre sujet voyant et chose vue est bien réel, mais n'en est pas moins indirect, ce qui explique l'occurrence de distorsions et d'illusions.

3) La coexistence de théories des effluves, comme celle des atomistes, et de théories du rayon visuel, comme celle d'Empédocle, de Platon et des stoïciens, suppose des conceptions contrastées du phénomène de la réflexion : pour les uns, la surface du miroir renvoie les εἴδωλα vers l'endroit d'où ils émanent ; pour les autres, c'est le rayon émis par l'œil qui rebondit ainsi vers le sujet, lui permettant de percevoir son

864. Ainsi, en français, la vue peut désigner selon le contexte une perception sensorielle (« avoir la vue basse », etc.) ou un spectacle (« une vue imprenable »), de même que la vision (comparer « avoir une bonne vision de loin » à « une vision d'horreur »). La polysémie entre sens subjectif et objectif s'étend aussi à l'adjectif « voyant » (« un don de voyant » *vs* « une couleur voyante »).

865. Voir Frontisi-Ducroux et Vernant 1997 p. 144 sur les théories d'Alcméon de Crotone, d'Empédocle et d'Anaxagore.

visage et les parties normalement invisibles de son corps de manière aussi directe que s'il les touchait de sa main. Le miroir est donc un instrument qui peut alternativement donner un accès direct à des réalités invisibles ou diffuser des simulacres susceptibles de déformation. Comme le résume Frontisi-Ducroux et Vernant 1997 (p. 146), « sans que les Grecs y voient une contradiction, c'est tantôt la réalité même qui se trouve dans le miroir, tantôt une pure apparence, illusoire et trompeuse. » Or, cette ambivalence inhérente aux visions spéculaires est tout autant applicable aux visions lunaires, et c'est là sans doute que réside la clé de l'image récurrente de la lune-miroir. Un corrélat de ces remarques nous semble particulièrement important à garder à l'esprit pour cette brève étude du miroir de la lune : le reflet du miroir n'est pas représenté dans la culture antique sur le mode de la fidélité et de la conformité, comme il peut l'être à l'époque actuelle, mais plutôt sur le mode d'une vérité distincte de celle visible à l'œil nu – soit que le miroir révèle ce qui était jusque là invisible, soit qu'il altère la réalité[866].

9.2 Petit glossaire du reflet

À l'instar de l'éclat, le reflet est une notion qui porte des noms multiples et variés en grec[867]. Bien que ces termes se recoupent largement entre eux dans leurs significations et leurs emplois, une brève étude de quelques uns des principaux devrait permettre de préciser les diverses nuances et connotations attachées à l'analogie lune / miroir. Au fil des définitions et exemples, certaines constantes devraient se

866. Ce n'est qu'à une époque relativement récente, avec le développement des glaces à tain, que le reflet du miroir devient une image claire et sans équivoque. L'expression de « miroir aux alouettes » témoigne d'une utilisation possible de l'objet comme leurre, et le fameux miroir de la belle-mère de Blanche-Neige, qui ne ment jamais, même pour plaire à celle qui l'utilise, exemplifie une représentation aussi ancienne que tenace du reflet comme révélateur impitoyable de vérité.

867. Sur l'image et le double, voir les travaux de J.-P. Vernant, en particulier, dans Vernant 1965, « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le colossos », « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence » et « Aspects de la personne dans la religion grecque ». Voir aussi l'analyse que donne de ces études Vasiliu 2010 (chap. 3, p. 143-187). La notion de reflet et de double est aussi traitée dans Bettini 2004. Sur les catégories particulières de l'εἴδωλον et de l'εἰκών, voir Saïd 1987.

révéler parmi les textes pourtant très hétérogènes qui prennent la lune comme source de reflets.

9.2.1 Εἴδωλον

Issu d'une racine ἰδ- qui dénote la vision, l'εἴδωλον est avant tout ce qui est vu. À travers ce concept se dessine, le long d'un spectre sémantique étendu, une certaine opposition entre les choses vues et les choses réelles : εἴδωλον désigne dans le langage homérique toute apparition immatérielle de forme humaine et de nature visuelle[868] (épiphanie divine, ombre d'un mort, rêve)[869] ; dans le cadre de la théorisation des sensations par les atomistes, les εἴδωλα deviennent, comme on sait, des émanations des objets qui frappent les organes sensoriels *via* l'air et créent les images, sons, odeurs, etc. La polysémie du nom est largement développée dans le corpus classique. Chez Euripide, il est employé à plusieurs reprises pour référer à la fausse Hélène forgée par Héra et emmenée par Pâris à Troie[870] ; mais c'est aussi une apparition désincarnée, l'ombre d'un homme qui a perdu toute sa force et sa dignité, comparable à un revenant ou à un rêve[871]. Chez Hérodote, le sens déjà ré-

868. À distinguer donc des autres types de manifestations ou d'épiphanies interprétables comme des présences sensibles (coups de tonnerre, signaux auditifs, etc.).

869. Patrocle mort, apparaissant en rêve à Achille qui cherche en vain à l'étreindre, est un εἴδωλον (*Iliade* XXIII, 72 et 104), de même que tous les morts qui se présentent à Ulysse durant la νέκυια (*Odyssée* XI, 476) : Elpénor (83), Héraclès (602) et surtout la mère du héros (213), dont l'ombre est comparée à deux reprises à un rêve (207 et 222). De même, les âmes des prétendants sont appelées des εἴδωλα, dans le songe prémonitoire de Théoclymène (XX, 355) et dans la réalité, après leur massacre (XXIV, 14). Mais le terme désigne aussi des simulacres façonnés par les dieux pour influencer les mortels : image d'Iphtimé envoyée en rêve par Athéna à Pénélope pour la consoler (*Odyssée* IV, 796 ; 824 ; 835) ; faux Énée créé par Apollon pour leurrer les Achéens (*Iliade* V, 449 et 451). L'εἴδωλον homérique a une existence véritable, il communique avec les êtres de chair et d'os, même si ce contact doit passer par des biais spécifiques : rêve, invocation des morts, intervention divine ; en revanche, ces apparitions restent intangibles, comme le montre l'exemple de Patrocle qui s'évapore lorsque Achille tente de le saisir, et parfois trompeuses, comme dans les deux derniers exemples.

870. *Hélène*, 34 ; 582 ; 683 ; 1136. Voir aussi *Électre*, 1283.

871. *Phéniciennes* 1543-1545 : Œdipe vieux et aveugle s'identifie comme un πολιὸν αἰθεροφαὲς εἴδωλον ἢ / νέκυν ἔνερθεν ἢ / πτανὸν ὄνειρον (« une apparition éthérée, blanchie par l'âge, un mort

pertorié d'âme d'un mort (V, 92) côtoie celui de statue ou d'effigie d'une personne (I, 51 ; VI, 58) ; cette définition, qui met en exergue les notions de ressemblance et de représentation[872], peut s'appliquer à une image mentale, comme chez Xénophon (*Banquet* IV, 21-22), où Critobule garde à l'esprit une représentation si précise de son amant Clinias qu'il pourrait s'en servir comme modèle s'il était peintre ou sculpteur.

Platon confère à l'εἴδωλον – traduit généralement par « simulacre » dans ce contexte philosophique – une certaine épaisseur théorique, en même temps qu'une connotation globalement négative : par opposition à la réflexion du philosophe, qui cherche la vérité en toute chose, la rhétorique du sophiste est une fabrique de simulacres, une εἰδωλοποιία qui ne repose que sur un talent à rendre vraisemblables et attrayants des arguments infondés. Dans le *Théétète*, l'εἴδωλον est systématiquement associé au mensonge (ψεῦδος) et opposé au vrai (τὸ ἀληθές)[873]. Il en est de même dans le *Sophiste*, où l'art de produire des simulacres (εἰδωλοποικήη) est assimilé à une technique d'imitation (μιμητική), à l'intérieur de laquelle s'établit une distinction entre la production d'images semblables à leur modèle (εἰκαστική) et la création d'illusions (φανταστική) qui n'ont que l'apparence extérieure du vrai sans être littéralement vraisemblables[874] ; si les φαντάσματα font bien sûr l'objet d'une critique plus virulente que les εἰκόνες, qui du moins témoignent d'une volonté de fidélité au vrai, aucun de ces εἴδωλα ne doit être mis sur le même plan que

sorti de terre ou un rêve ailé »). Comparer à Sophocle, *Œdipe à Colone*, 109-110, où le vieillard se qualifie de ἀνδρὸς Οἰδίπου τόδ' ἄθλιον / εἴδωλον (« le malheureux reflet que voici de l'homme que fut Œdipe ») ; et *Philoctète*, 946-947, où le personnage éponyme accuse Ulysse d'avoir voulu s'en prendre à νεκρόν, ἢ καπνοῦ σκιάν, / εἴδωλον ἄλλως (« un mort, ou l'ombre d'une fumée, en somme un fantôme »).

872. L'εἴδωλον au sens d'effigie, caractérisable par sa similitude (ὁμοιότης) avec un modèle, et qui donne par une spécification ultérieure le sens d'« idole » ou représentation d'un dieu, se rapproche de certaines significations d'εἰκών, l'image (voir notice correspondante *infra*).

873. *Théétète*, 150b-c et e ; 151c.

874. Voir *Le Sophiste*, 235b-236c. Comme d'ordinaire chez Platon, c'est tout un vocabulaire avec ses polyptotes qui se trouve opposé par la dichotomie : on trouve d'une part εἰκών (image), εἰκαστική (art des images), εἰκός (vraisemblant), ἐοικέναι (ressembler) ; d'autre part φάντασμα (illusion), φανταστική (art des illusions), φαίνεσθαι (apparaître).

ce qui existe véritablement (τὸ ἀληθινὸν ὄντως)[875]. Théétète cite comme exemple d'*eidôla* « les reflets dans l'eau ou dans les miroirs, ainsi que ce qui est peint ou moulé »[876] ; plus loin, son interlocuteur introduit une nouvelle subdivision entre les *eidôla* d'origine humaine et divine. Parmi ces derniers, on trouve

> Τά τε ἐν τοῖς ὕπνοις καὶ ὅσα μεθ' ἡμέραν φαντάσματα αὐτοφυῆ λέγεται, σκιὰ μὲν ὅταν ἐν τῷ πυρὶ σκότος ἐγγίγνηται, διπλοῦν δὲ ἡνίκ' ἂν φῶς οἰκεῖόν τε καὶ ἀλλότριον περὶ τὰ λαμπρὰ καὶ λεῖα εἰς ἓν συνελθὸν τῆς ἔμπροσθεν εἰωθυίας ὄψεως ἐναντίαν αἴσθησιν παρέχον εἶδος ἀπεργάζηται.
>
> Ceux que l'on voit dans le sommeil, et ceux que l'on appelle effets d'optique (*phantasmata*) naturels, qui apparaissent en plein jour : l'ombre produite quand l'obscurité se fait au sein d'un feu ; ou quand deux rayons lumineux, l'un émanant du sujet et l'autre d'ailleurs, au contact d'une surface lisse et brillante, fusionnent en un seul pour créer une vision qui procure une sensation contraire à ce qu'est initialement et ordinairement celle de la vue ? (Platon, *Le Sophiste*, 266b-c.)

La réflexion de la lumière sur une surface « brillante et polie » (comme peut l'être un miroir forgé mais aussi naturel, tel que l'eau ou la lune) est donc une sorte de mirage, un φάντασμα que l'on croit spontané, mais qui est l'œuvre des dieux, au même titre que les rêves. Aristote reprend l'idée d'une parenté entre les deux types d'*eidôla* ou de *phantasmata*, spéculaires et oniriques, lorsqu'il rappelle que l'interprétation des rêves transparents (εὐθυονειρίαι) est à la portée de tout un chacun, mais que ceux qui sont plus obliques nécessitent une compétence pour détecter et analyser les ressemblances.

> Λέγω δὲ τὰς ὁμοιότητας, ὅτι παραπλήσια συμβαίνει τὰ φαντάσματα τοῖς ἐν τοῖς ὕδασιν εἰδώλοις, καθάπερ καὶ πρότερον εἴπομεν. Ἐκεῖ δέ,

875. *Ibid.*, 240a-b.

876. *Ibid.*, 239d : τά τε ἐν τοῖς ὕδασι καὶ κατόπτροις εἴδωλα, ἔτι καὶ τὰ γεγραμμένα καὶ τὰ τετυπωμένα. Sur la notion de τύπος, imitation par empreinte ou moulage, voir *infra* l'entrée correspondante.

> ἂν πολλὴ γίγνηται ἡ κίνησις, οὐδὲν ὁμοία γίνεται ἡ ἔμφασις καὶ τὰ εἴδωλα τοῖς ἀληθινοῖς.
>
> Je dis les ressemblances, parce que les visions oniriques (*phantasmata*) sont comparables aux images dans l'eau, comme nous l'avons déjà dit ; or, dans ce dernier cas, s'il y a beaucoup de mouvement dans l'eau, le reflet et les images ne ressemblent plus du tout aux vrais objets. (Aristote, *De la divination en rêve*, 464b.)

L'*eidôlon* est donc frappé d'une instabilité naturelle et inévitable, mise en évidence tant dans les traités philosophiques que chez les auteurs tragiques, qui se servent du mot pour renvoyer à la fragilité de l'existence[877] ou à l'hypocrisie d'une fausse amitié[878]. Le nom d'εἴδωλον englobe des dénotations variées qui l'assimilent tantôt au reflet (ἔμφασις), à l'image ou à l'effigie (εἰκών), tantôt à l'ombre (σκιά), à l'apparition illusoire ou imaginaire (φάντασμα) ou au rêve (ὄνειρος). Le système de dichotomies dans lequel s'inscrit le concept explique cette pluralité : incarné et immatériel, naturel et artificiel, vraisemblable et mensonger, direct et oblique, vivant et mort, authentique et imité, réel et irréel…

Or, de nombreux éléments rattachent la lune au monde des *eidôla* ; nous avons en effet eu l'occasion, à travers cette étude, d'aborder la lune au prisme de diverses catégories relevant de l'*eidôlon* : illusion, représentation, apparition, reflet. Du côté de l'illusion, on se souvient que le clair de lune donne naissance à toutes sortes de mirages, permettant aux hyènes de piéger les chiens et aux Phocidiens de massacrer leurs ennemis[879] ; mais les φάσματα (spectres, apparitions, prodiges) sont aussi

877. Voir le constat amer d'Ulysse chez Sophocle, *Ajax*, 125-126 : Ὁρῶ γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν / εἴδωλ' ὅσοιπερ ζῶμεν ἢ κούφην σκιάν (« je vois que nous ne sommes rien d'autre que fantômes ou ombre légère, tous autant que nous vivons »). Cette sentence peut d'ailleurs être rapprochée de ce qu'affirme Pindare (*Pythiques* VIII, 95-96) : Σκιᾶς ὄναρ / ἄνθρωπος (« l'homme est le rêve d'une ombre »).

878. Cf. Eschyle, *Agamemnon*, 839, où le héros éponyme affirme connaître ὁμιλίας κάτοπτρον, εἴδωλον σκιᾶς (« le miroir de l'amitié, ce reflet d'une ombre »). Sur ce passage, voir Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, p. 124.

879. Voir chap. 3.

caractéristiques des éclipses, notamment lorsqu'un mage attire à lui la lune, soit pour impressionner un public crédule, soit pour servir des desseins plus secrets[880]. Du côté de la représentation, nous avons également abordé les difficultés qui se posent dans le cadre des hommages religieux pour représenter Séléné, déesse visible sous une forme familière à tous[881]. Du côté de l'apparition, des fantômes et des rêves, nous avons vu ce que le sommeil d'Endymion pouvait signifier dans l'hypothèse d'une épiphanie divine de Séléné, et particulièrement dans un contexte funéraire où le songe devient un mode possible de manifestation des défunts[882]. Enfin, du côté du reflet, nous nous proposons à présent de montrer comment la lune-miroir, entre métaphore et littéralité, permet de rassembler tous les fils conducteurs déroulés jusque là autour des visions, illusions et secrets lunaires.

9.2.2 Ἀνάκλασις

Si le reflet est l'image qui apparaît dans le miroir, le processus qui permet cette vision indirecte est la réflexion, ou plus exactement, pour reprendre le sens du verbe κλάω (briser), la ré-fraction (ἀνάκλασις). En latin, on trouve une série de verbes de sens proche, avec le préfixe *re-* (*repercutio, remitto, reddo, replico, regero, reflecto, reuibro*), les déverbaux étant beaucoup plus rarement employés pour désigner le phénomène de réflexion. L'ἀνάκλασις, quand elle ne signifie pas le fait de replier ou de recourber un objet matériel, peut désigner indifféremment la réverbération du son ou de la lumière, tous deux étant conçus comme véhiculés par l'air ; ainsi, la trajectoire de la lumière du soleil, qui rencontre la lune pour revenir vers la terre, est typiquement une ἀνάκλασις, comme l'explique le personnage de Leukios chez Plutarque :

> Ἀπολείπεται τοίνυν τὸ τοῦ Ἐμπεδοκλέους, ἀνακλάσει τινὶ τοῦ ἡλίου πρὸς τὴν σελήνην γίνεσθαι τὸν ἐνταῦθα φωτισμὸν ἀπ' αὐτῆς. Ὅθεν οὐδὲ θερμὸν οὐδὲ λαμπρὸν ἀφικνεῖται πρὸς ἡμᾶς, ὥσπερ ἦν εἰκὸς ἐξ-άψεως καὶ μίξεως <δυοῖν> φώτων γεγενημένης ἀλλ' οἷον αἴ τε φωναὶ

880. Voir chap. 4.

881. Voir chap. 5.

882. Voir chap. 8.

> κατὰ τὰς ἀνακλάσεις ἀμαυροτέραν ἀναφαίνουσι τὴν ἠχὼ τοῦ φθέγματος αἵ τε πληγαὶ τῶν ἀφαλλομένων βελῶν μαλακώτεραι προσπίπτουσιν, « ὡς αὐγὴ τύψασα σεληναίης κύκλον εὐρύν » ἀσθενῆ καὶ ἀμυδρὰν ἀνάρροιαν ἴσχει πρὸς ἡμᾶς, διὰ τὴν κλάσιν ἐκλυομένης τῆς δυνάμεως.
>
> Reste donc l'opinion d'Empédocle, que cette lueur que nous voyons émaner de la lune résulte d'une réflexion sur elle de la lumière du soleil. C'est pourquoi elle nous arrive sans la chaleur et l'éclat qu'elle aurait probablement si elle était issue d'une source ignée ou du mélange des lumières des deux astres ; mais de même que la voix, quand elle est répercutée, rend un écho plus sourd que la parole initiale, et que l'impact des projectiles est moins dur après un rebond, « de même les rayons qui frappent le vaste orbe de la lune » [Empédocle fr. 43 Diels-Kranz] ne renvoient vers nous qu'un reflux faible et assombri, dont la force est diminuée par la réfraction. (Plutarque, *De facie* 929D-E.)

L'ἀνάκλασις recouvre ici deux notions : celle d'angle et celle d'affaiblissement. La brisure (κλάσις) dont il est question à la fin de l'extrait implique d'abord la possibilité d'un décalage spatial, le point de départ ne coïncidant pas toujours avec celui d'arrivée : c'est ainsi que la lumière du soleil nous parvient même la nuit par l'intermédiaire de la lune, ou qu'un projectile peut atteindre sa cible par rebond. Mais ce changement de trajectoire implique une dispersion de la puissance initiale, traduite ici notamment par deux adjectifs paronymes et synonymes, ἀμαυρός et ἀμυδρός[883], « obscur, indistinct, faible, peu visible », qui qualifient aussi bien la lueur indirecte et douteuse de la lune que le reflet sur un miroir ombreux ou le rayon visuel issu d'un œil manquant d'acuité[884]. Il convient ici de noter la perméabilité des

883. L'étymologie de ces deux mots est aussi obscure que la potentielle parenté qui pourrait les relier ; s'ils semblent proches à l'œil comme à l'oreille, en effet, aucun processus de variation répertorié dans les langues indo-européennes ne permettrait de passer de l'un à l'autre. Cela n'exclut pas, bien sûr, les jeux de mots et effets de fausse étymologie dans la littérature grecque. Un autre écho frappant sans aucune justification étymologique est celui entre ἀμυδρός, qui qualifie fréquemment l'aspect assombri et atténué de l'éclat lunaire par rapport à celui du soleil, et μύδρος, la masse incandescente, mot dont Anaxagore aurait caractérisé le soleil : voir p. 74, note 144.

884. Sur le miroir σκιόεις et ἀμυδρός, voir Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, p. 170-173, :

lexiques du toucher, de la vue et de l'ouïe : l'éclat de la lune est évalué en termes de température, le verbe ἀναφαίνω est appliqué au son de la voix et le verbe τύπτω, accompagné de la notion d'ἀνάρροια[885], à la lumière du soleil sur la surface de la lune. Rebond, reflet et écho participent donc d'un même processus qui permet une perception sensorielle indirecte, c'est-à-dire tout à la fois déviée et diminuée.

9.2.3 Ἔμφασις

Un autre déverbal, employé quant à lui pour désigner non pas la réflexion ou la réfraction, mais l'image reflétée, est ἔμφασις, littéralement ce qui « ap-paraît » dans le miroir ; en tant que vision superficielle, sur un plan d'eau ou un objet de bronze poli, ce nom a pour sens secondaire l'apparence, l'aspect extérieur, notamment dans des expressions comme ἔμφασιν ποιεῖν (qui peut se traduire par « faire semblant »). L'ἔμφασις est le nom que donne Démocrite au reflet sur la pupille qui cause la vision[886]. Mais un autre exemple typique d'ἔμφασις est le fameux visage formé par les taches de la lune, qui motive peut-être en partie les représentations de Séléné en médaillon sur les vases, semblable à un miroir où se refléterait un profil féminin, et qui constitue le point de départ du dialogue de Plutarque *De facie quae in orbe lunae*

à l'image de la lune, le miroir mêle ombre et lumière, jusqu'à induire un risque d'aveuglement ; mais par un effet inverse, cette faiblesse inhérente au reflet fait aussi qu'il empêche l'éblouissement devant des lumières trop puissantes : si l'on peut observer le soleil et son éclat, c'est avant tout grâce aux miroirs naturels comme l'eau, ou encore la lune (cf. *ibid.* p. 173-176, « Voir moins, voir plus »). Chez Plutarque, le doublet des adjectifs ἀσθενής et ἀμυδρός (ou ἀμαυρός) revient constamment, qu'il s'agisse de l'éclat de la lune (comparer 929E (ἀσθενῆ καὶ ἀμυδρὰν ἀνάρροιαν et 937A [ἀνακλάσεις] ἀσθενεῖς […] καὶ ἀμυδραί), de la réflexion, par analogie, sur tout miroir convexe (937A [αὐγὴν] ἀσθενῆ καὶ ἀμαυράν), ou de la puissance de la vue (920D ἀμυδραὶ καὶ ἀσθενεῖς ὄψεις). Ainsi sont mis en parallèle trois types d'objets sphériques ou bombés, l'œil, le miroir et la lune, qui tous trois sont sources d'un éclairage indirect ou infirme et brillent d'un éclat affecté d'une asthénie naturelle.

885. On se souvient des ἀπόρροιαι qui se détachent des objets pour former leurs εἴδωλα. La notion de ῥοή évoque une réalité tangible, mais aussi, de manière métaphorique, l'écoulement de la parole : voir le commentaire de Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, p. 116, sur Platon, *Théétète* 206d, où le flux du *logos* est comparé à un miroir pour la pensée.

886. Voir Théophraste, *Des sensations* 50, et Frontisi-Ducroux et Vernant 1997 p. 138.

apparet (Περὶ τοῦ ἐμφαινομένου προσώπου τῷ κύκλῳ τῆς σελήνης). Au début de la discussion sur l'origine de ces marques, les participants commencent par rappeler quelques *doxai* anciennes portant sur la question : parmi elles, celle de Cléarque de Soles, péripatéticien du III^e^ s. av. J.-C.

> Λέγει γὰρ ἀνὴρ εἰκόνας ἐσοπτρικὰς εἶναι καὶ εἴδωλα τῆς μεγάλης θαλάσσης ἐμφαινόμενα τῇ σελήνῃ τὸ καλούμενον πρόσωπον. Ἥ τε γὰρ ἀκτὶς ἀνακλωμένη πολλαχόθεν ἅπτεσθαι τῶν οὐ κατ' εὐθυωρίαν ὁρωμένων πέφυκεν, ἥ τε πανσέληνος αὐτὴ πάντων ἐσόπτρων ὁμαλότητι καὶ στιλπνότητι κάλλιστόν ἐστι καὶ καθαρώτατον.
>
> Cet homme dit en effet que ce que l'on appelle le « visage » est constitué d'images en miroir et de reflets de la grande mer qui apparaissent sur la lune. Par sa nature, en effet, le rayon visuel, quand il est réfracté depuis plusieurs endroits, atteint les objets qu'on ne peut voir par vision directe, et la pleine lune est elle-même, par sa régularité et sa brillance, le plus beau et le plus pur de tous les miroirs. (Plutarque, *De facie* 920F-921A.)

Lamprias cite un peu plus loin (921B) deux vers d'Agésianax où l'océan se reflète dans un « miroir flamboyant » (πυριφλεγέθοντος ἐσόπτρου), idée qui a peut-être inspiré l'*Icaroménippe* de Lucien[887] ; du reste, il a tôt fait d'écarter la théorie de Cléarque, mais ses arguments ne portent que sur la possibilité que les taches soient l'image de la mer extérieure, et non sur la nature réfléchissante de la lune elle-même : au contraire, en tant que platonicien qui passe une grande partie du dialogue à démontrer que la lune est un corps solide semblable à la Terre (γεώδης), il a plus de raisons que Cléarque (pour qui la lune est éthérée) de penser qu'elle est susceptible

887. *Icaroménippe* 20 : Καὶ οἱ μὲν κατοικεῖσθαί μέ φασιν, οἱ δὲ κατόπτρου δίκην ἐπικρέμασθαι τῇ θαλάττῃ […] « Les uns disent que je suis habitée, les autres que je suis suspendue comme un miroir au-dessus de la mer » : les deux théories sont évoquées par Plutarque, la seconde ici, la première en 937D-940F. L'idée que l'océan qui fait le tour du monde se reflète dans la lune se retrouve par ailleurs chez Aétius (fr. 361 Diels *apud* Stobée I, 26, 4) : parmi les pythagoriciens, certains pensent que les taches sur la lune sont les êtres vivants, plus grands que ceux de la Terre, qui y habitent ; « d'autres disent que ce qui apparaît sur la lune est le reflet de la mer qui se trouve au-delà du cercle enflammé entourant notre monde » (ἄλλοι δὲ τὴν ἐν τῇ σελήνῃ ἔμφασιν ἀνάκλασιν εἶναι τῆς πέραν τοῦ διακεκαυμένου κύκλου τῆς οἰκουμένης ὑφ' ἡμῶν θαλάττης).

de refléter – concrètement et métaphoriquement – notre monde ; d'ailleurs, si l'on ne voit pas l'univers entier dans la lune aussi clairement que dans un miroir, c'est principalement à cause des imperfections de la surface lunaire et de la distance que le rayon visuel peine à couvrir[888].

La lune est donc un miroir particulièrement lointain et ἀμυδρός, ce qui ne remet pas en cause sa capacité à produire des ἐμφάσεις. On retrouve ici la notion de réfraction (avec le participe ἀνακλωμένη), qui évoque une trajectoire géométrique de projection de l'image, mais aussi d'autres termes désignant le reflet (εἰκόνες, εἴδωλα) que nous aborderons dans la suite de ce glossaire, et qui portent davantage d'ambiguïtés. L'opposition entre la réflexion spéculaire et l'εὐθυωρία ou accès direct[889] est en effet à double tranchant : d'un côté la lune donne à voir ce que ni l'œil, ni l'être humain en général ne peuvent atteindre ; de l'autre, elle donne à cette vision l'allure trompeuse d'un visage. Au-delà des querelles des philosophes sur la substance de la lune et la trajectoire de la lumière, une conclusion que l'on peut tirer du *De facie* est que ce que l'on voit dans la lune n'est pas nécessairement ce que l'on croit y voir.

9.2.4 Τύπος

Une notion très révélatrice par sa fréquente association avec celle de reflet, tant dans les traités de catoptrique que dans le langage courant, est celle d'empreinte ou τύπος. Ce nom signifie avant tout un coup, le verbe τύπτω signifiant « frapper » ; c'est donc aussi ce qui résulte de cette action : empreinte d'un sceau, frappe d'une

888. 937C : « Σκοπεῖτε δ' » εἶπον « καὶ ὑμεῖς· εἰ τὰ αὐτὰ πρὸς τὸ ὕδωρ καὶ τὴν σελήνην ἔπασχεν ἡ ὄψις, ἔδει καὶ γῆς καὶ φυτῶν καὶ ἀνθρώπων καὶ ἄστρων ἐμφάσεις ποιεῖν τὴν πανσέληνον, οἵας τὰ λοιπὰ ποιεῖται τῶν ἐσόπτρων […] » « Examinez, dis-je, par vous-mêmes : si la vue éprouvait la même chose face à l'eau et face à la lune, il faudrait que la pleine lune porte le reflet de la terre, des plantes, des hommes et des astres, comme le font tous les autres miroirs. »

889. Ce nom dérive du verbe εὐθυωρέω ou εὐθυπορέω, « aller en ligne droite » ; mais il est possible dans le cas donné que l'expression οὐ κατ' εὐθυωρίαν ὁρωμένων encourage un infléchissement du sens vers un composé de type εὐθυ-οράω évoquant la vision directe par opposition à la vision spéculaire.

monnaie, forme d'un moule, et toute impression laissée par l'impact d'un objet dur dans un matériau malléable[890]. Le mot arrive dans le lexique visuel par deux voies d'entrée qui se rejoignent et se confondent largement : en termes d'optique, l'ἀποτύπωσις est pour les atomistes, on s'en souvient, l'impression laissée sur l'œil par les εἴδωλα qui compriment l'air – l'image est donc comme gravée en relief sur une surface, attestant du caractère tactile de la vue ; dans la métaphore courante, le τύπος pris au sens de matrice ou de moule devient la copie conforme, le reflet fidèle. La parenté constatée plus haut entre vision, audition et toucher est remarquablement résumée par ce terme de τύπος : le coup, l'image imprimée, gravée ou sculptée, mais aussi parfois le son du choc[891]. Le τύπος appelle l'ἀντίτυπος, adjectif qualifiant ce qui fait contre-coup, reflet ou écho.

Une illustration intéressante du principe, bien qu'on n'y voie pas apparaître les polyptotes de τύπος, est la remarque que fait Aristote sur les miroirs des femmes qui ont leurs règles[892]. Par un effet de relative coïncidence de périodicité se surajoutant aux influences attribuées à la lune sur la fécondité et l'élément humide[893], les cycles menstruels de la femme étaient largement présumés corrélés à ceux de l'astre, d'où les noms donnés aux règles (καταμήνια en grec, *menses* en latin) faisant référence au mois lunaire (μήν) et à la lune elle-même (μήνη). Voulant prouver la sensibilité et la réactivité des organes sensoriels, le philosophe explique comment l'œil de la femme, altéré encore plus que le reste du corps par les menstruations, sans toutefois que cela soit visible, transmet au miroir propre (le terme est καθαρός) une sorte de nuage sanglant (νεφέλη αἱματώδης) qui s'y étale comme une tache et qui est

890. Le mot latin dont le sens se rapproche le plus de τύπος est sans doute *signum*, mais d'un point de vue catoptrique, le verbe *repercutio* traduit mieux l'idée de choc.

891. C'est surtout par analogie avec κτύπος que le mot prend ce sens. Comme ἀμυδρός et ἀμαυρός, τύπος et κτύπος en viennent parfois à se confondre dans leurs emplois en raison de leur paronymie et de la proximité de sens entre κτυπέω (faire résonner en frappant) et τύπτω (frapper), qui n'ont pourtant aucun lien étymologique.

892. Sur tout ce développement, voir Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, chap. 6 « Aristote et les règles », p. 147-154.

893. Sur l'action de la lune sur l'humidité, le corps féminin et la fertilité des êtres vivants, voir les éléments de synthèse proposés par Préaux 1973 (notamment chap. II, A, b sur les menstrues).

d'autant plus indélébile que le miroir est neuf.

> […] ἡ γὰρ αὐτὴ φύσις σπέρματος καὶ καταμηνίων, ὁ δ' ἀὴρ κινεῖται ὑπ' αὐτῶν, καὶ τὸν ἐπὶ τῶν κατόπτρων ἀέρα συνεχῆ ὄντα ποιόν τινα ποιεῖ καὶ τοιοῦτον οἷον αὐτὸς πάσχει· ὁ δὲ τοῦ κατόπτρου τὴν ἐπιφάνειαν. […] δεῖ δὲ νοῆσαι οἷον τρίψιν οὖσαν τὴν τοῦ ἀέρος ἁφὴν καὶ ὥσπερ ἔκμαξιν καὶ ἀνάπλυσιν […]. Τοῦ δὲ μὴ ἀπιέναι ταχέως ἐκ τῶν καινῶν κατόπτρων αἴτιον τὸ καθαρὸν εἶναι καὶ λεῖον· διαδύεται γὰρ διὰ τῶν τοιούτων καὶ εἰς βάθος καὶ πάντῃ, διὰ μὲν τὸ καθαρὸν εἰς βάθος, διὰ δὲ τὸ λεῖον πάντῃ.
>
> En effet, le sperme et les menstruations sont de même nature, et l'air, perturbé par eux, rend celui qui se trouve sur les miroirs (et qui est dans son prolongement) tel que lui-même a été affecté ; et l'air du miroir provoque l'apparition. […] Il faut considérer ce contact de l'air comme une sorte de frottement, d'essuyage, de rinçage […]. Le fait que la tache mette du temps à partir sur les miroirs neufs est dû à leur caractère pur et lisse : car elle s'immisce à travers eux en profondeur et en tous sens, en profondeur parce qu'ils sont purs, en tous sens parce qu'ils sont lisses. (Aristote, *Des rêves*, 460a.)

La réaction en chaîne qui unit les règles, l'œil, l'air et enfin le miroir n'est pas sans rappeler celle qui relie un objet à son εἴδωλον, puis à l'air qui se comprime, enfin à l'œil dans la théorie atomiste de l'ἀποτύπωσις, à laquelle pourtant Aristote n'adhère pas[894]. La curieuse série de déverbaux (τρίψις, ἔκμαξις, ἀνάπλυσις), dont les deux derniers sont des hapax propres à ce texte, évoque le nettoyage, mais aussi l'érosion, et peut-être même une forme de τύπος (ἐκμάττω signifie aussi bien « essuyer » que « modeler, mouler »)[895]. En tout cas, la contamination entre réalité physiologique cachée et image visible se conçoit sur le mode du toucher (ἁφή), confirmant l'affinité

894. Voir Frontisi-Ducroux et Vernant 1997 p. 141-142 sur la pensée de la couleur et des milieux transparents chez Aristote, en rupture avec les théories optiques de la réflexion et du rayon visuel.

895. Chez Pline l'Ancien (*Histoire naturelle* XXVIII, 82), dans un chapitre consacré aux propriétés du sang menstruel, on trouve d'ailleurs un remède à ces taches qui envahissent les miroirs : *Bithus Durrachinus hebetata aspectu specula recipere nitorem tradit isdem auersa rursus contuen-*

organique entre l'œil, et surtout l'œil de la femme, et le miroir. En fin de compte, c'est entre l'utérus de la femme, affecté par les menstruations, et le miroir, matrice où se modèlent les images, que se joue le phénomène de sympathie[896] : l'un enfouit, l'autre révèle ce qui était invisible dans un processus qu'Aristote nomme ἐπιφάνεια – littéralement, une apparition en surface, une émergence.

Ainsi, à un rythme que l'on pensait fixé par la lune, les miroirs pouvaient prendre le τύπος, l'empreinte, de la matrice sanglante de leur propriétaire. La relation est en fait triangulaire : le miroir est un prolongement du corps féminin dont il partage la capacité reproductrice ; mais le disque de bronze, tant par son éclat que par sa sensibilité à diverses affections qui peuvent le ternir, est aussi un avatar de la lune ; enfin, cette dernière préside aux cycles de la femme en tant qu'elle agit sur tout ce qui est humide et sur la fertilité des êtres vivants. C'est pourquoi on ne s'étonnera pas de voir Pline l'Ancien affirmer qu'au contact d'une femme qui a ses

tibus […] « Bithus de Dyrrachium raconte que les miroirs ternis par le regard de ces femmes recouvrent leur éclat lorsque celles-ci les regardent à nouveau par derrière. » Comme Frontisi-Ducroux et Vernant 1997 (p. 151) le fait remarquer, cette technique d'inversion peut évoquer un travail de martelage sur le bronze du miroir : la marque imprimée d'un côté peut être effacée en repoussant le métal de l'autre. Notons en passant que *hebetata* (« émoussés, affaiblis, ternis », avec un sens proche ici du grec ἀμυδρός) est le participe d'un verbe que Pline avait déjà utilisé pour décrire le même phénomène (VII, 64 : *speculorum fulgor aspectu ipso hebetatur*, « l'éclat des miroirs est terni rien que par leur regard »), et qu'il applique également à la lune lors des éclipses (II, 57 : *umbra terrae lunam hebetari*).

896. Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, p. 153 : « La symétrie est donc totale entre le miroir « ami, confident » de la femme, et sa propriétaire, dont la matrice fonctionne comme un miroir : ils sont également aptes l'un et l'autre à recevoir des empreintes, des *tupoi*. » Voir aussi p. 129-130 pour les enfants comme *tupoi* du père imprimés dans le ventre de la mère. C'est probablement chez Artémidore (*Onirocritique* II, 45) que le rapport est le plus explicite : Ἔτι καὶ πινακὶς γυναῖκα σημαίνει διὰ τὸ τύπους παντοδαποὺς γραμμάτων ἐπιδέχεσθαι. "Τύπους" δὲ ἐν τῇ συνηθείᾳ καὶ τὰ τέκνα καλοῦμεν. « En outre, une tablette signifie une femme, car elle reçoit toutes les empreintes des différents caractères. Or nous appelons couramment aussi les enfants des « empreintes ». » Bien que cet emploi spécifique du mot τύπος ne soit pas attesté par ailleurs, l'idée que les enfants sont des copies conformes de leurs parents, résultant d'une opération analogue à la réflexion dans un miroir ou à l'impression d'une forme dans un matériau meuble, est une constante dans la culture grecque, et particulièrement chez Artémidore (voir *infra*, p. 481, note 902).

règles, le bronze se détériore d'autant plus si la lune est décroissante[897]. C'est sur ce même genre de relations que joue Strepsiade, chez Aristophane, avec sa machination impliquant une femme, la lune et un miroir ; simplement, pour lui, le phénomène des menstruations est remplacé par celui, non moins cyclique et redoutable, du paiement des intérêts. On trouve d'ailleurs dans la scholie à ce passage des *Nuées* une autre anecdote relative à la lune et aux miroirs qui, si elle ne parle pas de règles, rappelle toutefois le discours d'Aristote.

> Ἔστι δὲ καὶ Πυθαγόρου παίγνιον διὰ κατόπτρου τοιοῦτον. Πληροσελήνου τῆς σελήνης οὔσης εἴ τις <εἰς> ἔσοπτρον ἐπιγράψειεν αἵματι ὅσα βούλεται, καὶ προειπὼν ἑτέρῳ σταίη κατόπιν αὐτοῦ δεικνὺς πρὸς τὴν σελήνην τὰ γράμματα, κἀκεῖνος ἀτενίσας πλησίον εἰς τὸν τῆς σελήνης κύκλον ἀναγνοίη πάντα τὰ ἐν τῷ κατόπτρῳ γεγραμμένα ὡς τῇ σελήνῃ <ἐγ>γεγραμμένα.
>
> Il y a aussi un tour de Pythagore qui se sert d'un miroir de la façon suivante. Quand la lune est pleine, si l'on écrit tout ce qu'on veut sur un miroir en lettres de sang, et que, faisant appel à une autre personne, on se tient dans son dos en présentant les lettres face à la lune, l'autre aussi, s'il fixe attentivement le disque lunaire, peut lire tout ce qui est écrit sur le miroir comme si c'était écrit sur la lune. (Scholie à Aristophane, *Nuées*, 752.)

Ce « petit jeu », ou plutôt ce tour de magie, réitère avec un décalage le rapport triangulaire qui se dessinait chez Aristote : la notion d'organisme féminin disparaît, et au lieu d'une chaîne lune-menstrues-miroir, on obtient une série miroir-sang-lune. L'utilisation du miroir ici, non comme le réceptacle d'un τύπος, mais comme un projecteur qui imprime à son tour des signes sur la lune, rappelle la symétrie inhérente à l'optique des anciens : voir, c'est être vu ; refléter, c'est aussi se refléter. Mais la magie opère à un autre niveau, et la lune ne se contente pas d'être le miroir du miroir : en effet, si l'on peut écrire « tout ce qu'on veut » et lire « tout ce qui est

897. XXVIII, 79 : *aes contactu graue uirus odoris accipere et aeruginem, magis si decrescente luna id accidat.* « À son contact, le bronze s'imprègne d'une forte puanteur et de rouille, davantage encore si cela arrive par lune décroissante. »

écrit » sans recourir à une inversion des caractères, c'est peut-être que le phénomène décrit dépasse la simple réverbération lumineuse, et relève plutôt de la reproduction, de la copie conforme, du moulage – en somme, du τύπος, comme si la lune devenait le double exact du miroir.

Si un miroir plus neuf, plus lisse, plus pur (καθαρός) est plus efficace, c'est parce qu'il est plus sensible aux moindres altérations du corps qui lui fait face et de l'air qui les sépare ; la fidélité du reflet est alors poussée à l'extrême lorsque le miroir se teint du τύπος durable, parfois indélébile, d'une affection pourtant invisible pour un observateur extérieur. Si la lune, le plus καθαρός de tous les miroirs, révèle par ses taches le visage de la Terre, trop vaste pour être embrassé du regard, le miroir de la femme, lui, révèle par les siennes ce qui est trop infime et intime pour être vu. Dans le tour de passe-passe pythagoricien, le triangle lune-femme-miroir est remplacé par un jeu de lune-sang-miroir, peut-être parce que la lune, comme le bronze du miroir, est susceptible de prendre une teinte αἱματώδης lors des éclipses[898]. Cette affinité de la lune avec l'airain, tous deux étant d'une pureté qui les rend sujets à accueillir les τύποι, explique sans doute pourquoi l'on frappait des objets en bronze lors des éclipses lunaires[899], le κτύπος étant produit pour contrecarrer le τύπος sanglant qui envahissait l'astre : à défaut de pouvoir rendre son éclat à la lune comme on le fait pour les miroirs, en les regardant par derrière pour expulser la tache, on utilise très littéralement la ré-percussion du bronze, analogue de la lune, pour chasser ce reflet visuel par un écho sonore.

898. Sur la lune sanglante, voir *supra*, partie I, chap. 3. Pour un autre exemple de relation lune-bronze-humeurs, voir Plutarque, *Quaestiones conuiuales* III, 10 (657F-659D), où il est question de la putréfaction des chairs à la lumière de la lune, plus rapide qu'au soleil en raison de l'action de l'astre nocturne qui libère et relâche tous les éléments liquides. À ce problème à la longue postérité (d'Aristote à Macrobe, en passant par Philon d'Alexandrie, Pline l'Ancien et Athénée), Plutarque mentionne la solution qu'ont trouvée les chasseurs, et qui consiste à planter un clou de bronze dans le gros gibier abattu la nuit. Les propriétés astringentes du bronze contrebalancent l'influence humide de la lune.

899. Sur l'airain que l'on faisait résonner lors des éclipses de lune, voir *supra*, chap. 4.

9.2.5 Εἰκών

L'εἰκών, apparentée à l'εἰκός (« semblable », puis « vraisemblable »[900]), est l'image, la semblance, qu'elle soit naturelle comme entre les parents et leurs enfants, artificielle comme un portrait ou une représentation, ou en quelque sorte à mi-chemin entre les deux, comme le reflet dans un miroir. Il arrive aussi que le mot soit employé comme équivalent d'εἴδωλον, au sens d'apparition divine ou d'ombre d'un mort[901], tout comme les noms latins *imago* et *simulacrum*, dont l'étymologie évoque également la conformité et la similitude.

À plusieurs reprises dans son *Onirocritique*, Artémidore établit une équivalence symbolique dans les rêves entre l'εἰκών spéculaire et la reproduction, les enfants faisant figure de copies de leurs parents et la conformité représentant l'idéal à atteindre, du moins dans la vision onirique.

> Κατοπτρίζεσθαι δὲ καὶ ὁρᾶν τὴν ἑαυτοῦ εἰκόνα ἐν κατόπτρῳ ὁμοίαν ἀγαθὸν τῷ γῆμαι βουλομένῳ καὶ ἀνδρὶ καὶ γυναικί. Σημαίνει γὰρ τὸ κάτοπτρον ἀνδρὶ μὲν γυναῖκα, γυναικὶ δὲ ἄνδρα, ἐπεὶ πρόσωπα δείκνυσιν ὥσπερ οὗτοι ἀλλήλοις τὰ τέκνα. […] Ἀνόμοιον δ' ἑαυτὸν ἐν κατόπτρῳ δοκεῖν ὁρᾶν νόθων ἢ ἀλλοτρίων παίδων κληθῆναι πατέρα προαγορεύει.
>
> Se regarder dans un miroir et y voir son image, ressemblante, est bon pour celui qui souhaite se marier, homme ou femme. En effet, le miroir signifie pour un homme une épouse, pour une femme un mari, parce qu'il montre les visages comme les époux se montrent l'un à l'autre leurs enfants[902]. […] Mais rêver qu'on se voit peu ressemblant dans un

900. Parfois simplement au sens de « conforme au bon sens », comme dans l'expression ὡς εἰκός (« comme de bien entendu, comme on pourrait s'y attendre »).

901. Voir par exemple Euripide, *Héraclès furieux*, 1002, où apparaît l'εἰκών de Pallas Athéna ; et Lucien, Dialogues des morts. Diogène et Héraclès, où il est question de la différence entre le « vrai » Héraclès, de nature divine et immortelle, et son εἴδωλον (désigné une fois par le terme d'εἰκών), descendu chez les morts. Sur le mot εἴδωλον, voir *supra*.

902. Cette phrase étrangement formulée est très probablement à interpréter dans le sens d'un

> miroir annonce qu'on sera appelé le père d'enfants bâtards ou d'un autre homme. (Artémidore, *Onirocritique* II, 7.)

Dans un premier temps, Artémidore laisse entendre que l'image de soi dans le miroir représente le futur conjoint que le rêveur appelle de ses vœux : il est question ailleurs de cette concordance parfaite entre les époux qui culmine dans l'identification de l'un à l'autre[903]. Mais la ressemblance (ὁμοιότης) caractérise surtout l'étape suivante, celle de la naissance des enfants : si le miroir, surface qui dédouble l'individu, peut signifier un partenaire, et particulièrement une femme dans sa capacité à reproduire des *tupoi*, le reflet (εἰκών), en revanche, symbolise la progéniture. De même que de la fidélité du miroir dépend la ressemblance du reflet, de même, de la fidélité de l'épouse dépend la ressemblance des enfants. L'adjectif péjoratif νόθος, qui qualifie souvent la lumière lunaire en tant qu'elle est un reflet dégénéré de celle du soleil[904], est appliqué ici à un enfant non conforme (ἀνόμοιος), qui ne ressemble pas à son père et est donc comparable à un reflet défectueux. Si le miroir est analogue de la femme par son efficacité à accueillir une empreinte et à produire des copies conformes, il l'est aussi, semble-t-il, par sa propension à la tromperie et aux faux-semblants.

---

air de famille qui fait des enfants les εἰκόνες de leurs parents. Sur cette idée, récurrente chez Artémidore, voir *infra* (II, 36, sur le reflet dans la lune) ainsi que I, 35 (rêve de décapitation qui est un mauvais présage pour les enfants parce qu'ils ont le visage de leurs parents et sont à leur image : διὰ τὸ πρόσωπον καὶ τὴν εἰκόνα), et V, 67 (suite à un rêve de miroir, l'enfant qui naît possède les défauts de ses parents et de l'image du père telle qu'elle apparaissait dans le reflet). Nous remercions vivement Julien du Bouchet, dont la connaissance approfondie du traité d'Artémidore nous a été d'un grand secours pour l'étude des passages concernant la lune et les miroirs.

903. Voir par exemple I, 16, où un rêve de lactation pour un homme peut signifier, tout comme le songe du miroir, un mariage ou une naissance imminente, à moins qu'il ne s'agisse de devoir se substituer à la mère pour élever les enfants ; et II, 3, où un homme qui se voit en rêve porter des vêtements de femme aura une épouse qui lui conviendra parfaitement. Sur la femme comme miroir de son mari, voir Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, p. 126-132, « La femme, miroir de l'homme ». Plutarque (*Coniugalia praecepta* 139F) compare la femme à un ἔσοπτρον qui ne sert à rien εἰ μὴ δείκνυσι τὴν μορφὴν ὁμοίαν (« s'il ne montre pas une figure ressemblante ») : si elle est de bonne humeur quand son mari est soucieux, ou inversement, elle est un miroir ἡμαρτημένον […] καὶ φαῦλον (« erroné et de mauvaise qualité »).

904. Voir *supra*, chap. 3.2.

Lorsque la lune endosse dans les rêves le rôle du miroir, elle est encore plus précise que ce dernier, et va jusqu'à indiquer le sexe des enfants à venir :

> Τὸ δὲ δοκεῖν ἐν τῇ σελήνῃ τὴν ἑαυτοῦ εἰκόνα βλέπειν ἄπαιδι μὲν υἱοῦ γένεσιν προαγορεύει, γυναικὶ δὲ ἰδούσῃ θυγατρός· ὄψονται γὰρ ἑκάτερος ὁμοίαν ἑαυτῷ εἰκόνα, τοῦτ' ἔστι τέκνον.
>
> Rêver que l'on voit son image dans la lune annonce pour un homme sans enfant la naissance d'un fils, et si c'est une femme qui fait le rêve, d'une fille : chacun verra en effet une image ressemblant à lui-même, c'est-à-dire un enfant. (Artémidore, *Onirocritique* II, 36.)

En l'occurrence, les visions procurées par la lune sont plus claires et moins sujettes à caution que celles offertes par le miroir : l'ὁμοιότης y est plus complète, et Artémidore ne semble pas envisager que le reflet lunaire puisse prédire un rejeton νόθος. Tandis que le miroir, objet quotidiennement utilisé par l'homme – ou en tout cas par la femme – pour voir son propre visage, devient dans les rêves une source de reflets potentiellement faussés ou déformés[905], la lune, qui n'est pas ordinairement exploitable comme miroir, devient plus fiable que lui dans le domaine onirique, avec des prophéties à plus long terme puisque celles-ci portent non pas seulement sur le mariage et la conception de l'enfant, mais même sur le sexe de ce dernier. Il ne s'agit même plus ici de l'union d'un couple et de l'impression du τύπος masculin dans une matrice féminine, puisque chaque parent pris individuellement, homme ou femme, engendre comme par clonage une parfaite εἰκών de lui-même.

Mais dans la pratique, la lune a encore des moyens d'exercer son pouvoir déceptif dans les rêves : Artémidore rapporte ainsi (V, 12) qu'une femme qui vit en rêve trois images d'elle-même dans la lune mit au monde par la suite des triplées, « car ces images étaient des enfants » (ἦσαν γὰρ αἱ εἰκόνες τὰ τέκνα), mais que les trois filles moururent un mois plus tard, « à cause de la lune » (διὰ τὴν σελήνην). Dans ce

905. Dans son paragraphe II, 7 sur les miroirs, Artémidore envisage en fait trois cas de figure : celui où l'on se voit tel qu'on est, celui où l'on se voit différent (qui annonce des enfants bâtards), et celui, néfaste pour tout le monde, où l'on se voit moins beau ou moins bon qu'on ne l'est.

cas particulier, la lune était donc à interpréter dans une symbolique annonciatrice d'une fécondité exceptionnelle, mais aussi comme indicatrice d'une durée de vie très limitée, celle d'un cycle lunaire : elle était en somme porteuse à la fois de vie et de mort. En rêve comme ailleurs, la lune ne se départit pas de son ambiguïté profonde : si elle permet de projeter la vision dans un avenir plus lointain que ne le fait le miroir, il lui arrive de trahir les espoirs même qu'elle a fait naître. Comme souvent chez Artémidore, la règle générale énoncée en amont est enrichie et complexifiée par le cas particulier cité ensuite : si la première fait de la lune un miroir fidèle, présage d'enfants légitimes, le second apporte un correctif à ce tableau en le rendant plus équivoque.

CHAPITRE 10

REFLETS LUNAIRES CHEZ LUCIEN ET NONNOS

10.1 Lucien, le puits et le miroir

De tous les auteurs grecs, Lucien est sans doute celui que la lune, en tant qu'espace fictionnel et terrain singulièrement propice au développement de l'imagination, a le plus inspiré[906]. Les deux voyages sur la Lune relatés dans l'*Icaroménippe* et dans les *Histoires vraies*, eux-mêmes peut-être influencés par les *Merveilles d'au-delà de Thulé* d'Antonius Diogène[907], sont les précurseurs de nombreuses fictions par des auteurs modernes[908] qui, à l'instar de Lucien, manient la parodie et la satire, et

906. Sur la lune dans l'Antiquité grecque et romaine comme pays imaginaire et lieu d'où le monde est vu sous un angle nouveau, par sélénoscopie, voir Ní Mheallaigh 2020. Sur Lucien auteur de fiction, voir notamment Ní Mheallaigh 2014.

907. Photius, *Bibliothèque*, codex 166, résume l'œuvre perdue de cet auteur de fiction dont les dates sont très incertaines (il est vraisemblable que le texte original soit du I^{er} ou II^{e} siècle de notre ère). Le patriarche byzantin raconte que le récit d'Antoine Diogène comprenait un voyage aux abords de la lune (111a), et que Lucien aurait puisé dans cet ouvrage pour ses *Histoires vraies*.

908. Voir notamment *Histoire comique des États et Empires de la Lune*, par Savinien de Cyrano de Bergerac (publié à titre posthume en 1655), où la découverte des Séléniens et de leur mode de vie est prétexte à développer une pensée libre sur des questions de religion, de morale ou encore de cosmologie et d'histoire naturelle. À la fin du XVIII^{e} siècle, les *Aventures du Baron de Münchhausen* (personnage créé par R. E. Raspe à partir d'un modèle réel, puis adapté et modifié par les différents traducteurs contemporains, dont G. A. Bürger) relatent notamment deux voyages sur la Lune qui s'inscrivent parfaitement dans la veine absurde, picaresque et satirique du récit ; le second (que l'on trouve chez Raspe à partir de la 4^{e} édition de 1786) est largement inspiré de Lucien (*Histoires*

exploitent les potentialités d'un monde parallèle pour mieux adopter une posture de distanciation par rapport à celui dans lequel ils vivent. Les deux ouvrages de Lucien présentent une certaine communauté thématique[909] et stylistique, notamment dans leur manière de mélanger les allusions intertextuelles aux inventions de l'auteur pour créer des effets comiques au service du propos critique. Les héros des deux histoires partent en voyage pour satisfaire leur curiosité intellectuelle sur le monde qui les entoure, et chacun à sa manière exploite la faculté panscopique que lui offre la lune pour observer ce qui se passe sur terre[910]. Toutefois, les récits divergent tant par leur contenu principal que par leur visée générale.

Dans l'*Icaroménippe* (11-21), le narrateur est un philosophe cynique dont Lucien aime imaginer les aventures improbables (cf. notamment *Ménippe ou la consultation*

vraies). Jacques Offenbach, à son tour, crée un univers musical comico-féerique dans *Le voyage dans la Lune* (1875) ; ce même genre de royaume imaginaire, tel que chez Lucien, dans lequel toutes les déformations du monde connu sont permises, se retrouve chez Georges Méliès, dans le film *Le voyage dans la Lune* (1902), pionnier du point de vue du genre, de la technique et des effets spéciaux, et lui-même inspiré des œuvres de Jules Verne (diptyque *De la Terre à la Lune*, 1865, et *Autour de la Lune*, 1870) et de H. G. Wells (*The first men in the Moon*, 1901). En dehors de ces récits d'expéditions lunaires, Lucien a également pu avoir une influence sur d'autres fictions de voyages extraordinaires à vocation philosophique et satirique, comme *Gulliver's travels* (1726), de Jonathan Swift, ou *Micromégas* (1752), de Voltaire.

909. Cf. en particulier la vision inversée qui permet de contempler la Terre de loin, comme on voit ordinairement la Lune (*Histoires vraies A*, 10 ; *Icaroménippe*, 12). Certains autres motifs apparaissent comme de simples clins d'œil d'une œuvre à l'autre : ainsi, dans les deux textes, les vautours sont employés comme des véhicules, d'un côté par les « Hippogypes », cavaliers lunaires (*H. V. A*, 11), de l'autre par Ménippe lui-même qui coupe l'aile d'un de ces volatiles pour s'élever jusqu'à la lune (*I.*, 10) ; la rosée servant naturellement de boisson aux Sélénites (*H. V. A*, 23) est la nourriture d'Empédocle, qui s'est installé sur la Lune (*I.*, 13). Quant à Endymion, qui joue un rôle important dans le séjour du narrateur des *Histoires vraies*, puisqu'il est le roi de la Lune, il ne reparaît dans l'*Icaroménippe* (13) que dans une formule de serment prononcée par Empédocle, habitant de l'astre.

910. Ces deux aspects sont bien plus développés dans l'*Icaroménippe* (voir la longue introduction en 4-10 où Ménippe exprime ses questionnements sur le cosmos, puis la description détaillée du monde vu de la lune en 11-19) que dans les *Histoires vraies*, où le motif du voyage est expédié en une phrase (5) et qualifié d'ailleurs de περιεργία (indiscrétion, curiosité futile), et où la contemplation de la terre occupe un seul paragraphe (26 : cf. *infra*).

des morts), et dont l'éthos caustique et irrévérencieux permet de dénigrer tous les autres philosophes – c'est précisément l'objectif du dialogue, qui progresse en trois temps : déception de Ménippe face à l'enseignement des philosophes, voyage sur la lune à l'aide d'ailes d'aigle et de vautour, séjour chez les dieux. Chaque étape est l'occasion de dénoncer l'arrogance, l'hypocrisie et l'incohérence des discours des différentes écoles (pythagoriciens, atomistes, platoniciens, académiciens, stoïciens, péripatéticiens, épicuriens, et même cyniques), et l'expédition lunaire n'y fait pas exception : c'est en épiant les hommes d'en haut que Ménippe découvre le comportement peu reluisant de certains philosophes[911], et la Lune elle-même lui confie une liste de doléances contre une engeance que Zeus, à qui Ménippe transmet le message, condamne à une destruction imminente[912]. Dans la logique de ce parti pris, l'essentiel du séjour sur la lune est consacré à scruter la société humaine, d'abord de loin (12), puis dans tous ses détails (15-18), grâce à l'aile d'aigle qui confère au narrateur la vue perçante de cet oiseau. Aucune description de la lune n'est fournie, et l'unique rencontre que Ménippe y fait est celle du philosophe Empédocle, victime récurrente des sarcasmes de Lucien pour avoir fait de sa mort une ultime démonstration de vanité en se jetant dans l'Etna[913]. Quant aux hypothèses émises par les divers philosophes concernant la lune – sa lumière empruntée, la possibilité qu'elle soit habitée ou qu'elle soit une sorte de miroir céleste[914] –, elles ne sont évoquées que pour souligner leur inanité (7 ; 20), à défaut de prouver qu'elles sont fausses.

Autant l'*Icaroménippe* multiplie les allusions à Démocrite, Anaxagore ou Platon,

911. *Icaroménippe* 16 : parmi les divers personnages vus depuis la lune, un épicurien, un stoïcien, un rhéteur et un cynique se livrent à des actes qui prouvent leur cupidité et leur attrait pour les biens matériels, loin de leurs professions de foi respectives.

912. Les reproches de la Lune, exprimés en 20-21, sont développés par Zeus à la fin du texte (29-32), notamment avec une liste d'épithètes peu flatteuses qui qualifient la race des philosophes : ἀργὸν φιλόνεικον κενόδοξον ὀξύχολον ὑπόλιχνον ὑπόμωρον τετυφωμένον ὕβρεως ἀνάπλεων καὶ ἵνα καθ' Ὅμηρον εἴπω "ἐτώσιον ἄχθος ἀρούρης" (« fainéante, chicaneuse, vaniteuse, bilieuse, un peu cupide, un peu stupide, aveuglée, bouffie d'orgueil, et pour le dire à la manière d'Homère, « un fardeau stérile pour la terre » »).

913. Voir *La mort de Pérégrinos*, quelque peu analogue à celle d'Empédocle, et *Dialogues des morts* (*Ménippe et Éaque*).

914. Ces problèmes font partie de ceux qui sont abordés en détail dans le *De facie* de Plutarque.

autant les *Histoires vraies* accumulent les références à Homère, Hérodote et Ctésias de Cnide : si l'un prend pour cible les philosophes, les autres se veulent un pastiche d'historiographie et de paradoxographie, et en général de tous les récits de voyage qui se prennent au sérieux, bien que l'exotisme et l'invention y priment sur la vérité. Cette volonté parodique est clairement exposée dans le célèbre pacte de lecture que Lucien livre avant de commencer ses ἀληθῆ διηγήματα (1-4) : sa narration sera une forme de récit à clés, faisant des clins d'œil incessants à divers auteurs supposés connus du lecteur contemporain éduqué ; pas un mot n'y sera vrai, mais (à la différence des invraisemblances de l'*Odyssée* ou des merveilles relatées par les historiens) le mensonge aura au moins le mérite d'être pleinement assumé[915]. Le voyage du narrateur et de son équipage sur la lune (10-27), où ils sont déposés tels Ulysse et ses marins par une tempête, est donc construit de manière radicalement différente de l'*Icaroménippe*, puisqu'il fait la part belle au combat épique entre les armées de la Lune et du Soleil (12-21), puis à la périégèse de la lune (22-26), singeant l'engouement des historiens pour les comptes-rendus de batailles et les observations ethnographiques. Ce qui est formulé comme des suppositions dans l'*Icaroménippe* apparaît ici comme une réalité (ou plutôt comme une de ces merveilles dont Lucien garantit le caractère mensonger) : la lune reçoit sa lumière du soleil, puisqu'en guise de blocus, les troupes de Phaéton construisent un mur de nuages pour plonger les Sélénites dans une éclipse permanente[916] ; l'astre est aussi bel et bien habité, par un peuple exclusivement masculin aux mœurs et à l'anatomie étranges[917]. Mais ce qui

915. *Histoires vraies A*, 4, parodiant la formule de Socrate (« je ne sais qu'une chose, c'est que je ne sais rien ») : κἂν ἓν γὰρ δὴ τοῦτο ἀληθεύσω λέγων ὅτι ψεύδομαι. Οὕτω δ' ἄν μοι δοκῶ καὶ τὴν παρὰ τῶν ἄλλων κατηγορίαν ἐκφυγεῖν αὐτὸς ὁμολογῶν μηδὲν ἀληθὲς λέγειν. Γράφω τοίνυν περὶ ὧν μήτε εἶδον μήτε ἔπαθον μήτε παρ' ἄλλων ἐπυθόμην, ἔτι δὲ μήτε ὅλως ὄντων μήτε τὴν ἀρχὴν γενέσθαι δυναμένων. Διὸ δεῖ τοὺς ἐντυγχάνοντας μηδαμῶς πιστεύειν αὐτοῖς. « Et même, je ne dirai qu'une chose de vraie, c'est que je mens. Je pense qu'ainsi je pourrai éviter les accusations d'autrui en admettant moi-même que je ne dis rien de vrai. J'écris donc sur des choses que je n'ai ni vues, ni vécues, ni recueillies d'autres sources, qui n'existent même pas du tout et qui ne peuvent d'ailleurs pas exister. C'est pourquoi les lecteurs ne doivent absolument pas y croire. »

916. *Histoires vraies A*, 19. Cette fois, la source d'inspiration est probablement à chercher du côté des *Oiseaux* d'Aristophane, auxquels Lucien fait une allusion explicite plus loin (29) : le héros de la comédie, Pisthétairos, suggère en effet de ceindre la ville des oiseaux d'un rempart (v. 550-552).

917. Comme de coutume, Lucien manifeste son aisance avec les théories mêmes qu'il critique,

concerne notre propos dans ce chapitre est la manière dont Lucien prend au pied de la lettre la notion de lune-miroir, tant discutée au début du *De facie* de Plutarque : dans l'*Icaroménippe*, on s'en souvient, l'astre lui-même s'insurge qu'on puisse le prendre pour un miroir suspendu au-dessus de la mer ; dans les *Histoires vraies*, en revanche, le passage en revue des *mirabilia* observés par le narrateur s'achève sur la description du miroir lunaire[918].

> Καὶ μὴν καὶ ἄλλο θαῦμα ἐν τοῖς βασιλείοις ἐθεασάμην· κάτοπτρον μέγιστον κεῖται ὑπὲρ φρέατος οὐ πάνυ βαθέος. Ἂν μὲν οὖν εἰς τὸ φρέαρ καταβῇ τις, ἀκούει πάντων τῶν παρ' ἡμῖν ἐν τῇ γῇ λεγομένων, ἐὰν δὲ εἰς τὸ κάτοπτρον ἀποβλέψῃ, πάσας μὲν πόλεις, πάντα δὲ ἔθνη ὁρᾷ ὥσπερ ἐφεστὼς ἑκάστοις· τότε καὶ τοὺς οἰκείους ἐγὼ ἐθεασάμην καὶ πᾶσαν τὴν πατρίδα, εἰ δὲ κἀκεῖνοί με ἑώρων, οὐκέτι ἔχω τὸ ἀσφαλὲς εἰπεῖν. Ὅστις δὲ ταῦτα μὴ πιστεύει οὕτως ἔχειν, ἄν ποτε αὐτὸς ἐκεῖσε ἀφίκηται, εἴσεται ὡς ἀληθῆ λέγω.
>
> J'ai encore pu voir une autre merveille dans le palais du roi : un immense miroir y est placé à l'horizontale au-dessus d'un puits peu profond. Si l'on descend dans le puits, on entend tout ce qui se dit chez nous, sur terre, et si l'on regarde dans le miroir, on voit toutes les cités, tous les peuples, comme si l'on était juste à côté de chacun d'eux. À ce moment, j'ai vu mes proches et toute ma patrie, mais eux, pouvaient-ils me voir ? je ne saurais plus l'affirmer avec certitude. Mais quiconque refuse de croire que tout cela est réel, il suffit qu'il y aille lui-même à l'occasion, et il saura que je dis vrai. (Lucien, *Histoires vraies A*, 26.)

Alors que le narrateur de l'*Icaroménippe* se sert de son aile d'aigle pour espionner depuis la lune tous les recoins du monde humain, celui des *Histoires vraies* utilise un ingénieux dispositif déjà installé sur place, et qui constitue une allusion évidente

---

en les intégrant à ses descriptions fantaisistes : ainsi, le régime frugal des habitants de la lune, à base de fumée et de rosée (23), n'est pas sans rappeler les spéculations de Plutarque (*De facie* 939c-940d) sur les plantes et les êtres vivants qui pourraient peupler la lune, se contentant de ressources alimentaires limitées.

918. Sur ce passage, voir aussi Frontisi-Ducroux et Vernant 1997 p. 197-199.

à l'idée entretenue par certains philosophes d'un reflet de la Terre sur la surface de la Lune. Au-delà de la référence savante détournée dans un but humoristique, la structure de cet observatoire lunaire obéit à une esthétique sophistiquée : sur la surface de la lune, cette terre « brillante et sphérique »[919], l'œil du narrateur, encadré par l'orifice circulaire d'un puits, lève le regard vers le disque luisant du miroir. Bien que le puits ne soit pas une source de lumière, il peut évoquer une source d'eau dans laquelle il est possible de se refléter. En l'occurrence, il est peu probable que le puits soit entendu comme contenant de l'eau, puisqu'un homme peut en tout cas y descendre : c'est plutôt la réverbération du son que celle de la lumière qui est mise en valeur. Il n'en reste pas moins vrai que ce paragraphe induit une proximité formelle et sémantique – que nous avons déjà relevée ailleurs à plusieurs reprises – entre la lune, l'œil et le miroir, mais aussi le puits. Cette mise en abyme d'un motif caractérisé par la rotondité, l'éclat et la réflexion se double d'une complémentarité entre le puits et le miroir : verticalité et horizontalité, descente du corps et remontée du regard, cavité et surface, son et image.

Le puits peut rappeler les lucarnes par lesquelles Lucien, dans l'*Icaroménippe* (25-26), imagine que Zeus écoute les prières et les serments des hommes, rend ses oracles et respire la fumée des sacrifices. Ces ouvertures « semblables à des bouches de puits »[920] remplissent une fonction analogue au système trouvé sur la lune, puisqu'elles transmettent les voix humaines de la terre au ciel ; toutefois, la disposition n'est pas tout à fait la même : alors que les puits célestes par lesquels Zeus administre le monde sont sans fond et, telles des cheminées, laissent passer le son dans les deux sens, et même les odeurs, celui que découvre le héros des *Histoires vraies*

919. *H. V. A*, 10 : à leur arrivée, les navigateurs de l'espace voient dans la lune une espèce d'île λαμπρὰν καὶ σφαιροειδῆ.

920. *Icaroménippe*, 25 : Θυρίδες δὲ ἦσαν ἑξῆς τοῖς στομίοις τῶν φρεάτων ἐοικυῖαι πώματα ἔχουσαι, καὶ παρ' ἑκάστῃ θρόνος ἔκειτο χρυσοῦς (« Il y avait là une rangée de fenêtres, semblables à des ouvertures de puits, avec des couvercles, et près de chacune d'elle se trouvait un trône d'or »). Zeus s'assied successivement au-dessus de ces différentes lucarnes, chacune, une fois le couvercle soulevé, ayant un rôle particulier dans la communication entre hommes et dieux. Le terme de στόμιον, qui désigne ici l'orifice du puits, est particulièrement approprié dans ce contexte, puisqu'il est le diminutif de στόμα, la bouche – autrement dit, un appareil phonatoire.

est un creux dans le sol. L'audition est donc nécessairement indirecte : tout comme le miroir, surface lisse et opaque, agit comme un écran et arrête la vue pour mieux la rediriger vers un autre objet, de même le puits fait entendre par un effet de résonance ce qui serait normalement imperceptible.

Les deux récits de Lucien présentent chacun un système cohérent : dans l'*Icaroménippe*, l'aile d'aigle du narrateur joue le rôle de longue-vue, de la même façon que les lucarnes sont des porte-voix ; mais dans les *Histoires vraies*, le miroir et le puits ne se contentent pas d'amplifier les perceptions sensorielles ou d'allonger leur portée : ils procèdent tous deux par réfraction (par reflet pour l'un, par écho pour l'autre) et donnent ainsi accès, indirectement, à des vérités ordinairement invisibles et inaudibles. La lune est le catalyseur principal de ces révélations[921], et comme nous avons pu le constater (cf. partie II), elle seule autorise une telle vision nocturne, panoramique et indiscrète. Néanmoins, certains indices tendent à montrer que l'emboîtement complexe de cercles gigognes (l'œil, le miroir, la lune), qui agit ici comme un périscope doublé d'une loupe grossissante, n'est qu'une construction rhétorique et un nouvel *adunaton*. L'invitation du narrateur à venir en personne vérifier les faits sur place est une évidente boutade, et l'affirmation finale (ἀληθῆ λέγω) renvoie immédiatement à l'introduction où l'auteur prédit : « je ne dirai qu'une chose de vraie, c'est que je mens » (κἂν ἓν γὰρ δὴ τοῦτο ἀληθεύσω λέγων ὅτι ψεύδομαι) et admet « ne rien dire de vrai » (μηδὲν ἀληθὲς λέγειν)[922]. Cette déclaration paradoxale de

921. Comparer *Histoires vraies A*, 26 : πάσας μὲν πόλεις, πάντα δὲ ἔθνη ὁρᾷ ὥσπερ ἐφεστὼς ἑκάστοις (« on voit toutes les cités, tous les peuples, comme si l'on était juste à côté de chacun d'eux ») et *Icaroménippe* 12 : ἅπας ὁ τῶν ἀνθρώπων βίος ἤδη κατεφαίνετο, οὐ κατὰ ἔθνη μόνον καὶ πόλεις, ἀλλὰ καὶ [κτλ.] (« toute la vie des hommes m'apparut alors, non seulement peuple par peuple et cité par cité, mais aussi etc. »), et 15 : κατακύψας γοῦν ἐς τὴν γῆν ἑώρων σαφῶς τὰς πόλεις, τοὺς ἀνθρώπους, τὰ γιγνόμενα, καὶ οὐ τὰ ἐν ὑπαίθρῳ μόνον, ἀλλὰ καὶ ὁπόσα οἴκοι ἔπραττον οἰόμενοι λανθάνειν (« ainsi, en me penchant vers la Terre, je voyais clairement les cités, les hommes, les événements, non seulement ce qui se passait à l'extérieur, mais aussi ce que l'on faisait chez soi en pensant ne pas être vu »).

922. Plusieurs mots, disséminés à travers le paragraphe, orientent le lecteur vers la notion d'ἄπιστον, de récit invraisemblable : le nom θαῦμα (la merveille, le prodige), le neutre adverbial τὸ ἀσφαλές (de manière sûre, certaine), le verbe πιστεύειν (croire, se fier), l'adjectif ἀληθής (vrai).

bonne foi, qui ne fait que rappeler un pacte de lecture fondé sur la parodie et le mensonge systématique, n'est ni la première ni la dernière : le narrateur des *Histoires vraies* intervient régulièrement pour commenter le caractère invraisemblable de ses propres histoires, le plus souvent sur le mode de l'excuse et de la prétérition[923]. Ici, il prend la peine de donner un simulacre de garantie à ses assertions, renforçant d'autant plus les effets de manches comiques d'une rhétorique persuasive ouvertement défectueuse : ce que Lucien souhaite démontrer ici, c'est que le mensonge, même le plus énorme, séduit pourvu qu'il soit bien présenté[924].

L'autre élément par lequel Lucien saborde son propre discours de l'intérieur concerne le miroir lui-même. L'idée qu'un phénomène de réverbération puisse porter jusqu'aux sens une voix ou une image très lointaine n'est pas complètement absurde, même si en l'occurrence le dispositif imaginé sur la lune a peu de chances de fonctionner[925] ; en revanche, il est virtuellement impossible de voir une personne dans un miroir sans pouvoir être vu en retour. Le doute qu'émet le narrateur (εἰ δὲ κἀκεῖνοί με ἑώρων, οὐκέτι ἔχω τὸ ἀσφαλὲς εἰπεῖν), appuyé sur des prétextes classiques – défaut de mémoire, incertitude –, est censé justifier que personne ne soit en mesure de corroborer ses dires[926]. Le miroir lunaire offre donc une vision prodigieuse, mais qui

923. Par exemple en A, 25 à propos des yeux amovibles des Sélénites : ὀκνῶ μὲν εἰπεῖν, μή τίς με νομίσῃ ψεύδεσθαι διὰ τὸ ἄπιστον τοῦ λόγου. Ὅμως δὲ καὶ τοῦτο ἐρῶ (« j'hésite à le dire, de peur qu'on ne pense que je mens tant l'anecdote est incroyable. Mais je vais tout de même le raconter »). Comparer à A, 40, au sujet des îles-navires manœuvrées par des géants : Οἶδα μὲν οὖν ἀπίστοις ἐοικότα ἱστορήσων, λέγω δὲ ὅμως (« je sais que je m'apprête à relater des choses qui vont sembler incroyables, mais je les raconte quand même »).

924. La crédulité et l'attrait du mensonge sont des thématiques chères à Lucien, qu'on retrouve notamment dans son *Philopseudès* (« l'ami du mensonge »).

925. Le pouvoir grossissant des miroirs concaves était bien connu dans la catoptrique antique (voir Plutarque, *De facie* 930b). Quant aux sons, ils peuvent être conduits par écho sur des distances considérables par des structures circulaires ou ellipsoïdales (voûtes naturelles ou architecturales, murs arrondis), appelées *whispering galleries* (galeries des murmures), ou renvoyés et amplifiés par des surfaces paraboliques nommées miroirs acoustiques.

926. Ailleurs dans les *Histoires vraies*, le narrateur parvient à prendre des nouvelles de chez lui sans jamais que l'inverse soit vrai : voir A, 29, où il croise à Lychnopolis la lampe de la maison, qui lui raconte tout ce qui s'y passe, ou B, 34, où il retrouve sur l'île des Rêves certains songes

n'est ni réflexive (le héros ne s'y voit pas lui-même), ni manifestement réciproque. Il n'est peut-être pas anodin que le participe ἐφεστώς employé ici par Lucien vienne d'un verbe (ἐφίστημι), qui signifie un arrêt au-dessus ou à proximité de quelque chose, et qui dans un sens dérivé désigne la position d'une vision onirique au chevet du rêveur, notamment chez des auteurs comme Homère et Hérodote, qui comptent parmi ses sources et ses cibles principales[927]. La spécularité propre à la lune permet donc au personnage de voir ses compatriotes et ses parents, probablement de nuit, aussi clairement que s'il les visitait en rêve – il n'est pas impossible qu'il faille voir là, d'ailleurs, une discrète allusion aux amours de la Lune, puisque la scène a lieu dans le palais d'Endymion et que Lucien, à l'instar de Séléné, contemple à loisir les personnes qui lui sont chères sans pour autant être assuré qu'elles peuvent le voir.

On trouve en tout cas dans la seconde partie des *Histoires vraies* une situation explicitement onirique, dans un sens différent cette fois : lors de leur séjour sur l'île des Rêves (B, 32-34), sur laquelle ils débarquent par la porte d'ivoire – celle des rêves mensongers chez Homère[928] –, Lucien et ses marins retrouvent des songes qu'ils connaissent pour les avoir déjà vus dans leur sommeil. Ceux-ci les traitent en invités de marque, c'est-à-dire qu'ils les endorment et leur font mille promesses illusoires, comme de les rendre rois ou satrapes. « Certains nous ramenaient même dans nos patries, nous montraient nos proches et nous remmenaient le jour même »[929]. On est frappé de retrouver ici les mêmes objets de vision, exprimés dans les mêmes termes (la patrie, les *oikeioi*), que dans la scène du miroir lunaire. Sur l'île, Lucien,

familiers qui lui montrent ses proches.

927. Voir *Iliade* X, 496 (rêve prémonitoire de Rhésos avant son meurtre par Ulysse et Diomède) et XXIII, 106 (Achille se souvient que l'ombre de Patrocle est restée toute la nuit à ses côtés). Hérodote utilise ce verbe pour décrire un rêve de Crésus (I, 34), puis de Xerxès (VII, 14), et Isocrate pour évoquer une apparition d'Hélène en rêve à Homère (*Éloge d'Hélène*, 65). Sur l'expression homérique στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς, dans laquelle l'idée de surplomb (ὑπέρ) et celle d'arrêt (ἵστημι) sont décomposées en deux mots, voir *supra*, p. 386 et note.

928. Sur les portes d'ivoire et de corne, voir *Odyssée* XIX, 562-567, avec le jeu de paronomase entre ἐλέφας (l'ivoire) et ἐλεφαίρομαι (tromper, donner de faux espoirs).

929. *Histoires vraies B*, 34 : Ἔνιοι δὲ καὶ ἀπῆγον ἡμᾶς εἰς τὰς πατρίδας καὶ τοὺς οἰκείους ἐπεδείκνυον καὶ αὐθημερὸν ἐπανῆγον.

semblable à Endymion qui règne sur les Sélénites car il « a été enlevé de notre terre un beau jour pendant son sommeil »[930], passe son temps à dormir et à voyager, transporté par les rêves, jusque chez lui, un retour illusoire puisqu'il dure moins d'une journée.

Sur la Lune, grâce au miroir, les rôles changent légèrement ; le narrateur n'est plus le dormeur captif de son rêve, il possède au contraire la vision libre et panscopique des deux divinités qui président aux apparitions nocturnes : le Rêve et Séléné elle-même. En réalité, le Lucien-Séléné qui voit ses proches sans être vu d'eux n'est pas si éloigné du Lucien-Endymion qui croit voir sa patrie sans y être réellement. Le miroir magique montre en effet les choses à la manière d'un rêve, c'est-à-dire de façon oblique et peu fiable, comme une illusion d'optique – à ce titre, les noms que donne Lucien aux gouverneurs de l'île des Rêves (*Histoires vraies B*, 33), sous le règne d'Hypnos, sont évocateurs de la fausseté, ou du moins de l'ambiguïté souvent flatteuse inhérente aux songes : Ταραξίων (« troublant ») fils de Ματαιογένης (« d'origine vaine ») et Πλουτοκλῆς (« glorieux par sa fortune ») fils de Φαντασίων (« qui fait imaginer »). Cette duplicité se retrouve dans la topographie de l'île, avec ses deux portes, celle de corne et celle d'ivoire, empruntées à Homère, ainsi que deux temples voisins, celui d'Apatè (la Tromperie) et celui d'Alèthéia (la Vérité). Si le narrateur se laisse aller à raconter des histoires invraisemblables, c'est peut-être parce qu'il est le premier à s'y laisser prendre. C'est pourquoi le récit de Lucien, à l'image d'une vision lunaire, spéculaire ou onirique, oscille entre hypotypose et incertitude et mélange étroitement les protestations de véracité aux réminiscences d'une situation de fiction annoncée et assumée.

En fin de compte, si la lune et le miroir se retrouvent ainsi associés par synecdoque, c'est parce qu'ils remplissent tous deux des fonctions métapoétiques voisines et complémentaires. Pour mieux définir cette valeur programmatique, on peut revenir à la comparaison entre l'*Icaroménippe* et les *Histoires vraies*, cette fois du point de vue du motif de l'invitation au voyage lunaire, artifice discursif qui renforce

930. A, 11 : ἀπὸ τῆς ἡμετέρας γῆς καθεύδων ἀναρπασθείη ποτέ.

l'ἐνάργεια (présentification, vivacité visuelle[931]) de la description, et qui apparaît dans les deux narrations.

Dans l'épisode du puits et du miroir (*Histoires vraies A*, 26), comme on sait, Lucien propose au lecteur incrédule de constater *de visu* la vérité de son propos : « Quiconque refuse de croire que tout cela est réel, il suffit qu'il y aille lui-même à l'occasion, et il saura que je dis vrai »[932]. De son côté, le héros de l'*Icaroménippe*, pressé par son ami de donner des détails sur ses découvertes, lui répond : « Monte donc sur la lune, autant que possible, par la pensée, voyage avec moi et contemple avec moi l'ordonnancement de tout ce qu'il y a sur terre »[933]. Les démarches sont bien distinctes : dans les *Histoires vraies*, il s'agit d'un défi délibérément absurde, qui permet à Lucien d'ironiser tant sur la mauvaise foi de son propre personnage que sur les improbables inventions des auteurs qu'il pastiche ou sur la crédulité de leur lectorat. Par opposition, ce que propose Ménippe à son interlocuteur est une expérience de pensée : la lune n'est rien d'autre dans ce contexte qu'un point de vue distancié sur le monde, et à ce titre, toute personne disposée à regarder en face les vices de la société humaine et l'ineptie des philosophes peut « monter sur la lune » par la raison (τῷ λόγῳ). C'est pourquoi, bien que tout aussi improbable que celui des *Histoires vraies*, le périple de Ménippe ne tombe pas dans une surenchère de détails rocambolesques : les ailes du narrateur, le discours de la Lune, les lucarnes de Zeus, le voyage lui-même sont les instruments nécessaires d'une sorte de parabole qui touche essentiellement au monde terrestre. Du reste, Ménippe se soucie assez peu de sa crédibilité, et lorsque son ami affecte de penser qu'il raconte un rêve, il ne

931. Sur l'*enargeia* rhétorique, qui donne à voir par le discours ce qui est absent, voir Webb 2016, chap. 4. La formation rhétorique de Lucien lui confère une parfaite maîtrise de ce genre d'outil, qu'il met à profit ici de manière délibérément paradoxale pour donner à voir, avec un effet d'hypotypose, des images soit fictives et mensongères (comme les merveilles de la lune), soit notoirement difficiles à représenter (comme les reflets et les rêves).

932. Ὅστις δὲ ταῦτα μὴ πιστεύει οὕτως ἔχειν, ἄν ποτε αὐτὸς ἐκεῖσε ἀφίκηται, εἴσεται ὡς ἀληθῆ λέγω.

933. *Icaroménippe* 11 : διόπερ ὡς οἷόν τε ἀναβὰς ἐπὶ τὴν σελήνην τῷ λόγῳ συναποδήμει τε καὶ συνεπισκόπει τὴν ὅλην τῶν ἐπὶ γῆς διάθεσιν.

s'en offusque pas outre mesure[934].

Il serait réducteur d'assigner pour autant à l'*Icaroménippe* une fonction de méditation morale et philosophique, et aux *Histoires vraies* celle de divertissement cocasse et fantaisiste : les deux textes se nourrissent manifestement l'un de l'autre, l'éthos du moraliste cynique et celui du conteur mythomane constituant autant d'aspects de la personnalité de Lucien. La lune exerce sur lui une fascination proportionnelle à sa polyvalence et à son potentiel métapoétique. Ménippe en fait un promontoire pour prendre un recul critique par rapport aux futilités humaines, le narrateur des *Histoires vraies* l'utilise comme espace de prédilection pour développer sa φαντασία, son imagination, au sens littéral de faculté à faire naître des images – une forme d'εἰδωλοποιία, en somme. La lune est en effet génératrice de visions qui, comme les rêves ou les reflets, n'ont de sens qu'indirect et ne sont pas à prendre au pied de la lettre, même si elles ne sont pas dénuées de fondement. C'est pourquoi Lucien laisse sciemment ouverte la possibilité que Ménippe, comme le suggère son ami, ait rêvé son long voyage dans le ciel, porté par des ailes d'oiseau à la manière d'Icare, ou qu'Endymion lui-même ait rêvé son mystérieux enlèvement qui l'a amené sur la lune.

En encourageant le lecteur à vérifier de ses yeux les prodiges de la lune, Lucien semble soulever à travers sa plaisanterie un questionnement plus sérieux sur la notion même de véracité et sur le primat conventionnel du témoignage visuel de première main (évoqué par la répétition de l'aoriste à la 1ère personne ἐθεασάμην[935]). De ce point de vue, les deux ouvrages adoptent des positions complémentaires, entre lesquelles Lucien ne semble pas vouloir trancher définitivement : Ménippe juge que

934. *Icaroménippe*, 1-2 : — Ἡράκλεις, μακρόν τινα τὸν ὄνειρον λέγεις, εἴ γε σαυτὸν ἔλαθες κατακοιμηθεὶς παρασάγγας ὅλους. […] — […] εἰ δὲ ἀπιστεῖς, καὶ αὐτὸ τοῦτο ὑπερευφραίνομαι τὸ πέρα πίστεως εὐτυχεῖν. « Par Héraclès, c'est un long rêve que tu racontes, si tu ne t'es pas rendu compte que tu dormais pendant toutes ces parasanges. […] — […] Quand bien même tu ne me croirais pas, je suis néanmoins ravi du fait même que ma réussite dépasse le crédible ! » La figure du rêveur qui dort pendant son trajet de la terre à la lune n'est pas sans évoquer Endymion, roi des Sélénites, de même que le réflexe de passer outre l'incrédulité du public peut rappeler les *Histoires vraies*.

935. *Histoires vraies A*, 26.

les philosophes qui dissertent sur l'univers sans l'avoir visité sont des imposteurs[936] ; Lucien narrateur paraît plutôt considérer que ces choses que nul n'a vues et ne peut voir sont une source intarissable de descriptions faisant appel à l'imagination de l'auteur comme de son public. Dans un tel contexte, le miroir devient un objet programmatique : accessoire du moraliste qui s'en sert pour mettre ses contemporains face à leurs propres contradictions[937], il est aussi un emblème du menteur, qui ne renvoie jamais l'image qu'on attend. Mais Lucien se garde bien de pratiquer le charlatanisme mesquin qu'il dénonce dans le *Philopseudès*, et élève au rang d'art ses fantaisies, riches d'allusions intertextuelles, de degrés de signification imbriqués et du plaisir manifeste qu'il éprouve à les inventer. Le miroir de la lune, dans la vision kaléidoscopique qu'il offre du monde, lui permet de transcender le mensonge pour entrer dans la tromperie assumée de la fiction.

10.2 D'Endymion à Narcisse

Il serait difficilement justifiable d'aborder la question du reflet et de la représentation du miroir dans l'Antiquité gréco-romaine sans évoquer Narcisse[938]. Ce personnage, désormais bien connu par les circonstances de sa mort et la valeur symbolique qu'a acquise son mythe tant en termes psychanalytiques que dans le langage courant, apparaît dans les représentations littéraires et visuelles antiques de manière aussi abondante que tardive. Le plus ancien récit connu de la mort de Narcisse se trouve dans les papyrus d'Oxyrhynchos, et se présente comme une brève série de vers fragmentaires attribuables à Parthénios de Nicée, ce qui les ferait remonter au

936. Voir *Icaroménippe* 6, où le premier reproche adressé aux philosophes est de prétendre mesurer le ciel et les astres alors que leur vue ne dépasse pas la portée normale d'un être humain, et est même pour beaucoup diminuée par l'âge.

937. Sur le miroir du philosophe, de Socrate à Apulée, voir Frontisi-Ducroux et Vernant 1997 p. 62-63. Lucien (*Le Pêcheur ou les Ressuscités*, 45) place d'ailleurs un miroir dans la besace d'un cynique, cette fois dans l'intention de ridiculiser l'hypocrisie du philosophe dont les effets personnels trahissent le goût pour les plaisirs et le luxe.

938. Sur les variantes du mythe de Narcisse et sur ce qu'il révèle de la notion de reflet (*eidôlon*, *eikôn* ou *tupos*), voir les deux chapitres que lui consacre Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, p. 200-241, ainsi que Bettini et Pellizer 2003.

2e quart du Ier s. av. J.-C. Le poète et prosateur de langue grecque, transporté à Rome comme prisonnier de guerre d'après la *Souda* (π, 664, s. v. Παρθένιος), est connu pour avoir composé trente-six ***Ἐρωτικὰ Παθήματα***, histoires d'amour tragiques en prose dont Narcisse ne fait pas partie ; mais il serait également l'auteur de *Métamorphoses* et l'une des sources d'inspiration d'Ovide[939]. Les traits principaux de l'histoire sont déjà fixés dans le papyrus publié en 2005 : un jeune homme qui dédaigne tous ses amants, et meurt pour être finalement tombé amoureux de son propre reflet dans une source.

Conon en grec et Ovide en latin livrent chacun une histoire différente : dans la version du texte de Conon transmise par Photius[940], Narcisse est un jeune Thespien de grande beauté, qui néanmoins méprise l'amour et éconduit brutalement son admirateur Ameinias, lequel se suicide de désespoir. Éros venge le malheureux amant en faisant que Narcisse s'éprenne de sa propre image reflétée dans l'eau et qu'il se tue à son tour, comprenant qu'il est puni pour son comportement à l'égard d'Ameinias[941]. La fleur nommée narcisse serait issue du sang du héros versé à terre. Ovide, de son côté, livre la variante la plus célèbre de la légende, ainsi que l'une des plus développées[942]. Narcisse est toujours un jeune Béotien, fils de Liriope et du fleuve Céphise,

939. Sur l'appartenance plausible de *P.Oxy.* LXIX 4711 (fragments de vers racontant les histoires d'Adonis, d'Astérie et de Narcisse) aux *Métamorphoses* de Parthénios de Nicée, voir W. B. Henry (N. Gonis, *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. 69, Londres, Egypt Exploration Society, 2005) ; G. O. Hutchinson, « The metamorphosis of metamorphosis : P. Oxy. 4711 and Ovid », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 2006, p. 71-84. Le morceau de papyrus porte entre autres les mots suivants :]ον εἶχεν, ἀπεχθαίρεσκε δ' ἅπαντας / μ]ορφῆς ἠράσατο σφετέρης /]ϱ πηγῆς [ὀ]λοφύρατο τέρψιν ὀνείρου / κλα]ύσατο δ' ἀγλαΐην /]… δῶκε δὲ γαίηι (« il avait… et il les détestait tous… il s'éprit de sa propre image… d'une source, il se lamenta sur ce ravissement digne d'un rêve, il pleura sur sa beauté… et il donna à la terre… »). Ce dernier détail laisse à penser que, faisant une libation de son sang sur le sol, le Narcisse du papyrus s'est suicidé comme celui de Conon (cf. *infra*).

940. *Narrationes* 24 *apud* Photius, *Bibliothèque* 134b.

941. Ὁ δὲ Νάρκισσος ἰδὼν αὐτοῦ τὴν ὄψιν καὶ τὴν μορφὴν ἐπὶ κρήνης ἐνδαλλομένην τῷ ὕδατι, καὶ μόνος καὶ πρῶτος ἑαυτοῦ γίνεται ἄτοπος ἐραστής : « Narcisse, voyant son aspect et sa beauté se révéler dans l'eau d'une source, devient paradoxalement le premier et le seul amant de lui-même. »

942. *Métamorphoses* III, 339-510. Particulièrement long, le récit d'Ovide manie tous les ressorts du paradoxe et de l'ironie tragique, dans un style foisonnant et précieux. La folle naïveté de Narcisse,

qui rejette avec orgueil les avances de tous ses prétendants, hommes et femmes. Némésis venge les amants éconduits en le faisant se consumer de passion pour le seul être qui ne peut lui rendre son amour : son propre reflet, dans lequel il croit voir une autre personne. Le garçon ne se suicide pas, mais se laisse dépérir de jour en jour, perdu dans la contemplation de son image dans l'eau, réalisant la prophétie rendue par Tirésias qui avait annoncé à sa mère qu'il vivrait vieux uniquement « s'il ne se connaissait pas »[943]. Le récit s'achève sur la métamorphose en fleur du cadavre de Narcisse. Ovide introduit une innovation narrative importante en donnant un rôle à la nymphe Écho, qui ne parle que pour répéter la fin des phrases d'autrui et qui compte parmi les amoureuses transies de Narcisse, confirmant ainsi le parallèle étroit qui existe entre écho sonore et reflet visuel[944].

Un siècle après Ovide, Pausanias (IX, 31, 7-9), dans un souci de rationalisme, rejette l'idée que Narcisse ait pu tomber amoureux de lui-même sans s'en rendre compte, et propose une autre version où le Thespien, épris de sa sœur jumelle, au-

qui tente par tous les moyens d'établir un contact avec le beau jeune homme qu'il voit dans la source, puis la prise de conscience de son solipsisme et le désespoir qui en découle sont dépeints de manière poignante, usant d'artifices théâtraux comme le monologue. Le thème du reflet est bien sûr omniprésent, et traité à travers les notions de dédoublement, d'ipséité et d'illusion.

943. III, 348 : *« Si se non nouerit. »*

944. L'histoire d'Écho est imbriquée dans celle de Narcisse (III, 356-401) : Ovide relate que, complice de Jupiter lorsque celui-ci allait courtiser d'autres nymphes, elle était chargée de faire diversion auprès de Minerve en lui tenant des conversations interminables. La déesse la punit de son bavardage coupable en la condamnant à ne plus rien pouvoir dire par elle-même, mais à répéter systématiquement la fin des propos des autres. Le poète raconte ensuite comment, tombée amoureuse de Narcisse alors qu'il chassait, Écho échoue à le séduire dans un dialogue de sourds, et se consume de chagrin jusqu'à perdre toute corporéité et à être réduite à un son, l'écho. Elle reparaît alors à la mort de Narcisse où, prise de pitié pour son ancien bourreau, elle répète ses dernières lamentations. Les deux narrations présentent des similitudes frappantes et délibérées : châtiment divin approprié à la faute (démesure dans l'usage de la beauté physique ou de la voix), amour désespéré, dépérissement fatal, métamorphose. De même que Narcisse devient captif de sa propre image, Écho est prisonnière de sa propre voix, au point de s'assimiler complètement à elle. Parmi les nombreuses analyses de cette version, signalons plus particulièrement Manuwald 1975 et Pellizer 1987. Une interprétation proprement poétique de l'épisode est donnée par Klein 2018.

rait trouvé une consolation après la mort de celle-ci en contemplant son propre reflet, où il retrouvait les traits de l'être aimé[945].

10.2.1 Peinture, rêve et reflet

La rareté des textes évoquant Narcisse avant le II^e^ siècle de notre ère contraste avec l'abondance de ses représentations dans les arts visuels, qui exploitent le potentiel du personnage pour la mise en abyme et le jeu de la réflexivité : le miroir d'eau, qui renvoie des images si fidèles qu'on peut les confondre avec la réalité, est en effet l'équivalent naturel de l'art mimétique du peintre ou du sculpteur. La représentation picturale de Narcisse donne une profondeur au regard : le spectateur voit Narcisse qui se contemple lui-même tandis que son reflet lui rend son regard. Pour F. Frontisi-Ducroux, de même que l'eau constitue un miroir pour Narcisse, de même l'ensemble du tableau est un miroir pour l'artiste[946]. La perspective se dédouble encore dans le cas de l'*ekphrasis* d'une œuvre d'art, peinture chez Philostrate (*Imagines* I, 23), sculpture chez Callistrate (*Statuarum descriptiones* 5) : la description donne alors l'occasion de déployer toute la virtuosité d'une rhétorique de l'*enargeia* ; la littérature concurrence l'art, qui lui-même concurrence la nature, laquelle elle-même crée une illusion dans laquelle Narcisse se prend au piège[947]. À

945. La carrière de Narcisse se poursuit bien sûr au-delà de Pausanias : sur l'interprétation du récit chez Plotin, par exemple, voir Hadot 1976.

946. Voir Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, p. 227, à propos de la description de Philostrate (cf. *infra*) : « Le texte pose d'emblée un parallélisme entre la mimésis picturale et la *mimésis* du reflet, entre l'art et la réflexion naturelle, conférant à l'*ekphrasis* de ce tableau une place à part et une fonction référentielle. Narcisse se mirant dans la source est, à la fois, le sujet du tableau et le paradigme de toute œuvre peinte. » Cf. Philostrate, *Imagines* I, 23, 1 : Ἡ μὲν πηγὴ γράφει τὸν Νάρκισσον, ἡ δὲ γραφὴ τὴν πηγὴν καὶ τὰ τοῦ Ναρκίσσου πάντα (« La source peint Narcisse, la peinture peint la source et toute l'histoire de Narcisse »).

947. Sur Philostrate et Callistrate, voir Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, p. 225-234, qui cite J. Elsner, « Naturalism and the erotics of the gaze », *in* N. Kampen éd., *Sexuality in Ancient Art*, New York, 1996 ; et plus récemment Jaś Elsner, John Elsner et alii 2007. Un bel exemple de mise en abyme rhétorique est celui de l'abeille sur la peinture de Narcisse (Philostrate, *Imagines* I, 23, 2) : Τιμῶσα δὲ ἡ γραφὴ τὴν ἀλήθειαν καὶ δρόσου τι λείβει ἀπὸ τῶν ἀνθέων, οἷς καὶ μέλιττα ἐφιζάνει τις, οὐκ οἶδα εἴτ' ἐξαπατηθεῖσα ὑπὸ τῆς γραφῆς, εἴτε ἡμᾶς ἐξηπατῆσθαι χρὴ εἶναι αὐτήν.

peu près au moment où il commence à être mentionné dans la littérature grecque et latine parvenue jusqu'à nous, Narcisse devient un motif récurrent dans les intérieurs domestiques romains ; on en trouve notamment quelques exemples dans les fresques campaniensques campaniennes du 4e style, à la même période qu'Endymion. À l'instar de ce dernier, Narcisse est reconnaissable à quelques traits constants : assis ou à demi allongé sur un bloc de pierre au bord de l'eau, appuyé sur un bras, il tient des épieux de chasseur, comme chez Ovide, et mire sa beauté dans la source, où l'on voit son visage.

Il existe au moins deux situations où des fresques représentant Narcisse et Endymion étaient associées au sein de la même pièce : le triclinium de la Casa dei Dioscuri (Pompéi VI.9.6) et le tablinum de la Casa dell'Argenteria (Pompéi VI.7.20)[948]. Les deux personnages présentent une analogie visuelle indéniable dans le lexique pictural pompéien : l'un et l'autre sont de jeunes chasseurs d'une beauté remarquable que les peintres montrent dans la même posture alanguie, reposant sur un coude,

« Dans son respect de la vérité, le peintre fait même tomber un peu de rosée des fleurs, sur lesquelles une abeille se pose : je ne sais si elle est leurrée par la peinture, ou si c'est nous qui devons nous leurrer et croire qu'elle est là. » Les fleurs sont donc un exemple de mimésis saisissante, à l'image des raisins de Zeuxis (Pline l'Ancien XXXV, 65-66), qui font trompe-l'œil pour les animaux ; mais pour toute tromperie saisissante, il en existe une supérieure, et de même que les raisins leurrent les oiseaux, mais que le rideau peint par Parrhasios mystifie Zeuxis, de même l'abeille qui semble trompée par les fleurs est peut-être une illusion pour le spectateur. Le même genre de mise en abyme s'applique au tableau en général : le reflet séduit Narcisse, qui tout en étant représenté en peinture semble réel au spectateur, lequel lui-même est un artifice rhétorique qui donne l'impression au lecteur de se promener dans une galerie. Sur l'abeille de Philostrate, voir entre autres Ruth Webb, « Les *Images* de Philostrate : entre le regard et la constitution du mythe », *in* Auger et Delattre 2010, p. 349-365 ; Michel Briand, « La fiction chez Philostrate, des *Images* à la *Vie d'Apollonios de Tyane*, et retour. Immersion, expérience, modélisation, intermittences », *in* Bréchet, Videau et Webb 2013, p. 251-267.

948. Sur les deux fresques de la Casa dei Dioscuri VI.9.6-7 (38), dont seule celle représentant Endymion a été conservée, voir Limc 1988 s. v. *Endymion*, 14 et Koortbojian 1995, p. 91-92 et ill. 51-52. La peinture d'Endymion était sur le mur nord, celle de Narcisse sur le mur ouest, les deux fresques pouvaient donc être vues d'un coup d'œil de loin, ou de plus près en tournant la tête entre l'une et l'autre. Sur celles de la Casa dell'Argenteria VI.7.20 (e), aujourd'hui perdues, voir Limc 1988 s. v. *Endymion*, 18 et Koortbojian 1995, p. 92, note 24.

le corps majoritairement dénudé ; tous deux sont des exemples de vies auxquelles l'amour a prématurément mis fin, par un sommeil éternel pour l'un, par la mort pour l'autre[949]. Dans certains cas, comme à la Casa dei Dioscuri, où Endymion est dépeint éveillé et attendant l'arrivée de Séléné, le rapprochement semble reposer en partie sur une opposition, traduite en termes graphiques par les regards des personnages : celui d'Endymion est levé vers la déesse qui vole vers lui dans l'angle supérieur droit de l'image ; celui de Narcisse est baissé vers le plan d'eau où son visage se dédouble.

Dans d'autres fresques, les héros échangent leurs codes visuels respectifs, à tel point que les deux types iconographiques deviennent indistinguables autrement que par la présence de Séléné pour l'un, du reflet dans l'eau pour l'autre. Ainsi, sur une fresque pompéienne représentant Narcisse et Écho (Naples, Museo Archeologico Nazionale, 9380), le jeune homme appuyé sur une main a l'autre bras replié au-dessus de la tête, dans la pose typique d'Endymion endormi : comparer par exemple à Pompéi VI.16.15 (F), où Endymion et Séléné sont représentés dans une configuration déjà semblable à celle des sarcophages du siècle suivant (voir Fig. 26). À l'inverse, Endymion emprunte à Narcisse la position de son visage, incliné en arrière sur l'épaule : comparer à Naples, Museo Archeologico Nazionale, 9246 (fresque d'Herculanum, Limc 1988 s. v. *Endymion* 19), où l'amant de Séléné dort le visage tourné en arrière et baissé, et la fresque découverte à Pompéi (Regio V, via del Vesuvio) le 14 février 2019. Dans cette dernière, Narcisse adopte exactement la même position que l'Endymion d'Herculanum, assis avec la jambe droite tendue et la jambe gauche pliée, un bras reposant sur la cuisse, l'autre tenant deux javelots de chasse, le coude appuyé sur une marche en pierre, la tête de trois quarts, baissée mais tournée vers le spectateur, un drapé passant sur les jambes et le coude (Fig. 27).

949. Voir l'analyse de Koortbojian 1995, p. 92, sur la paire de fresques de la Casa dei Dioscuri : « *The two images contrasted the sad end of the overproud Narcissus with the humble Endymion's happier fate as the goddess's eternal lover. […] Despite the vast difference in circumstances, both youths died of love : Narcissus from an obsessive attraction to his own fleeting image, Endymion from the divine favor bestowed upon him : two unconventional proofs of the adage* Amor vincit omnia. »

Comme Koortbojian 1995 le pressent, il y a plus dans la relation entre les deux images qu'un simple parallèle entre deux *aôroi* qui sont restés d'éternels amoureux : « *[…] Endymion and Narcissus no doubt served as variant metaphors of death, but the relationship between the visualizations of these tales was clearly more complex* » (p. 92). Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, même dans le contexte de l'iconographie funéraire, le sommeil d'Endymion ne saurait être réduit à son analogie avec la mort ; quant à Narcisse, son rapport avec son reflet ne peut clairement pas non plus se résumer à une « métaphore de la mort ». Les deux personnages sont unis par un point commun moins évident, mais qui une fois de plus est mis en lumière par l'iconographie : tous deux font l'expérience d'une vision de type *eidôlon*[950] – illusion, apparition, perception distincte de la réalité. Narcisse est connu pour être tombé dans le piège d'un reflet trop réaliste ; Endymion, lui, est représenté tantôt endormi, dans un état où les seules visions qu'il peut avoir sont oniriques, tantôt regardant Séléné en face, c'est-à-dire assistant à une apparition divine (laquelle reste d'ailleurs compatible avec l'hypothèse d'un rêve dont le contenu ferait l'objet de la peinture[951]). De ce point de vue, chacun de ces motifs représente un défi iconographique – représentation d'un reflet dans l'eau, d'un rêve, d'une rencontre amoureuse pendant le sommeil – qui justifie la prédilection des artistes pour eux. Les équivalences sur lesquelles repose le rapprochement entre les deux héros, mises en valeur par l'iconographie, n'apparaissent pas de manière aussi saillante dans les textes, révélant une fois de plus des lignes de force qui se font jour bien plus dans une culture visuelle que dans une culture littéraire.

10.2.2 Miroirs, sommeil et pièges dans les *Dionysiaques*

Les deux éternels contemplateurs, l'un tout à son miroir, l'autre tout à ses rêves, sont moins souvent associés en littérature que dans les peintures murales. Toutefois, un intéressant témoignage qui rompt avec les traditions à la fois sur Narcisse et sur Endymion nous vient de Nonnos de Panopolis[952]. La remarque intervient dans un

950. Voir *supra*, p. 467 *sq.*

951. Voir *supra*, chap. 8.

952. Pour quelques éléments bibliographiques sur Nonnos, voir *supra*, p. 68, note 125.

épisode que nous avons déjà évoqué plusieurs fois *supra*, celui du viol d'Aura, au quarante-huitième et dernier chant des *Dionysiaques*[953]. Comme on s'en souvient, la ruse de Dionysos, qui consiste à faire couler une source de vin et à attendre que la nymphe s'endorme d'ivresse pour abuser d'elle, fait écho dans l'œuvre à l'épisode du viol de Nicaia[954], qui suit exactement le même schéma narratif[955], et de manière secondaire à la découverte d'Ariane endormie par Dionysos. La scène est tout entière traversée par les thématiques du sommeil et de l'illusion. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, Hypnos en personne se fait complice du dieu et l'union se déroule « comme un rêve »[956] ; il n'est pas jusqu'à l'air et à la source qui ne soient qualifiés de νήδυμος (doux, agréable), épithète homérique du sommeil[957].

Le piège est sans faille, et s'accompagne même d'un artifice divin semblable à celui qui empêche Ulysse de reconnaître Ithaque à son retour « car la déesse Pallas Athéna, fille de Zeus, avait versé une brume autour de lui » (*Odyssée* XIII, 189c-190b : περὶ γὰρ θεὸς ἠέρα χεῦε / Παλλὰς Ἀθηναίη, κούρη Διός) ; c'est Athéna aussi qui prend l'initiative de lever l'enchantement : « « Allons, que je te montre le site d'Ithaque, afin que tu sois convaincu […]. » Sur ces mots, la déesse dissipa la brume et le pays se révéla » (XIII, 344-352 : « Ἀλλ' ἄγε τοι δείξω Ἰθάκης ἕδος, ὄφρα πεποίθῃς· / […]. » Ὣς εἰποῦσα θεὰ σκέδασ' ἠέρα, εἵσατο δὲ χθών[958]). Ces formulations sont comparables à celles qu'on trouve chez Nonnos, où c'est Éros qui

953. Voir p. 379, note 700 ; et p. 389 *sq.*

954. *Dionysiaques* XVI, 244-284.

955. L'issue n'est pas tout à fait la même : Nicaia accouche de Télété (l'initiation) et préside ensuite aux mystères dionysiaques ; Aura, folle de rage et de honte après avoir accouché de jumeaux, en tue et en dévore un et se suicide par noyade. Le second jumeau est élevé par Nicaia et devient le nouveau Dionysos à la fin de l'épopée.

956. Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XLVIII, 639 : καὶ γάμος ὡς ὄναρ ἔσκε. Voir *supra*, p. 390.

957. XLVIII, 580 : νήδυμος ἀήρ ; 602 : Aura grisée appelle νήδυμον ὕδωρ le courant où elle vient de s'abreuver, avec un effet de double ironie tragique, puisqu'elle ignore qu'il s'agit de vin et qu'elle dormira sous peu d'un sommeil difficilement qualifiable de νήδυμος. On trouve douze occurrences de l'adjectif dans les épopées homériques, toutes pour qualifier le sommeil.

958. Sur tout ce passage du chant XIII de l'*Odyssée*, voir l'analyse de Vernant (Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, p. 13-17).

voile les yeux d'Aura assoiffée pour l'empêcher de voir les sources d'eau : « autour de ses paupières, Éros versa un brouillard » (*Dionysiaques* XLVIII, 591 : ἀμφὶ δέ οἱ βλεφάροισιν Ἔρως κατέχευεν ὀμίχλην) ; Peithô, la Persuasion, se charge ensuite de le dissiper pour montrer à la nymphe le chemin du fleuve de vin que fait couler Dionysos : « Mais lorsqu'elle tourna le regard vers la source trompeuse de Bacchus, alors seulement Peithô chassa de ses paupières le nuage ombreux […] « Jeune vierge, viens ici […] » » (XLVIII, 594-597 : Ἀλλ' ὅτε Βακχείην ἀπατήλιον ἔδρακε πηγήν, / δὴ τότε οἱ βλεφάρων σκιόεν νέφος ἤλασε Πειθώ / […] "Παρθενική, μόλε δεῦρο […]"). Par mesure de précaution, les Saisons se chargent de transformer les abords de la source en *locus amoenus* en les ornant de fleurs[959] :

> Εἶχε δὲ Ναρκίσσοιο φερώνυμα φύλλα κορύμβων
> ἠιθέου χαρίεντος, ὃν εὐπετάλῳ παρὰ Λάτμῳ
> νυμφίος Ἐνδυμίων κεραῆς ἔσπειρε Σελήνης,
> ὃς πάρος ἠπεροπῆος ἑοῦ χροὸς εἴδεϊ κωφῷ
> εἰς τύπον αὐτοτέλεστον ἰδὼν μορφούμενον ὕδωρ
> κάτθανε, παπταίνων σκιοειδέα φάσματα μορφῆς.
>
> Il y avait là, poussant en bouquets, les plantes qui portent le nom de Narcisse, le gracieux jeune homme qu'engendra près du Latmos feuillu Endymion, le fiancé de la Lune cornue ; Narcisse qui jadis, devant l'image muette de son corps trompeur, voyant l'eau prendre l'apparence d'un reflet spontané, mourut en contemplant les spectres ombreux de sa beauté. (Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XLVIII, 581-586.)

Le décor est esthétiquement parfait, et d'emblée Narcisse se trouve lié à Aura par un élément central de la narration : la source, dans son irrésistible attrait[960].

959. XLVIII, 578c-579b : κατέγραφον ἄνθεσιν Ὧραι / πίδακος ἄκρα μέτωπα (« les Saisons dessinèrent avec des fleurs la margelle de la fontaine »). Le verbe καταγράφω (tracer, graver, dessiner) est révélateur d'une volonté de rapprocher la nature de l'art, d'une manière qui peut rappeler les *ekphraseis* de peintures de Narcisse.

960. La version la plus répandue de l'histoire de Narcisse, celle d'Ovide, a pu constituer une inspiration pour Nonnos, notamment dans la présentation du *locus amoenus* qui attire le personnage. Voir *Métamorphoses* III, 407-414 : la source est marquée par l'exceptionnelle pureté de son

Tromperie, séduction et mort

La phrase qui suit immédiatement ce long développement sur six vers concerne Hyacinthe, un autre jeune homme transformé en fleur, mais tient en un seul vers (587) beaucoup plus allusif : καὶ φυτὸν ἔμπνοον εἶχεν Ἀμυκλαίης ὑακίνθου (« il y avait aussi la pousse douée d'une âme du hyacinthe d'Amyclées »), les adjectifs ἔμπνοος et Ἀμυκλαῖος suffisant à évoquer le destin de l'amant d'Apollon. L'aspect le plus surprenant de la digression sur Narcisse, occasionnée par le nom d'une fleur, n'est peut-être donc pas tant la généalogie inédite du héros, que Nonnos déplace de Béotie en Carie, que la profusion de détails à première vue superflus : alors que Narcisse comme Endymion sont des personnages familiers du lecteur, quelle que soit son éducation, au moins par l'iconographie, Nonnos prend la peine de rappeler les éléments les plus notoires de leurs légendes respectives – le reflet dans l'eau pour l'un, le Latmos et Séléné pour l'autre.

L'histoire de la mort de Narcisse, en particulier, est racontée sur trois vers dans une variation virtuose sur l'isotopie visuelle. Le participe παπταίνων (« épiant ») est un renforcement de ἰδών (« voyant ») au vers précédent ; quant aux termes désignant la vision, ils font l'objet d'une surenchère de nuances parfois redondantes : l'aspect (εἶδος), l'impression (τύπος), l'ombre (σκιά), l'apparition fantomatique (φάσμα), la forme (μορφή). La plupart de ces mots renvoient au caractère potentiellement illusoire du reflet, en tant qu'image duplice, déformée, peu claire. Au v. 584, deux termes caractérisent ce miroir fallacieux : le premier est ἠπεροπεύς (« trompeur, décepteur »), nom commun (variante de ἠπεροπευτής, désignant Pâris en sa qualité de séducteur chez Homère) souvent utilisé comme adjectif par Nonnos. Dans les *Dionysiaques*, on trouve notamment quatre occurrences de l'expression δόλον ἠπεροπῆα (« une ruse trompeuse »). Il n'est pas sans intérêt de remarquer que le

eau, que jamais rien ni personne n'a troublée. L'herbe, l'ombre des arbres, la fraîcheur du lieu complètent ce poncif au milieu duquel Narcisse, fatigué et assoiffé par la chasse et la chaleur du soleil de manière non moins stéréotypée, vient se désaltérer. Chez Nonnos comme chez Ovide, le protagoniste de l'épisode est donc piégé en premier lieu par sa propre soif et par l'aspect irrésistible de la source – le leurre qui suscitera plus tard l'ivresse ou le reflet donne donc lieu à une première phase de désir et de séduction qui annonce la suivante.

stratagème d'Héra pour provoquer le sommeil de Zeus durant la campagne de Dionysos en Inde, évident hommage au chant XIV de l'*Iliade*, est caractérisé à deux reprises comme ἠπεροπεύς, à proximité immédiate de la mention de « l'aile du sommeil » (XXXI, 27 et XXXV, 263-264), Hypnos jouant un rôle de premier plan dans la ruse. Chez Apollonios de Rhodes (III, 617-618), le même nom devient d'ailleurs épithète de ὄνειροι, s'agissant des rêves flatteurs dans lesquels Médée s'imagine que Jason est venu en Colchide par amour pour elle. Ce mot à l'étymologie obscure, qui a peut-être un rapport avec la vue si l'on retient une forme originelle *ἠπερ-οψ, est donc applicable au reflet, comme ici, mais aussi au rêve et à la séduction. Il qualifie ici par hypallage la chair même de Narcisse, et sert de véritable fil conducteur dans ce chant conclusif entre les diverses unions de Bacchus avec des femmes endormies : sur les dix-sept occurrences du mot dans les *Dionysiaques*, on en compte en effet trois au chant XLVIII – la première dans le discours d'Ariane (v. 539), qui se plaint d'avoir été abandonnée dans son sommeil pour mieux tomber dans les bras d'un Lyaios infidèle (ἠπεροπῆι Λυαίῳ) ; la deuxième ici, au v. 584, pour qualifier la source déceptive de Narcisse, analogue de celle qui piège Aura ; la troisième au v. 686, pour une réminiscence du breuvage trompeur (ποτὸν ἠπεροπῆα) qui, avant Aura, a servi à endormir Nicaia. La triple répétition d'un terme rare au sein du dernier chant de l'épopée confirme le rapport que Nonnos établit entre tromperie, union sexuelle et sommeil.

Le second adjectif qui qualifie le miroir de Narcisse est κωφός, qui de son côté illustre la parenté entre les sens auditif et visuel, puisqu'il signifie aussi bien « terne, sans éclat, obscur », signification qui le rapproche d'ἀμυδρός, en ce qu'elle souligne l'ambiguïté interprétative de tout reflet[961], que « muet, sourd, silencieux »,

961. Voir l'emploi de κωφός dans l'épigramme funéraire du petit Archianax qui jouait près d'un puits lorsque « le reflet indistinct de son corps l'entraîna » vers sa noyade (*Anthologie grecque* VII, 170, 2 : εἴδωλον μορφᾶς κωφὸν ἐπεσπάσατο). À mi-chemin entre Hylas et Narcisse, cette jeune victime d'une fourbe apparition aquatique peut aussi, dans une certaine mesure, être rapprochée d'Endymion : en effet l'enfant, sorti du puits au dernier instant par sa mère, s'est endormi sur les genoux de celle-ci du « profond sommeil » de la mort (v. 6 : τὸν βαθὺν ὕπνον). Sur ce jeune avatar de Narcisse, exemplifiant en tout cas le danger de se mirer dans l'eau, voir Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, p. 205.

soulignant ici la différence entre une personne vivante et son image, incapable de communication verbale. Dans cette perspective, on peut relever un peu plus loin dans le même épisode du chant XLVIII (642-644) la présence d'Écho : alors que la nature et les nymphes participent à la liesse qui entoure l'union de Dionysos avec Aura assoupie, elle seule refuse de se réjouir et se cache (ἐκεύθετο) dans une cavité rocheuse afin de ne pas regarder (μὴ […] ἀθρήσειε) les amours de Bacchus. Chez Nonnos, Écho est une nymphe champêtre qui intervient fréquemment dans les scènes pastorales ; elle est définie par sa singularité vocale (Nonnos lui donne à dix reprises l'épithète ὑστερόφωνος, que l'on peut gloser par « qui répète la fin des propos d'autrui ») et par le désir unilatéral que lui voue le dieu Pan, alors qu'elle défend farouchement sa virginité (XV, 389 : Écho est une γάμον ἐχθαίρουσα […] παρθένος, une vierge qui abhorre le mariage). Comparée dans les discours de divers personnages à Nicaia (XVI, 321-338) ou à Aura (XLVIII, 489-513 ; 674-675 ; 804-805), elle a réussi à se préserver des entreprises de Pan, là où les autres nymphes ont échoué à résister à Dionysos : c'est la première raison à attribuer ici à son acte de pudeur face à la défaite d'Aura. Toutefois, dans le contexte du chant XLVIII, il n'est pas impossible que ces trois vers soient aussi une réminiscence de Narcisse, le seul amour d'Écho, qu'elle a vu se prendre tragiquement au piège d'une source : il serait naturel, en effet, qu'elle préfère éviter d'assister à nouveau à une telle scène. Une inversion intéressante serait alors à établir entre Écho, incarnation d'un phénomène acoustique, qui refuse de voir la scène, et Narcisse, incarnation d'un phénomène optique, dont le reflet reste muet (κωφόν).

Chez Nonnos, tout reflet est porteur d'une forme de mensonge : en attestent tout d'abord les termes dans lesquels le poète décrit les coquetteries de Perséphone, future mère de Dionysos-Zagreus, devant son miroir (V, 594-600). Cet épisode pourtant anodin d'une jeune femme à sa toilette est à rapprocher de la mort de Narcisse pour son lexique (τύπος, μορφή, εἶδος, etc.) et surtout pour l'emploi foisonnant qu'en fait Nonnos dans l'idée de mimer le brouillage entre illusion et réalité. On peut comparer l'expression σιγαλέῳ κήρυκι (VI, 596 : « messager silencieux »), désignant le miroir, au εἴδεϊ κωφῷ (XLVIII, 584 : « image muette ») de Narcisse ; le ψευδαλέον […] δέμας (VI, 597 : « corps fallacieux ») de Perséphone au ἠπεροπῆος

[…] χροός (« chair trompeuse ») du jeune homme ; le σκιόεντι […] κατόπτρῳ (*ibid.* : « miroir ombreux ») de l'une aux σκιοειδέα φάσματα (« spectres semblables à des ombres ») de l'autre. De même que Narcisse regarde un τύπον αὐτοτέλεστον (« empreinte qui se réalise d'elle-même »), Perséphone use d'un miroir αὐτομάτῳ (595 : « spontané ») pour contempler son αὐτοχάρακτον ἄγαλμα (599 : « effigie gravée d'elle-même »). Bien que la scène de Perséphone au miroir soit marquée par la beauté et la joie insouciante de la κούρη (594, mot qui correspond à un des noms de la déesse, mais aussi à la pupille de l'œil, où se reflètent les images), le mensonge de l'imitation est également omniprésent, résumé pour finir par l'expression νόθον εἶδος (600 : « une image bâtarde »), qui évoque le caractère foncièrement indirect du reflet, lequel est, comme la lumière de la lune, emprunté, bâtard et trompeur[962].

La scène de Perséphone se mirant préfigure en préfigure une autre, celle du meurtre de son jeune fils Dionysos-Zagreus, démembré par les Titans alors qu'il se regarde dans un miroir (VI, 169-173). Cet épisode, tout aussi symptomatique de la perception du reflet chez Nonnos, est bref et allusif : envoyés par Héra, les Titans, « enduisant d'un gypse fourbe le contour rusé de leur visage » (γύψῳ / κερδαλέῃ χρισθέντες ἐπίκλοπα κύκλα προσώπου, 169) dans une tactique proche du stratagème phocidien[963], découpent l'enfant en morceaux « alors qu'il surveille son image bâtarde dans un miroir qui le réfléchit » (ἀντιτύπῳ νόθον εἶδος ὀπιπεύοντα κατόπτρῳ, 173) – on remarquera ici la reprise de l'expression νόθον εἶδος qui apparaissait par prémonition dans le passage où Perséphone se regardait innocemment dans son miroir. Plus loin (207), Zeus, père de Zagreus, apprend que son fils a été piégé par « le reflet ombreux du miroir trompeur » (σκιόεντα τύπον δολίοιο κατόπτρου). Le miroir, offert par les Titans à l'enfant parmi d'autres jouets et objets attrayants, faisait partie des accessoires des mystères dionysiaques, dont les initiés s'enduisent d'ailleurs le visage de gypse blanc chez Nonnos (XXVII, 205 et 228 ; XXX, 122 ; XXXIV, 144 ; XLVII, 733). Ici, le dédoublement de la victime par le reflet spéculaire est sans doute un signe avant-coureur de sa multiplication par métamorphoses successives, lorsque, tentant d'échapper à l'attaque des Titans, il se change en divers

962. Sur l'éclat bâtard de la lune, voir chap. 3.2.

963. Voir *supra*, p. 99 *sq.*

personnages et animaux (174-199[964]). De même, chez Narcisse, la duplication par réflexion dans la source annonce cette double identité du jeune homme et de la fleur sur laquelle Nonnos joue dans l'épisode de la source de vin. Le leurre du reflet est précurseur de mort tant pour Zagreus que pour Aura ou Narcisse : dans le cas de celui-ci, le dernier vers du passage cité s'ouvre sur le verbe κάτθανε et se construit autour de la connotation funèbre de l'expression σκιοειδέα φάσματα, comme si le héros se voyait déjà à l'état de fantôme par prémonition[965].

L'analyse lexicale et le détour par les épisodes des coquetteries de Perséphone et des jeux de Zagreus permettent de dégager un premier bilan : l'excursus sur Narcisse a pour fonction d'imprégner le décor du viol d'Aura d'une série de connotations, pour amener le paysage lui-même à signifier la séduction, l'illusion et la mort. Dans cette optique, on comprend mieux le développement qu'accorde Nonnos à la légende bien

964. La tradition orphique du *sparagmos* ou démembrement de Dionysos-Zagreus a fait l'objet d'innombrables études ; sur ce passage de Nonnos, voir entre autres Henri Jeanmaire, *Dionysos*, Paris, Payot, 1951 ; Marcel Detienne, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, 1977 ; Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, p. 186-190. Sur la liste des jouets de Zagreus, devenus objets de son culte à mystères, les sources antiques principales sont le papyrus de Gurôb (UC 27934) et les critiques de trois apologistes chrétiens, Clément d'Alexandrie (*Protreptique* 18), Arnobe (*Contre les Gentils* V, 19) et Firmicus Maternus (*L'erreur des religions païennes* 6) ; la liste varie d'un auteur à l'autre, mais le miroir y reste un élément permanent.

965. L'expression rappelle entre autres les ψυχῶν σκιοειδῆ φαντάσματα (« fantômes ténébreux des âmes ») évoqués par Platon dans le *Phédon* (81d), qui errent autour des tombeaux sous une forme encore quelque peu visible pour les vivants, dans l'attente de la purification de leurs crimes. Même si la catoptromancie (cf. Delatte 1932) a laissé moins de traces que l'oniromancie dans la culture antique, il reste certain qu'un reflet, de même qu'un rêve, peut véhiculer un *eidôlon* prémonitoire. Nous avons vu une combinaison des deux types de mantique chez Artémidore, avec les rêves de reflet dans la lune annonciateurs de progéniture ; mais les images funestes de lui-même que Narcisse voit se profiler dans l'eau rappellent surtout la pratique oraculaire du sanctuaire de Déméter à Patras, telle que décrite par Pausanias (VII, 21, 12), et qui mêle catoptromancie et hydromancie pour déterminer si un malade est destiné à guérir ou à succomber. Au-dessus de la source qui jouxte le temple, on suspend un miroir de telle manière qu'il effleure tout juste la surface de l'eau : le miroir montre alors le malade soit vivant, soit mort. Cet oracle infaillible, explique Pausanias (VII, 21, 13), vient de la propriété de l'eau, mais c'est le miroir qui s'en fait le messager, probablement à travers un phénomène de double réflexion entre la surface de l'eau et celle du métal.

connue de Narcisse. La fleur dont les Saisons parent les rebords de la source de vin[966] fait signe, par éponymie, vers une histoire dont les points communs avec celle d'Aura sont mis en exergue par anticipation. Comme Narcisse, la jeune femme est une chasseresse réfractaire à l'amour, un comportement dont Artémis est le modèle, et qui est typique de ses suivantes, mais aussi de ses adeptes des deux sexes, comme Atalante ou Hippolyte[967]. La punition est similaire pour Aura et Narcisse : un piège tendu par une source, qui aboutit à des amours sans réciprocité – viol semblable à un rêve chez l'une, passion irrationnelle pour soi-même chez l'autre. Une mort prématurée attend les deux personnages au bord de l'eau : Aura prise de démence se noie dans un fleuve, tandis que Narcisse, consumé par sa folie, se laisse mourir près de la source.

L'étrange généalogie qui fait du jeune homme le fils d'Endymion s'explique elle aussi dans un premier temps par un rapport à la narration principale : comme on l'avait relevé dans la partie précédente, le motif de la belle endormie, exploité par Nonnos dans les épisodes de Nicaia, d'Ariane et d'Aura puise dans un important fonds littéraire et surtout iconographique, et doit beaucoup aux *topoi* visuels de la ménade et du satyre, mais aussi d'Endymion et de Séléné, dont l'union est évoquée ici[968]. Le viol d'Aura est donc, dans le contexte donné, le lien le plus évident entre Narcisse et Endymion. Il est possible que Nonnos ait aussi en tête les représentations

966. *Dionysiaques* XLVIII, 581 : Ναρκίσσοιο φερώνυμα φύλλα κορύμβων (« poussant en bouquets, les plantes qui portent le nom de Narcisse »).

967. Faut-il voir dans le nom d'Aura une allusion au rôle que joue chez Ovide la déesse Aura (la Brise, celle qui par ailleurs sert de palefrenier à Séléné sur les sarcophages impériaux) ? Dans les *Métamorphoses*, en effet, la fin tragique de Procris, tuée accidentellement par son mari Céphale, découle d'une fatale méprise sur le nom d'Aura, que le chasseur invoque avec ferveur pour le rafraîchissement qu'elle lui procure (VII, 813-820). Procris, entendant parler de ces déclarations d'amour, pense qu'il s'agit d'une nymphe avec qui son mari la trompe et va espionner celui-ci lors d'une chasse où Céphale finit par la prendre pour un gibier. Déjà chez Ovide, Aura est donc amie des chasseurs, mais aussi liée à un scénario reposant sur l'erreur et la tromperie.

968. Paradoxalement, lorsque Aura s'éveille et découvre le forfait dont elle a été victime, ce n'est pas tant au dormeur Endymion qu'elle s'identifie, mais plutôt à Séléné et aux autres déesses (Éos, Déméter…) connues pour avoir eu des relations sexuelles avec des hommes. Dans sa rage vengeresse, elle s'en prend donc notamment aux bouviers qu'elle rencontre, sous prétexte qu'Endymion gardait les bœufs (XLVIII, 667-668).

picturales évoquées un peu plus haut, qui donnent aux deux personnages des traitements étonnamment similaires ; toutefois, comme le remarque Koortbojian 1995, même ce parallèle iconographique ne peut faire oublier la différence entre le sommeil d'Endymion et le sort plus cruel de Narcisse[969], distinction que Nonnos établit à son tour en faisant contraster, à l'initiale de deux vers consécutifs (XLVIII, 582-583), le fils ἠίθεος (jeune homme non encore marié) et le père νυμφίος (époux, marié). Dans la généalogie proposée ici par Nonnos, Endymion est en effet d'autant plus comparable à Aura que, comme elle, il a participé à une théogamie féconde : l'enfant qui en est issu lui ressemble par sa beauté, mais à la différence de son père, il n'a connu qu'un amour stérile par excellence, sans autre objet qu'une image désincarnée de lui-même. Il doit donc y avoir d'autres causes qu'une convergence circonstancielle autour de l'histoire d'Aura et une potentielle allusion à l'iconographie pour motiver Nonnos à réinventer ainsi les lignées de deux personnages *a priori* sans rapport l'un avec l'autre.

Le narcisse, jouet vénéneux de Perséphone

Il importe de garder à l'esprit que dans l'extrait étudié, la proximité entre Aura et Narcisse, bien que fortement suggérée, n'est jamais qu'implicite et indirecte : au départ, le seul élément qui rattache le récit secondaire au récit principal est la fleur qui pousse à proximité de la source, et qui est « porteuse du nom » du héros mythologique. Or, si Conon et Ovide font de la mort de Narcisse une légende étiologique et de la plante une sorte de prolongement par métempsychose du personnage éponyme, selon une étymologie erronée mais colportée par certains auteurs, le nom de la fleur ne dériverait pas de celui du jeune homme, mais de νάρκη, la torpeur, l'engourdissement[970]. Dans cette perspective, il n'est pas surprenant que Nonnos se serve du

969. Cf. *supra*, p. 502, note 949. Notons aussi que l'éternel sommeil d'Endymion s'oppose à l'éternelle insomnie de Narcisse (Ovide, *Métamorphoses* III, 437-438 : *non illum Cereris, non illum cura quietis / abstrahere inde potest*, « ni le souci de se nourrir, ni celui de dormir ne peuvent l'arracher de là »), dont les yeux ne se ferment que pour mourir (*ibid.*, 503 : *lumina mors clausit domini mirantia formam*, « la mort ferma ces yeux qui admiraient encore l'image de leur maître »).

970. Pline l'Ancien (XXI, 128) distingue deux espèces de narcisse dont l'une, aux propriétés émétiques, neurotoxiques et qui alourdit la tête, « est appelée narcisse du mot *narkè*, et pas du

narcisse, fleur narcotique qui affaiblit et rend la tête lourde, comme trait d'union entre Aura, enivrée par la source de Dionysos jusqu'à tomber dans une forme de coma, et Endymion, célèbre pour sa torpeur éternelle. Narcisse lui-même, alangui au bord de l'eau, perd ses forces jusqu'à la consomption. De ces trois personnages, l'un est intoxiqué par l'alcool, l'autre par le philtre d'Hypnos, le dernier par sa propre image. Mais il existe une quatrième histoire dans laquelle le narcisse joue son rôle sédatif, utilisé dans une ruse pour endormir la vigilance de la victime : il s'agit du rapt de Perséphone[971].

L'usage du nom commun νάρκισσος précède de loin l'émergence du nom propre : c'est là un autre argument utilisé par certains auteurs antiques contre l'étiologie mythologique du narcisse. Ainsi Pausanias, après avoir exposé la tradition sur Narcisse, puis la variante avec la sœur jumelle, plus vraisemblable selon lui, ajoute :

> Νάρκισσον δὲ ἄνθος ἡ γῆ καὶ πρότερον ἔφυεν ἐμοὶ δοκεῖν, εἰ τοῖς Πάμ-

nom du jeune homme du mythe » (*a narce narcissum dictum, non a fabuloso puero*). Chez Plutarque (*Quaestiones conuiuales*, III, 1, 647B), on trouve que « le narcisse a été ainsi nommé parce qu'il affaiblit les nerfs et cause des lourdeurs engourdissantes (*narkôdeis*) » (τὸν νάρκισσον [οὕτως ὠνόμασαν] ὡς ἀμβλύνοντα τὰ νεῦρα καὶ βαρύτητας ἐμποιοῦντα ναρκώδεις). Clément d'Alexandrie attribue ces pouvoirs à l'odeur capiteuse du narcisse (*Pédagogue*, II, 8) : « Le narcisse est une fleur à l'odeur lourde, et sa dénomination trahit le fait qu'il inflige aux nerfs un engourdissement » (Νάρκισσος δὲ βαρύοδμόν ἐστιν ἄνθος, ἐλέγχει δὲ αὐτὸ ἡ προσηγορία νάρκαν ἐμποιοῦν τοῖς νεύροις). Sur ces sources textuelles et sur les propriétés tantôt calmantes, tantôt toxiques du narcisse, voir Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, p. 236-239. Comme souvent, il s'avère difficile d'identifier avec exactitude l'espèce botanique dont parlent les auteurs antiques, la famille du narcisse comptant de nombreuses sous-espèces.

971. La remarque de Plutarque, citée dans la note précédente, s'achève d'ailleurs ainsi : le narcisse tire son nom de ses propriétés narcotiques, διὸ καὶ Σοφοκλῆς αὐτὸν "ἀρχαῖον μεγάλων θεῶν στεφάνωμα", τουτέστι τῶν χθονίων, προσηγόρευκεν (« c'est pourquoi Sophocle l'appelle « ancienne couronne des grands dieux », c'est-à-dire des dieux infernaux »). La citation exacte de Sophocle (*Œdipe à Colone*, 683-684) est νάρκισσος, μεγάλαιν θεαῖν / ἀρχαῖον στεφάνωμ' (« le narcisse, ancienne couronne des deux grandes déesses »), ce qui associerait la fleur à Déméter et Coré. Sur le débat concernant ces « grandes déesses », voir Salomon Reinach, « Le narcisse dans Homère et dans Sophocle », *Revue Archéologique*, 8 (1918), p. 301-316, qui défend l'idée qu'il s'agit des Érinyes et non de Perséphone et de sa mère. Il semble envisageable en tout cas que le narcisse ait pu être une plante emblématique des Enfers : voir Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, p. 235-241.

> φω τεκμαίρεσθαι χρή τι ἡμᾶς ἔπεσι· γεγονὼς γὰρ πολλοῖς πρότερον ἔτεσιν ἢ Νάρκισσος ὁ Θεσπιεὺς Κόρην τὴν Δήμητρός φησιν ἁρπασθῆναι παίζουσαν καὶ ἄνθη συλλέγουσαν, ἁρπασθῆναι δὲ οὐκ ἴοις ἀπατηθεῖσαν ἀλλὰ ναρκίσσοις.
>
> La terre portait déjà auparavant la fleur nommée narcisse, me semble-t-il, s'il faut en croire tant soit peu les vers de Pamphos : car alors qu'il a vécu bien des années avant le Thespien Narcisse, il raconte que Coré, fille de Déméter, fut enlevée pendant qu'elle jouait et cueillait des fleurs, et que pour ce faire elle fut trompée non avec des violettes, mais avec des narcisses. (Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, 31, 9.)

Avant le récit du reflet insidieux, il semble donc que la fleur du narcisse ait été synonyme d'ἀπάτη (« leurre, tromperie ») dans l'enlèvement de Perséphone. Pamphos fait partie des grands poètes légendaires ; Pausanias le mentionne à plusieurs reprises, précisant qu'il est antérieur à Homère (VIII, 37, 9), mais postérieur à Olen au même titre qu'Orphée (IX, 27, 2). Les hymnes fondateurs qu'il est supposé avoir composés sont perdus, mais l'*Hymne homérique à Déméter* atteste en tout cas de l'existence de ce détail du narcisse à l'époque archaïque ; le long poème s'ouvre en effet sur le rapt de Perséphone par Hadès (avec l'accord de Zeus), alors qu'elle joue avec les filles d'Océan et cueille roses, crocus, violettes, iris, hyacinthes,

> νάρκισσόν θ', ὃν φῦσε δόλον καλυκώπιδι κούρῃ
> Γαῖα Διὸς βουλῇσι χαριζομένη Πολυδέκτῃ,
> θαυμαστὸν γανόωντα· σέβας τότε πᾶσιν ἰδέσθαι
> ἀθανάτοις τε θεοῖς ἠδὲ θνητοῖς ἀνθρώποις·
> τοῦ καὶ ἀπὸ ῥίζης ἑκατὸν κάρα ἐξεπεφύκει,
> κωδείας δ' ὀδμῇ πᾶς τ' οὐρανὸς εὐρὺς ὕπερθε
> γαιά τε πᾶσ' ἐγέλασσε καὶ ἁλμυρὸν οἶδμα θαλάσσης.
>
> … et le narcisse, que la Terre avait fait pousser, brillant d'un admirable éclat, appât destiné à la jeune fille en fleur, selon les souhaits de Zeus et pour agréer au dieu qui reçoit toutes les âmes. À ce spectacle, tous, dieux immortels et hommes mortels, furent frappés d'un sentiment de vénération ; de sa racine avaient poussé cent têtes, et au parfum de ce

> calice, tout le vaste ciel là-haut, toute la terre et les vagues salées de la mer exprimèrent leur joie. (*Hymne homérique à Déméter*, I, 8-14.)

Coré elle-même relate plus loin son enlèvement (417-433) dans des termes différents, mais avec cette même prééminence étonnante du narcisse (428) que la terre produit à dessein. Plusieurs traits définissent ici cette fleur : elle est en premier lieu une « ruse » (δόλος) conçue pour attirer et piéger la jeune déesse – c'est en effet lorsqu'elle s'apprête à la cueillir que la terre complice s'ouvre pour laisser passer le ravisseur infernal. Avec la mention des cent têtes, l'hymne souligne aussi la propension du narcisse à pousser en « bouquets serrés », les κόρυμβοι évoqués beaucoup plus tard par Nonnos (XLVIII, 581). Mais la fleur est remarquable surtout par sa « brillance » (γάνος) et son « odeur » (ὀδμή), deux propriétés représentatives de l'expérience visuelle et olfactive que peut procurer une épiphanie divine[972], et qui de fait suscitent des sentiments typiques de cette expérience : « révérence pieuse » (σέβας) à la vue de la plante, stupeur » (θάμβος) de la déesse (v. 15, avec le participe θαμβήσασα) et liesse générale. Dans le contexte de notre étude sur Narcisse et le miroir, il peut être éclairant de comparer ce verbe ἐγέλασσε à ce que l'on trouve chez Nonnos dans la scène où Perséphone se distrait devant son miroir : μιμηλὴν δ' ἐγέλασσεν ἐς εἰκόνα (*Dionysiaques* V, 598 : « elle rit devant cette image d'imitation »). Il n'est pas exclu que cette description d'un amusement puéril devant un miroir, ainsi que celle qu'elle préfigure du meurtre de Zagreus appâté lui aussi par un jeu de reflets, contiennent quelque réminiscence de la tradition archaïque du piège du narcisse : la fleur insidieuse brille et provoque l'émerveillement, à la manière d'un

---

972. Dans l'épopée et dans les hymnes homériques, les dieux sont reconnaissables à leur taille, leur beauté, leur éclat et leur parfum. C'est ainsi que, plus loin dans le même hymne, lors de la seconde épiphanie de Déméter devant Métaneira (275-280), la déesse se révèle notamment par son « odeur envoûtante » (ὀδμὴ […] ἱμερόεσσα, 277) et par sa luminosité (φέγγος, 278). Cf. Versnel 1987 : « *[…] Demeter reveals herself in full divine bliss : tall, handsome, brilliant, sweet-smelling and awe-inspiring. Without exception these are stereotyped elements in epiphany-reports.* » On retrouve les facteurs de l'éclat et de la bonne odeur dans les apparitions divines jusqu'à Apulée (*Métamorphoses* XI, 3-4), où l'Isis lunaire qui se montre à Lucius est un *perlucidum simulacrum* (« image toute en lumière ») et *spirans Arabiae felicia germina* (« respirant les parfums heureux de l'Arabie »). Sur la γάνωσις (action de polir, de vernir, de faire briller) comme étape-clé de la confection d'effigies divines (ἀγάλματα) auxquelles elle confère la grâce (χάρις) des immortels, voir Grand-Clément 2011, chap. 5.

miroir, et semble même par certains côtés refléter la beauté de la κούρη (« jeune fille » / « Coré » / « pupille de l'œil »), qualifiée de l'épithète florale καλυκῶπις (« épanouie comme une fleur »)[973].

La fleur du narcisse est donc placée par les dieux sur le chemin de Perséphone d'abord comme un « joli jouet » pour captiver la jeune femme. Ce καλὸν ἄθυρμα (v. 16) rappelle fortement l'*Hymne homérique à Hermès*, où le nom ἄθυρμα (« jouet, divertissement »), précédé de l'épithète καλόν ou ἐρατεινόν (« désirable ») est notamment le nom donné par l'enfant Hermès à la tortue qu'il trouve et transforme en lyre (*Hymne homérique à Hermès*, 32 ; 40 ; 52) : comme le narcisse, il s'agit d'un objet à la beauté naturelle, mais susceptible d'être transformé par la *mètis* divine en un artefact servant une utilité précise – dans le cas d'Hermès, l'enfant est celui qui invente les ruses et crée à partir de la nature ; dans le cas de Perséphone, l'enfant est celle qui se laisse leurrer par le « jouet » conçu pour elle. Cet amusement qui devient piège n'est pas sans rappeler le mythe orphique des Titans « qui trompèrent [Dionysos-Zagreus] avec des jouets puérils » (Clément d'Alexandrie, *Protreptique* 17 : ἀπατήσαντες παιδαριώδεσιν ἀθύρμασιν[974]). Chez Nonnos, en tout cas, les deux scènes de miroir mettent clairement en parallèle Perséphone, qui s'amuse devant son reflet tandis que Zeus guette le moment de la violer, et leur fils Zagreus, qui se laisse abuser par sa propre image tandis que les Titans l'attaquent (voir *supra*, p. 508[975]). Il n'est pas improbable que le tableau de Perséphone au miroir, épiée par

973. Pour une autre potentielle réécriture de l'enlèvement de Perséphone où la notion de reflet est omniprésente, voir Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*, où le narrateur entame son entreprise de séduction dans un parc planté de roses, de violettes et de narcisses, fleurs qui se reflètent dans un bassin d'eau comme dans un miroir (I, 15, 6 : τὸ δὲ ὕδωρ τῶν ἀνθέων ἦν κατόπτρον […], « et l'eau était le miroir des fleurs ») et dont la beauté est reproduite sur les traits de Leucippé elle-même (I, 19, 1-2).

974. Sur la relation possible entre les deux types d'*athurmata*, voir S. Reinach, *op. cit.*, p. 305-306.

975. Les deux épisodes aboutissent d'ailleurs à une métamorphose : Zeus se transforme en dragon pour s'introduire auprès de Perséphone et s'accoupler avec elle, et Zagreus se change en toutes sortes de créatures, dont le dragon, pour tenter d'échapper à ses assaillants. Le δράκων, dont l'étymologie probable remonte au quasi homonyme δρακών (participe aoriste de δέρκομαι, « fixer du regard »), est peut-être encore une manière de souligner la nature visuelle des jeux, leurres et tromperies au cœur de ces deux récits.

Zeus, qu'invente Nonnos, ne puise son inspiration dans les récits archaïques de l'enlèvement de Perséphone par Hadès, ce qui confirmerait la similarité fonctionnelle entre narcisse et miroir, renforcée entre temps par l'émergence du personnage de Narcisse. Il se dessinerait en somme, entre l'hymne homérique et l'épopée de Nonnos, une relation d'intertextualité triangulaire entre Perséphone au narcisse, violée par Hadès, Perséphone au miroir, violée par Zeus, et Aura au narcisse, violée par Dionysos…

La fascination qu'exerce le narcisse est analogue de celle qui peut saisir le sujet devant un miroir, mais aussi devant l'apparition d'une divinité : de nature véritablement divine, le narcisse de l'hymne homérique sort de terre comme un prélude à l'apparition spectaculaire d'Hadès. Nonnos s'est certainement souvenu de cette première référence au narcisse, artifice divin de séduction au service du rapt, lorsqu'il l'a intégré au piège élaboré par Dionysos[976]. Bien qu'ultérieur aux récits archaïques de l'enlèvement de Coré, le rattachement étiologique et éponymique de la fleur au personnage de Narcisse n'est pas décorrélé de cette autre histoire : Narcisse, après tout, se laisse à son tour séduire par un leurre d'origine divine. La digression de Nonnos établit ainsi une relation intertextuelle et sémantique étroite entre trois récits : le viol d'Aura, le rapt de Perséphone et la mort de Narcisse. Outre les thématiques communes déjà relevées (supercherie, séduction, mort), le fil conducteur se construit autour de la réaction et des sentiments de chaque personnage face à l'illusion : joie, émerveillement, stupeur, désir[977].

976. Peut-être faut-il voir un autre indice de cet intertexte dans la manière dont le dieu fend la terre pour en faire jaillir le vin (*Dionysiaques* XLVIII, 575 : διχαζομένης δὲ κολώνης, « la colline s'étant fendue en deux »), puisque pour laisser Hadès surgir et s'emparer de sa victime, « la terre aux larges routes s'était ouverte béante » (*Hymne homérique à Déméter* I, 16). Reinach (*op. cit.*) soutient l'idée d'un état initial du récit de l'enlèvement de Perséphone où la terre, au lieu de laisser passer Hadès sur son char, aurait fait basculer Coré dans un gouffre dont le narcisse aurait été la porte d'entrée secrète. Une telle hypothèse ne nous semble pas plus nécessaire que de chercher une cohérence réaliste dans la situation décrite par l'hymne homérique : le narcisse est à la fois un appât, une diversion, peut-être même une drogue au parfum narcotique, et une création de la Terre qui constitue un passage entre la surface du sol et l'au-delà chtonien.

977. Sur les sentiments éveillés par l'apparition du narcisse, voir *supra* dans l'*Hymne homérique à Déméter*. Sur la réaction de Narcisse devant son reflet, voir Ovide, *Métamorphoses* III, 418 *adstupet* (« il se fige d'étonnement ») ; 424 *cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse* (« il admire

Narcisse, fils de la Lune

À ces trois épisodes mythologiques, Nonnos en ajoute un quatrième avec les amours d'Endymion et de Séléné. La coïncidence avec le schéma narratif des trois autres récits n'est que partielle, et quoique son rapport avec la mort et le divin puisse l'en rapprocher, le bouvier du Latmos n'est pas connu comme victime d'une tromperie, et sa réaction à l'apparition de Séléné n'est pas documentée dans la littérature[978]. Cependant, la fascination, l'envoûtement et même la déceptivité font partie intégrante des représentations de la lune, et le lexique sophistiqué que Nonnos emploie pour décrire le reflet de Narcisse dans l'eau s'applique aussi bien à l'aspect douteux et ambigu de la lumière lunaire. De fait, si le poète prend Endymion (XLVIII, 583) comme aboutissement d'une chaîne d'allusions mythologiques (de la source d'Aura au narcisse, puis au personnage éponyme, et enfin à son père), c'est non seulement pour annoncer le sommeil profond de son héroïne, mais aussi en partie à cause de la Lune, amante d'Endymion et astre qui peut être, selon les contextes de ses représentations, un piège, comme le vin pour Aura, un objet d'émerveillement, comme le narcisse pour Perséphone, ou encore un miroir, comme l'eau pour Narcisse. Ailleurs dans les *Dionysiaques*, du reste, le narcisse, en tant qu'il symbolise un héros aux amours tragiques, est qualifié de ποθόβλητος (XV, 353), « frappé, meurtri par le désir », à l'instar de Séléné qui souffre de passion pour Endymion[979], et la filiation qui pourrait relier Narcisse à la déesse-lune fait

tout ce qui le rend lui-même admirable ») ; 425 *se cupit inprudens* (« il se désire lui-même, le malheureux »). Quant à Aura, elle se réjouit à la vue de la source (Nonnos, *Dionysiaques* XLVIII, 599 : κούρη δ' ἄσμενος εἶδε), et une fois enivrée, s'écrie en titubant : « Quel est ce miracle ? » (602 : τί τὸ θαῦμα ;).

978. Toutefois, comme nous l'avons montré dans la partie précédente, l'iconographie représente parfois Endymion éveillé et assistant à la venue de Séléné. Voir notamment le sarcophage de Berlin (Staatliche Museen, Antikensammlung, Sk 846), où le geste d'Endymion qui tend le bras vers la déesse peut exprimer une certaine gamme de sentiments, de l'étonnement au désir (cf. *supra*, p. 452).

979. L'adjectif ποθόβλητος est employé quatre fois par Nonnos comme épithète de Séléné (ποθοβλήτοιο Σελήνης : IV, 225 ; XIII, 556 ; XXXII, 23) ou par hypallage (XXXIII, 34-35) : voir p. 299, note 552. Le problème de réciprocité qui marque la relation d'Endymion et de Séléné, avec l'aporie

déjà l'objet d'une allusion au chant X, à l'occasion d'un compliment de Dionysos au jeune satyre Ampélos (« vigne ») dont il est épris :

> ᾽Ηελίῳ σε λόχευσε παρευνηθεῖσα Σελήνη
> Ναρκίσσῳ χαρίεντι πανείκελον· αἰθέριον γὰρ
> θέσκελον εἶδος ἔχεις, κεραῆς ἴνδαλμα Σελήνης.
>
> C'est Séléné, unie à Hélios, qui t'a mis au monde, semblable en tout point au gracieux Narcisse : car tu as une apparence céleste et merveilleuse, l'image même de la Lune cornue. (Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques* X, 214-216.)

Cette présomption d'ascendance divine, qui prend souvent des tournures hyperboliques et fantaisistes, est une constante chez Nonnos dans le discours des amoureux éblouis par la beauté d'une personne : en l'occurrence, Endymion est oublié ici au profit d'Hélios, afin d'attribuer au jeune homme deux parents qui justifient l'éclat céleste et astral de sa beauté. Narcisse, comparé à Ampélos, et Séléné, identifiée comme la mère de ce dernier, se retrouvent donc déjà apparentés par implication, et avec les mêmes épithètes qu'au chant XLVIII : χαρίεις (X, 215 et XLVIII, 582) traduit la présence d'une « grâce divine » (χάρις) chez un mortel, et κεραή (X, 216 et XLVIII, 583), qui décrit la forme du croissant de lune, s'applique aussi aux cornes du satyre. La lune joue ici son rôle de productrice d'*eidôla*, dont les premiers sont Narcisse et son double « entièrement semblable » (πανείκελος), Ampélos, également le « portrait craché » (ἴνδαλμα) de Séléné. Cette expression, ἴνδαλμα Σελήνης, apparaît quatre fois en tout chez Nonnos, toujours en rapport avec les cornes de la Lune (I, 196 ; IX, 27 ; X, 216 ; XXII, 348). Le verbe ἰνδάλλομαι (apparaître, ressembler) est celui employé dans l'histoire de Narcisse que Photius (*Bibliothèque* 134b) attribue à Conon, avec l'expression τὴν μορφὴν ἐπὶ κρήνης ἰνδαλλομένην τῷ ὕδατι (« la forme apparaissant à la surface d'une source, dans l'eau ») : voir p. 498, note 941. Le nom ἴνδαλμα est donc porteur d'un sens qui, mêlant la vision, l'apparition

---

de l'échange des regards que nous avons soulignée dans la partie III, prend une autre forme dans le cas de Narcisse, pris au contraire dans une boucle infinie de regards échangés avec lui-même. Si la solitude de Séléné est due au sommeil éternel de son amant, celle de Narcisse tient justement à l'illusion du dédoublement dans laquelle il s'enferme.

et la ressemblance, l'intègre au vaste lexique du reflet. Le jeu des analogies et reflets est complété par l'εἶδος (« aspect ») surnaturel du jeune satyre, à l'image de ses deux parents putatifs.

Si le dernier chant des *Dionysiaques*, en dépit des traditions concernant l'un et l'autre personnage, fait de Narcisse le rejeton d'Endymion, c'est sans doute en partie à cause de la parenté qui relie les *eidôla* du miroir et ceux de la lune, ces images, apparitions ou visions qui couvrent un spectre s'étendant du plaisir esthétique à la séduction, à la tromperie et finalement au piège mortel[980]. Narcisse est captif de l'éternel reflet que lui renvoie la source, Endymion de l'éternel rêve où Séléné vient le visiter.

Rapt, viol, sommeil et mort

Ainsi, au V^e^ siècle de notre ère, Nonnos de Panopolis nourrit son épopée non seulement d'exemples archaïques, comme le récit du rapt de Perséphone séduite par une fleur, mais aussi de traditions plus récentes comme celle de la mort de Narcisse, et de types iconographiques, comme celui d'Endymion et Séléné ou d'Ariane et Dionysos. Le dernier chant des *Dionysiaques* met en scène l'union de Bacchus avec Aura par ruse, sommeil et viol. Riche en références intratextuelles (l'image d'Aura endormie faisant écho à celle d'Ariane et surtout de Nicaia), l'épisode l'est aussi par son intertexte : en imaginant une source de vin décorée de narcisses, Nonnos intègre au piège de Dionysos à la fois une allusion aux effets réputés neurotoxiques de la fleur, qui procurerait un engourdissement (νάρκη) analogue à l'ivresse d'Aura, et une référence au rapt de Perséphone, où le narcisse fait l'objet d'une épiphanie qui fascine la jeune fille (κόρη), permettant à Hadès de s'emparer d'elle, de la même manière que la source qui endort la nymphe la rend vulnérable aux entreprises de Dionysos. Mais le système d'analogie ne s'arrête pas là, car, depuis l'époque hellénistique du moins, le nom du narcisse convoque un récit étiologique bien connu mettant en scène un jeune homme follement épris de son propre reflet dans l'eau. Il est donc particulièrement approprié que ce garçon, réincarné en fleur, fréquente

980. Sur les pièges lunaires, voir chap. 3.3.

les bords d'une source fallacieuse, d'autant plus que l'attitude de Narcisse, rebelle à l'amour, est comparable à celle de la suivante d'Artémis.

Toutefois, si Narcisse est victime d'un piège divin, comme Aura, il ne s'inscrit pas dans le schéma narratif d'une théogamie « comme un rêve », pendant le sommeil : c'est sans doute pour compenser cette différence que Nonnos lui donne ici pour parents Endymion et Séléné, qui réunissent en un seul récit les deux implications symboliques, citées plus haut, du narcisse (la torpeur et la théogamie), et dont la représentation iconographique relève du même modèle que les thèmes dionysiaques de Bacchus et Ariane ou du satyre et de la ménade.

Par la mise en parallèle de ces quatre récits sur la base d'analogies initialement imparfaites, Nonnos met en exergue d'autres points de comparaison moins évidents de prime abord. Le rapprochement de Narcisse avec Endymion et Séléné va plus loin que celui proposé par les fresques romaines, qui confrontent deux beaux jeunes gens sacrifiés, quoique de manières contrastées, sur l'autel de l'amour : ici, c'est autour d'expressions comme **εἶδος κωφόν** (« image muette / trouble »), **τύπος αὐτοτέλεστος** (« empreinte / impression spontanée ») et **σκιοειδέα φάσματα** (« spectres ombreux ») que Nonnos invente la relation de filiation, comme si l'homme au miroir était en germe dans l'homme à la lune. La vision de cette dernière – rêve ou autre forme d'apparition divine – procure donc une expérience qu'il est possible de comparer à la contemplation par un jeune homme de son reflet envoûtant dans l'eau, ou par une jeune fille en fleur d'un merveilleux narcisse apparu devant elle dans une vénéneuse épiphanie. Par extension, rien de ce qui est douteux, illusoire, qui intoxique ou trouble la vue n'est étranger à la lune : si le sommeil d'Aura peut évoquer celui d'Endymion, c'est aussi parce que le vin, comme la lune, est un miroir[981]. Si l'on entreprend de synthétiser le système de correspondances établi par ces quelques vers du chant XLVIII des *Dionysiaques*, les éléments communs aux quatre histoires s'organisent en quelques pôles, toujours les mêmes : la ruse, l'apparition, le reflet ;

981. Sur le miroir métaphorique du vin – coupe où le buveur voit le visage de la Gorgone ou le sien propre, breuvage révélateur de la véritable nature des hommes –, voir Frontisi-Ducroux et Vernant 1997, p. 114-116.

l'amour sans réciprocité, ou la séduction agressive ; le sommeil et la mort.

Personnage	Nature de l'apparition / du piège	Amour unilatéral	Sommeil / mort
Aura	source merveilleuse sortie de terre + ruse du nuage (ὁμίχλη) + *locus amoenus* (narcisses) ; union « comme un rêve » (ὡς ὄναρ)	viol par Dionysos	ivresse et sommeil + mort par noyade
Perséphone	narcisse sorti de terre : leurre (δόλος) + séduction (καλὸν ἄθυρμα) + épiphanie (σέβας, θάμβος) + jeu de miroir avec la « jeune fille en fleur »	rapt par Hadès	fleur toxique provoquant la νάρκη (torpeur) + descente aux Enfers
Narcisse	(Ovide : piège du *locus amoenus*) ; illusion du reflet dans l'eau (σκιοειδέα φάσματα)	amour impossible de lui-même	(Ovide : insomnie) + mort au bord de l'eau
Endymion	apparition divine (rêve ?)	amour de Séléné	sommeil éternel

Dans le contexte de la narration de Nonnos, c'est le personnage d'Aura qui apparaît au centre des autres figures qu'elle convoque et auxquelles elle emprunte les aspects principaux de son histoire. Mais le développement étonnamment long que le poète consacre à Narcisse témoigne d'un système de représentations (déjà illustré par les scènes de Perséphone et de Zagreus au miroir) qui fait du reflet une sorte d'archétype de toute séduction visuelle, une apparition merveilleuse et chatoyante, mais néanmoins toujours teintée d'ombre et de mensonge. En créant une association généalogique inédite entre Endymion et Narcisse, Nonnos renouvelle l'analogie lune-miroir : le critère morphologique en est complètement évacué, car aucune ressemblance de forme ne réunit Séléné et la source d'eau qui réfléchit le visage de Narcisse ; le seul facteur commun est fonctionnel. Une hallucination amenée par l'ivresse, les allures de jouet divin qu'une fleur revêt comme déguisement, un reflet qui paraît dédoubler une personne, un rêve qui semble réel, toutes ces visions indirectes ou détournées relèvent de l'*eidôlon*, un type d'image dont la lune détient la maîtrise en tant que déesse désirante, astre nocturne et, bien sûr, en tant que miroir céleste.

10.3 Conclusion : du miroir au reflet

La plaisanterie d'Aristophane, dont le héros propose de ranger la lune dans une boîte comme un miroir[982], est révélatrice des propriétés partagées qui permettent à

982. *Nuées* 749-752. Voir les premières pages de cette partie.

divers auteurs antiques d'établir une analogie entre la lune et un objet cosmétique métallique. La rondeur, l'éclat, la surface lisse, la capacité à réverbérer la lumière d'une source étrangère, mais aussi les taches et zones d'ombre et, dans le registre symbolique, l'appartenance à l'univers de la femme, notamment dans ses rôles de séductrice et de reproductrice, sont autant d'éléments qui, à des proportions variables, justifient cette analogie entre l'astre et le miroir, tous deux familiers et chargés de connotations. Selon les contextes, différentes figures peuvent traduire cette similitude, du simple rapprochement à l'identification, en passant par la comparaison, la métaphore ou la métonymie. Certains auteurs, comme Aristophane, usent de ces tropes sur un ton humoristique, d'autres, comme Plutarque, dans une visée scientifique, d'autres encore, comme Lucien, sur le mode d'une fantaisie qui cache souvent un propos plus sérieux. Mais au-delà des similarités concrètes entre la lune et l'objet miroir, c'est la notion de reflet qui relie les deux entités.

Le reflet est un phénomène qui recouvre des implications d'une infinie complexité selon sa nature, son contexte et les termes employés pour le désigner. Il importe en tout cas de tenir compte du fait qu'il n'est pas conçu dans les représentations antiques comme une copie conforme et fidèle de la réalité, mais plutôt comme une image permettant l'accès à un autre plan de réalité, soit falsifié ou altéré, soit au contraire plus vrai que ce que montre une vision directe. La réflexion du rayon lumineux ou visuel, ou *anaklasis*, est pensée comme un affaiblissement par cassure, et explique que la lueur empruntée de la lune soit de moindre force que celle du soleil, comme un écho qui présente moins d'éclat que le son d'origine. L'apparition d'un motif sur une surface réfléchissante (*emphasis*) est, quant à elle, une manière de voir ce à quoi l'œil n'a pas accès directement, comme l'Océan qui fait le tour des terres et qui, selon certains philosophes, se manifeste dans les taches de la lune. L'empreinte (*tupos*) est une manière de penser le reflet de manière tactile, comme l'impression en relief résultant du choc d'un matériau contre l'autre : c'est ainsi que la présence de sang menstruel dans le corps de la femme est supposée s'imprimer à la surface des miroirs[983], rendant visible ce qui était dissimulé et intime, d'une manière comparable à celle dont les lettres de sang tracées sur un miroir sont à leur tour lisible sur

983. Aristote, *Des rêves*, 460a ; Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* XXVIII, 82. Voir p. 476 *sq.*

la lune par quelqu'un qui ignore le message initial. L'image (*eikôn*) véhicule l'idée d'une réplique fidèle, comme peuvent l'être des enfants qui sont le portrait craché de leurs parents ; elle correspond à la fonction reproductrice du miroir lunaire, mais la duplication connaît elle aussi des aléas, et les prédictions de naissance basées sur des visions oniriques de la lune n'ont pas toutes une issue heureuse. En fin de compte, c'est sans doute dans la notion d'*eidôlon* (vision, apparition, représentation), qui peut désigner une œuvre d'art, un fantôme, un rêve ou un reflet, que réside toute la richesse sémantique de la lune-miroir, usine à *eidôla* tantôt révélateurs, tantôt trompeurs.

Lucien de Samosate et Nonnos de Panopolis créent, chacun à sa façon, des représentations originales de cette lune spéculaire. Chez Lucien, la lune est avant tout le miroir de la terre, si proche, si γεώδης (« d'aspect semblable à la terre ») qu'elle permet d'imaginer un monde à la fois semblable et radicalement étranger au nôtre, peut-être même habité, comme dans les *Histoires vraies* ; car la lune, avec ses étranges taches qui semblent former un visage, est le plus humain des astres, et si les philosophes aiment à leur tour à se servir d'elle comme miroir, c'est pour mieux prendre du recul et mettre l'humanité face à ses errements, comme le fait le narrateur de l'*Icaroménippe*. Lucien imagine donc dans ses *Histoires vraies* un miroir lunaire qui satisfait le fantasme panscopique du narrateur ; mais ce faisant, il intègre son dispositif au contrat de lecture propre à sa fiction, faisant de la lune et du miroir des symboles métapoétiques de la *phantasia*, cette capacité du rhéteur de talent à créer des images auxquelles le public est tenté d'adhérer, en dépit de leur caractère fallacieux et invraisemblable. Nonnos, de son côté, fait montre d'une érudition littéraire et d'une maîtrise des références intertextuelles non moindres que celles de Lucien. Lorsqu'il donne Narcisse pour fils d'Endymion et Séléné, il s'agit d'une contradiction délibérée des traditions antérieures, destinée à attirer l'attention sur la parenté entre le reflet qui captive l'esprit de Narcisse, le rêve qui retient celui d'Endymion, les illusions et épiphanies que génère la lune et plus généralement toutes les formes de visions ambiguës et insidieuses.

CHAPITRE 11

CONCLUSION

À l'issue de cette étude, la lune se trouve délimitée par une série d'oppositions : éclat et nuit, apparition et éclipse, révélation et occultation, vision et sommeil, vérité et tromperie. Ces paires doivent être vues d'ailleurs moins comme des aspects séparés et antinomiques du sujet que comme des contrastes définitoires. Entre ces polarités, la lune couvre un spectre plus ou moins large selon les contextes : elle n'est pas tantôt à une extrémité, tantôt à l'autre, mais peut toucher aux deux à la fois. Par son trait le plus marquant, sa luminosité, elle relève de la sphère du φαινόμενον, c'est-à-dire à la fois de la brillance, de l'apparition et de l'apparence. Son éclairage donne lieu à diverses émanations visuelles que l'on peut regrouper sous la catégorie d'εἴδωλα : simulacres, fantômes, reflets. La lune est donc au centre d'un monde d'images qu'elle produit et qu'elle régit selon des modes de vision toujours en décalage par rapport à la perception directe : clair-obscur nocturne, éclairage fugace, épiphanie, rêve, réflexion.

Bien qu'il soit rarement explicitement associé à la lune en dehors du cadre de leur étymologie commune, le terme de σέλας est néanmoins utilisé dans des contextes révélateurs de significations bel et bien rattachées à l'astre nommé σελήνη : en cela, il constitue un bon point de départ à une enquête sur l'originalité de la lumière lunaire. Σέλας désigne en effet l'éclat igné d'une flamme, signal bien visible dans la nuit, mais aussi la lumière fugace de l'éclair ou la lueur miroitante et quelque peu effrayante du métal des armes ou des yeux d'un personnage pris de fureur guer-

rière. Plus largement, ce nom particulier de l'éclat relève de manière récurrente du vocabulaire de l'épiphanie, décrivant la transfiguration d'un héros sous l'effet d'une action divine ou l'apparition de la divinité elle-même dans toute sa majesté.

À l'ambivalence de ce σέλας, éclat intense mais souvent transitoire, répond en partie au moins celle de la lumière de la lune, instable et intrinsèquement liée à la nuit et à l'obscurité. Dans son caractère emprunté, cette lumière est régulièrement qualifiée de νόθος (« bâtarde », « mensongère »), un adjectif qui la frappe d'une nuance d'illégitimité et de tromperie. Cet aspect récurrent de l'éclairage lunaire, douteux et susceptible de révéler les choses autrement qu'elles ne sont, est mis en valeur de manière singulièrement frappante par des exemples de tactiques cynégétiques et militaires. Les merles blancs du Cyllène, que leur anomalie chromatique rend plus faciles à capturer au clair de lune, les hyènes qui se servent de leur ombre la nuit pour paralyser les chiens, enfin les Phocidiens dont Pausanias relate la ruse militaire combinant la pleine lune avec l'usage d'un enduit blanc constituent trois aspects des stratagèmes lunaires qui jouent de l'ambiguïté des visions que l'astre suscite.

Si les illusions et apparitions sont une émanation caractéristique de la lune, le moment où celle-ci se manifeste de la manière la plus spectaculaire est celui de l'éclipse. La pleine lune soudain assombrie et sanglante offre une vision propre à provoquer la stupeur et l'effroi, réactions typiques à une démonstration de la puissance divine. L'éclipse lunaire est associée à trois lieux communs qui révèlent chacun un aspect de sa représentation : en premier lieu, elle constitue dans les récits historiographiques un moment archétypal de bascule où l'issue d'un événement tient à l'expertise ou à la superstition d'un chef militaire ; elle est également liée au *topos* du sortilège thessalien par lequel les magiciens auraient la capacité de faire descendre la lune ; enfin, elle appelle une réponse par un geste rituel consistant à frapper sur du bronze pour le faire résonner. L'éclipse de lune développe ainsi son propre réseau de sens et de connotations qui montre que l'astre se manifeste avec au moins autant de force dans ses disparitions que dans ses apparitions.

La faible présence de Séléné dans les cultes officiels et dans les récits la rend difficile à décrire dans les termes qui définissent traditionnellement un dieu grec ; pourtant, si on renonce à lui appliquer des catégories en tant que personne, elle est caractérisable en tant que puissance divine par un mode d'action qui lui est particulier. L'étude de la tradition platonicienne de classification des dieux révèle une définition philosophique de Séléné comme déesse visible, accessible par la perception sensorielle. À ce caractère épiphanique est liée une présence sous forme d'apparitions et disparitions cycliques, un aspect que l'iconographie met en exergue par des représentations dynamiques de Séléné dans sa course céleste, et à travers des motifs récurrents comme la ronde des astres.

Déesse visible, Séléné est aussi définissable comme une instance de vision. La symétrie inhérente aux phénomènes optiques, dans la représentation qu'en donnent les textes antiques, fait que la lumière des astres peut être perçue comme un type superlatif de rayonnement visuel, et que le soleil et la lune forment une paire d'yeux célestes dont chacun surveille son propre domaine. Les agissements nocturnes dont la lune est ainsi témoin (vols et autres crimes, pratiques magiques, amours furtives) sont marqués par la clandestinité. Bien que Séléné tienne rarement un rôle de dénonciation directe, son regard sur ces spectacles n'est pas neutre : contrainte par les magiciens, priée par les amoureux, interrogée par les philosophes, elle est amenée à une implication active qui révèle à nouveau l'ambivalence de la lune, capable de bienveillance comme de courroux et de jalousie.

Ce caractère torturé que plusieurs auteurs attribuent à Séléné tient à son statut de déesse amoureuse : le seul récit qui se rattache en effet à elle de manière récurrente est celui d'Endymion, le berger du Latmos qui dort d'un sommeil éternel. La longue scholie à Apollonios de Rhodes qui développe une variation d'énoncés portant sur Endymion permet tout d'abord de dégager des représentations anciennes dans lesquelles Endymion, qui n'est pas encore l'amant de la Lune, est associé à diverses solutions médianes entre l'immortalité et la mort. Par les relations structurelles qu'elle met en lumière entre ces différents récits, la scholie amorce un travail de transformation d'une série de mentions du nom d'Endymion, marquées par des

effets probables d'homonymie, à un personnage mythologique. Si toutefois on renonce à la cohérence artificielle de cette notion de personnage, on peut néanmoins définir l'unicité d'Endymion comme celle d'un ensemble à l'intersection de plusieurs autres : roi, chasseur, berger, Endymion représente aussi par son sommeil un point de convergence original entre la mortalité et l'élection divine.

Les amours d'Endymion et de Séléné, mentionnées et célébrées dans une multitude de sources à partir de l'époque hellénistique, confèrent au sommeil définitoire et définitif du héros une connotation singulière. La question de la vision se pose dans des termes paradoxaux : Séléné, déesse visible et déesse amoureuse, serait-elle invisible à son propre amant ? Le silence des sources textuelles sur la potentialité d'un rêve d'Endymion, de nature épiphanique et érotique, n'autorise pas de conclusion. En revanche, les stratégies de représentation propres au corpus iconographique, où le motif d'Endymion connaît un grand succès notamment sur les sarcophages d'époque impériale, révèlent un équilibre différent. Le bel endormi de l'iconographie funéraire, érigé en type dont les équivalents féminins sont Ariane et Rhéa Silvia, laisse entrevoir en effet la possibilité d'une vision onirique de Séléné et d'une juxtaposition sur une même image de deux plans de réalité différenciés. Dès lors, la combinaison de l'épiphanie furtive de la Lune et du sommeil ininterrompu du jeune homme apparaît comme une forme unique de l'amour d'une déesse pour un mortel.

L'approche de la lune dans sa visualité amène enfin une étude de son caractère spéculaire, qui part du constat simple d'une analogie récurrente entre la lune et un miroir. Au-delà de critères formels, ce rapprochement repose sur une notion, celle de reflet, qui en recouvre plusieurs autres, de l'empreinte au simulacre en passant par le double. Bien plus qu'une copie conforme, le reflet est surtout une émanation visuelle qui se place à un autre degré de vérité que la vision directe, qu'elle en soit une déformation ou une révélation à un niveau supérieur. Le miroir de la lune, artefact programmatique mis en place par Lucien dans ses *Histoires vraies*, inscrit ce concept de reflet lunaire dans une dialectique complexe entre véracité et mensonge. Quant à la parenté inédite que Nonnos de Panopolis établit entre Narcisse et Endymion, parenté qui se comprend par référence à d'autres récits (le viol d'Aura par Dionysos,

le rapt de Perséphone par Hadès), elle éclaire sous un jour nouveau le statut d'amant de la lune et la notion de séduction et de piège associée aux simulacres que produit la lune-miroir.

Le caractère spéculaire de la lune ne se limite donc pas aux tropes stylistiques explicites qui la comparent à un miroir : la notion de reflet ou d'*eidôlon* lunaire permet en réalité de subsumer les phénomènes visuels étudiés dans le cadre de notre recherche. L'éclairage bâtard que procure l'astre nocturne, réfractant la lumière du soleil, est source d'apparitions (φάσματα) qui ne sont pas toutes fiables, comme nous l'avons constaté dans la première partie ; il est en tout cas foncièrement *amudros* et manque de clarté, à l'image du reflet que l'on voit dans le bronze poli du miroir. La déesse Séléné, étudiée dans la deuxième partie, bien qu'elle reste difficile à définir par son culte ou par sa biographie, est caractérisable par un mode d'action symétrique : divinité visible et voyante, elle se comporte comme un œil ou un miroir, et incarne la réciprocité inhérente à l'acte visuel dans la conception des anciens. Enfin, l'énigme d'Endymion, amant de la Lune suspendu entre mort et immortalité, trouve peut-être sa résolution dans un jeu de miroir : la troisième partie montre en effet que l'hypothèse d'un rêve d'Endymion n'est pas exclue de certaines représentations ; or les *eidôla* oniriques et spéculaires présentent des analogies que soulignent les représentations parallèles d'Endymion et de Narcisse – d'un côté une érotique du rêve, plus sereine, de l'autre une érotique du reflet, plus tourmentée. Le sommeil d'Endymion apparaît alors comme un miroir que lui tend Séléné, qui fait écran à son regard et lui montre des visions fantasmatiques, entre le réel et l'imaginaire.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

— (*PGM*)

- *Papyri Graecae Magicae. Die griechischen Zauberpapyri*, t. I-II, éd. K. Preisendanz, A. Henrichs, Stuttgart, Teubner, 1973-1974 (1ère éd. Leipzig, Berlin, 1928-1931).
- *The Greek Magical Papyri in translation*, éd. H.D. Betz, University of Chicago Press, 1985.

— (*FHG*) *Fragmenta Historicorum Graecorum*, (6 vol.) éd. K. Müller, Paris, Didot, 1841-1872.

— (*FGrHist*) *Fragmente der griechischen Historiker*, éd. F. Jacoby, Berlin, Weidmann, 1923-1999.

— *Die Fragmente der Vorsokratiker*, éd. H. Diels, W. Kranz, Berlin, Weidmann, 1951 (1ère éd. 1903).

— (Inscriptions du musée du Louvre)

- *Lyrica Adespota* 119, n°1037 des *Poetae Melici Graeci*, éd. D.L. Page, Oxford, Clarendon Press, 1962.
- *Inscriptions grecques du musée du Louvre, Les textes inédits*, Paris, Belles Lettres, Collection d'Études Anciennes, 1933, p. 66-73.

Achille Tatius *Le Roman de Leucippé et Clitophon*, trad. J.-Ph. Garnaud, Paris, Belles Lettres, 1991.

Alcée *Fragments*, t. II, trad. G. Liberman, Paris, Belles Lettres, 1999.

Apollonios de Rhodes

- *Argonautiques*, t. 1, Chants I à II, trad. É. Delage, Paris, Belles Lettres, 1974.
- *Argonautiques*, t. 2, Chant III, trad. É. Delage, Paris, Belles Lettres, 1980.
- *Argonautiques*, t. 3, Chant IV, trad. É. Delage, F. Vian, Paris, Belles Lettres, 1981.

Apulée

- *Apologie. Florides*, trad. P. Vallette, Paris, Belles Lettres, 1924.
- *Opuscules philosophiques. Fragments : Du Dieu de Socrate - Platon et sa doctrine - Du monde*, trad. J. Beaujeu, Paris, Belles Lettres, 1973.
- *Les Métamorphoses. Tome I : Livres I-V*, trad. G. Lafaye, Paris, Belles Lettres, 2015 (1er éd. 1925).
- *Les Métamorphoses. Tome II : Livres VI-X*, trad. G. Lafaye, Paris, Belles Lettres, 2008 (1er éd. 1928).
- *Les Métamorphoses. Tome III : Livres XI-XVV*, éd. H. Le Bonniec, trad. G. Lafaye, Paris, Belles Lettres, 1930.

Aristophane

- *Les Nuées*, trad. H. Van Daele, Paris, Belles Lettres, coll. Classiques en poche, 2009.
- *Comédies. Tome II, Les Guêpes - La paix*, t.II, éd. V. Coulon, trad. H. van Daele, Paris, Belles Lettres, 2013 (1ère éd. 1925).

Artémidore

- *Artemidorus' Oneirocritica*, trad. D.E. Harris-McCoy, Oxford (GB), Oxford University Press, 2012.
- *La clef des songes (Onirocritique)*, trad. A.J. Festugière, Paris, Vrin, 1975.

Ausone *Œuvres en vers et en prose, tome II*, trad. Max Jasinski, Paris, Librairie Garnier Frères, 1935.

Catulle *Poésies*, trad. G. Lafaye, Paris, Belles Lettres, 1949.

Cicéron *Tusculanes. Tome II : Livres III-V*, éd. G. Fohlen, trad. J. Humbert, Paris, Belles Lettres, 1931.

Cléomède *Théorie des mouvements circulaires des corps célestes, Théorie élémentaire = De motu circulari corporum caelestium*, éd. R. Goulet, Paris, Vrin 1980

CORNUTUS *De natura deorum*, éd. F. Osann, Gottingae, prostat in libraria Dieterichiana, 1844

DENYS D'HALICARNASSE *Antiquités romaines*, I, t. I, éd. V. Fromentin, Paris, Belles Lettres, 1998.

DIODORE DE SICILE *Bibliothèque historique*, Livre III, trad. B. Bommelaer, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

DIOGÈNE LAËRCE *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, trad. M.-O. Goulet-Cazé, M. Patillon, coll. La Pochothèque, Classiques modernes, Paris, Le Livre de poche, 1999.
Texte grec : *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, G. Reale, Milan, Bompiani Il Pensiero Occidentale, 2005.

ÉLIEN

- *La Personnalité des animaux*, vol. 1, Livres I à IX, trad. A. Zucker, Paris, Belles Lettres, coll. La Roue à Livres, 2001.
- *La Personnalité des animaux*, vol. 2, Livres X à XVII, trad. A. Zucker, Paris, Belles Lettres, coll. La Roue à Livres, 2002.
- *On the characteristics of animals*, vol. 1, Books I-V, trad. A. F. Scholfield, Londres, The Loeb Classical Library, 1958.
- *On the characteristics of animals*, vol. 2, Books VI-XI, trad. A. F. Scholfield, Londres, The Loeb Classical Library, 1959.
- *On the characteristics of animals*, vol. 3, Books XII-XVII, trad. A. F. Scholfield, Londres, The Loeb Classical Library, 1959.

ESCHYLE *Œuvres. Tome 1 : Les Suppliantes - Les Perses - Les Sept contre Thèbes - Prométhée enchaîné*, trad. P. Mazon, Paris, Belles Lettres, 1931 (1ère éd. 1920).

ESCHYLE (fragments) *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Volume III : Aischylus*, éd. S. Radt, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

EURIPIDE *Tragédies. Tome V : Hélène - Les Phéniciennes*, trad. F. Chapouthier, H. Grégoire, L. Méridier, Paris, Belles Lettres 1950.

EUSTATHE DE THESSALONIQUE *Commentarii ad Homeri Iliadem*, vol. 1, J. A. G. Weigel, Leipzig, Wilhelm Haack, 1827.

HÉLIODORE *Les Éthiopiques. Théagène et Chariclée. Tome III : Livres VIII-X*, éd. R.M. Rattenbury, T.W. Lumb, trad. J. Maillon, Paris, Belles Lettres, 2003 (1ère éd. 1960)

HÉRODOTE *Histoires*, (9 vol.), éd. Ph.-E. Legrand, Paris, Belles Lettres, 2002-2003 (1ère éd. 1930-1955)

HÉSIODE *Théogonie - Les Travaux et les Jours - Bouclier*, éd. P. Mazon, Paris, Belles Lettres, 1982 (1ère éd. 1928)

HÉSIODE (fragments)

- (texte grec) *The Shield / Catalogue of Women / Other fragments*, éd. Glenn W. Most, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2007.
- (traduction) *La Théogonie, Les Travaux et les Jours et autres poèmes*, trad. Ph. Brunet, Le Livre de Poche, coll. Classiques de Poche, 1999.
- *Fragmenta Hesiodea*, éd. R. Merkelbach, M. L. West, Oxford, Clarendon Press, 1967.

HÉSYCHIUS *Hesychii Alexandrini Lexicon*, t. II, E-O, Kurt Latte, Copenhague, Ejnar Munksgaard, 1966.

HIPPOCRATE *Tome II, 3e partie : La Maladie sacréee*, trad. J. Jouanna, Paris, Belles Lettres, 2003.

HOMÈRE

- *Iliade. Tome IV : Chants XIX-XXIV*, trad. P. Mazon, Paris, Belles Lettres, 7e tirage 1963 (1ère éd. 1938).
- *L'Odyssée. Tome III : Chants XVI-XXIV*, éd. V. Bérard, Paris, Belles Lettres, 7e tirage 1967 (1ère éd. 1924).

HOMÈRE (Pseudo) *Hymnes*, éd. J. Humbert, Paris, Belles Lettres, 1976 (1ère éd. 1936).

HORACE *Odes et Épodes*, trad. F. Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1929.

HYGIN *Fables*, éd. J.-Y. Boriaud, Paris, Belles Lettres, 1997.

HYMNES ORPHIQUES éd. P. Chuvin, M.-Ch. Fayant *et al.*, Paris, Belles Lettres, 2014.

JEAN LE LYDIEN *On the Months (De Mensibus)*, trad. Anastasius C. Bandy, The Edwin Mellen Press, 2013.

Juvénal *Satires*, trad. P. de Labriolle, F. Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 10e éd. 1971 (1er tirage 1921).

Lucain *La Guerre civile. La Pharsale. Tome II : Livres VI-X*, trad. A. Bourgery, M. Ponchont, Paris, Belles Lettres, 1929.

Lucien de Samosate

- *Alexandre ou le faux prophète*, trad. M. Caster, Belles Lettres, coll. Classiques en poche, 2001.
- *Comédies humaines*, trad. A.-M. Ozanam, Paris, Belles Lettres, Classiques en poche, 2010.
- *Œuvres. Tome II : Opuscules 11-20*, trad. J. Bompaire, Paris, Belles Lettres, 1998.
- *Œuvres. Tome III : Opuscules 21-25*, trad. J. Bompaire, Paris, Belles Lettres, 2003.
- *La déesse syrienne*, éd. G. Trédaniel, trad. M. Meunier, Paris, Éditions de la Maisnie, 1980.
- *Œuvres complètes*, trad. A.M. Ozanam, Paris, Belles Lettres, *Editio minor*, 2018.

Lycophron *Alexandra*, trad. A. Hurst, A. Kolde, Paris, Belles Lettres, 2008.

Macrobe *Saturnales*, éd. J. Willis, Stuttgart, Leipzig, Teubner, 1994 (1ère éd. 1970).

Martial *Épigrammes. Tome II, 1re partie : Livres VIII-XII*, trad. H. J. Izaac, Paris, Belles Lettres, 1933.

Maxime de Tyr *Choix de conférences. Religion et philosophie*, trad. F. Fauquier, B. Pérez-Jean, Paris, Belles Lettres, coll. La Roue à livres, 2014.

Nicandre *Nicandrea Theriaca et Alexipharmaca*, O. Schneider, Leipzig, B. G. Teubner, 1851.

Nonnos de Panopolis

- *Les Dionysiaques. Tome I : Chants I-II*, trad. F. Vian, Paris, Belles Lettres, 1976.
- *Les Dionysiaques. Tome II : Chants III-V*, trad. P. Chuvin, Paris, Belles Lettres, 1976.
- *Les Dionysiaques. Tome III : Chants VI-VIII*, trad. P. Chuvin, Paris, Belles Lettres, 1992.
- *Les Dionysiaques. Tome IV : Chants IX-X*, trad. G. Chrétien, Paris, Belles Lettres, 1985.
- *Les Dionysiaques. Tome V : Chants XI-XIII*, trad. F. Vian, Paris, Belles Lettres, 1995.
- *Les Dionysiaques. Tome VI : Chants XIV-XVII*, trad. B. Gerlaud, Paris, Belles Lettres,

1994.

• *Les Dionysiaques. Tome VII : Chants XVIII-XIX*, trad. J. Gerbeau, Paris, Belles Lettres, 1992.

• *Les Dionysiaques. Tome VIII : Chants XX-XXIV*, éd. N. Hopkinson, trad. F. Vian, Paris, Belles Lettres, 1994.

• *Les Dionysiaques. Tome IX : Chants XXV-XXIX*, trad. F. Vian, Paris, Belles Lettres, 1990.

• *Les Dionysiaques. Tome X : Chants XXX-XXXII*, trad. F. Vian, Paris, Belles Lettres, 1997.

• *Les Dionysiaques. Tome XI : Chants XXXIII-XXXIV*, trad. B. Gerlaud, Paris, Belles Lettres, 2005.

• *Les Dionysiaques. Tome XII : Chants XXXV-XXXVI*, trad. H. Frangoulis, Paris, Belles Lettres, 2006.

• *Les Dionysiaques. Tome XIII : Chant XXXVII*, éd. F. Vian, trad. H. Frangoulis, Paris, Belles Lettres, 1990.

• *Les Dionysiaques. Tome XIV : Chants XXXVIII-XL*, éd. F. Vian, trad. B. Simon, Paris, Belles Lettres, 1999.

• *Les Dionysiaques. Tome XV : Chants XLI-XLIII*, trad. P. Chuvin, M.-Ch. Fayant, Paris, Belles Lettres, 2006.

• *Les Dionysiaques. Tome XVI : Chants XLIV-XLVI*, trad. B. Simon, Paris, Belles Lettres, 2004.

• *Les Dionysiaques. Tome XVII : Chant XLVII*, éd. F. Vian, trad. M.-Ch. Fayant, Paris, Belles Lettres, 2000.

• *Les Dionysiaques. Tome XVIII : Chant XLVIII*, trad. F. Vian, Paris, Belles Lettres, 2003.

Ovide *Fastes*, I-III, t. I, trad. H. Le Bonniec, coll. Poètes du monde latin, Catane, Orpheus, Università di Catania, 1969.

Pausanias

• *Description de la Grèce. Tome I : Introduction générale. Livre I : L'Attique*, éd. M. Casevitz, trad. J. Pouilloux, Paris, Belles Lettres, 1992.

• *Description of Greece*, 2, livres III-V, trad. W.-H. S. Jones, H. A. Ormerod, Londres, W.

Heinemann, The Loeb Classical Library, 1926.

• *Description de la Grèce. Tome V : Livre V. L'Élide I*, éd. M. Casevitz, trad. J. Pouilloux, Paris, Belles Lettres, 1999.

• *Description de la Grèce. Tome VI : Livre VI. L'Élide II*, éd. M. Casevitz, trad. J. Pouilloux, Paris, Belles Lettres, 2002.

• *Description de la Grèce. Tome VII : Livre VII. L'Achaïe*, éd. M. Casevitz, trad. Y. Lafond, Paris, Belles Lettres, 2000.

• *Description de la Grèce. Tome VIII : Livre VIII. L'Arcadie*, éd. M. Casevitz, trad. M. Jost, Paris, Belles Lettres, 1998.

Pétrone *Satiricon*, trad. O. Sers, Paris, Belles Lettres, coll. Classiques en poche, 2001.

Pindare *Tome I : Olympiques*, trad. A. Puech, Paris, Belles Lettres, 1949 3e édition (1ère éd. 1922).

Platon

• *Œuvres complètes. Tome I : Introduction. Hippias mineur - Alcibiade - Apologie de Socrate - Euthyphron - Criton*, trad. M. Croiset, Paris, Belles Lettres, 1920.

• *Œuvres complètes. Tome III, 2e partie : Gorgias - Ménon*, trad. M. Croiset, Paris, Belles Lettres, 1923.

• *Œuvres complètes. Tome IV, 2e partie : Le Banquet*, trad. P. Vicaire, Paris, Belles Lettres, 1989.

• *Œuvres complètes. Tome IV, 1re partie : Phédon*, trad. P. Vicaire, Paris, Belles Lettres, 1983.

• *Œuvres complètes. Tome V, 2e partie : Cratyle*, trad. L. Méridier, Paris, Belles Lettres, 1931.

• *Œuvres complètes. Tome XII, 1re partie : Les Lois, Livres VII-X*, trad. A. Diès, Paris, Belles Lettres, 1956.

• *Œuvres complètes. Tome XII, 2e partie : Les Lois, Livres XI-XII - Epinomis*, trad. É. Des Places A. Diès, Paris, Belles Lettres, 1956.

Pline l'ancien

• *Histoire naturelle. Livre VIII (Des animaux terrestres)*, trad. A. Ernout, Paris, Belles

Lettres, 1952.

• *Histoire naturelle. Livre XXVIII (Remèdes tirés des animaux)*, trad. A. Ernout, Paris, Belles Lettres, 1962.

• *Histoire naturelle. Livre XXX (Remèdes tirés des animaux - Magie)*, trad. A. Ernout, Paris, Belles Lettres, 1963.

• *Histoire naturelle. Livre XXXVII (Des pierres précieuses)*, trad. E. de Saint-Denis, Paris, Belles Lettres, 1972.

Plutarque

• *Œuvres morales. Tome II : Traités 10-14*, trad. J. Defradas, J. Hani, R. Klaerr, Paris, Belles Lettres, 1985.

• *Œuvres morales. Tome VI : Traités 24-26. Dialogues pythiques*, trad. R. Flacelière, Paris, Belles Lettres, 1974.

• *Œuvres morales. Tome V, 2e partie : Traité 23. Isis et Osiris*, trad. Ch. Froidefond, Paris, Belles Lettres, 1988.

• *Œuvres morales. Tome VII, 2e partie : Traités 37-41*, trad. R. Klaerr, Y. Vernière, Paris, Belles Lettres, 1974.

• *Œuvres morales. Tome VIII : Traités 42-45. Du destin - Le Démon de Socrate - De l'exil - Consolation à sa femme*, trad. J. Hani, Paris, Belles Lettres, 1980.

• *Œuvres morales. Tome IX, 1re partie : Propos de table (Livres I-III)*, trad. F. Fuhrmann, Paris, Belles Lettres, 1972.

• *Œuvres morales. Tome X : Traités 47 et 48. Dialogue sur l'amour - Histoires d'amour*, trad. M. Cuvigny, R. Flacelière, Paris, Belles Lettres, 1980.

• *Vies. Tome I : Thésée-Romulus. Lycurgue-Numa*, trad. É. Chambry, R. Flacelière, M. Juneaux, Paris, Belles Lettres, 1958.

• *Vies. Tome IV : Timoléon - Paul-Emile. Pélopidas-Marcellus*, trad. É. Chambry, R. Flacelière, Paris, Belles Lettres, 1967.

• *Vies. Tome VI : Pyrrhos-Marius. Lysandre-Sylla*, trad. É. Chambry, R. Flacelière, Paris, Belles Lettres, 1971.

• *Vies. Tome VII : Cimon-Lucullus. Nicias-Crassus*, trad. É. Chambry, R. Flacelière, Paris, Belles Lettres, 1972.

• *Le visage qui apparaît dans le disque de la lune (De facie quae in orbe lunae apparet)*, éd. A. Lernould, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013.

Plutarque (pseudo) *De fluviis. Nommer le monde : origine des noms de fleuves, de montagnes et de ce qui s'y trouve*, trad. Ch. Delattre, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011.

Properce *Élégies*, trad. Simone Viarre, Paris, Belles Lettres, 2005.

Polybe *Histoires*, VII-IX, t.VII, éd. Weil, Paris, Belles Lettres, 2003 (1ère éd. 1982).

Quintus de Smyrne *La Suite d'Homère. Tome III : Livres X-XIV*, trad. F. Vian, Paris, Belles Lettres, 1969.

Sapho (fragments) *Poetarum Lesbianorum Fragmenta*, éd. E. Lobel, D. Page, Oxford, Clarendon Press, 1963.

Sénèque *Tragédies. Tome I : Hercule furieux - Les Troyennes - Les Phéniciennes - Médée - Phèdre*, trad. F.R. Chaumartin, Paris, Belles Lettres, 1996.

Sophocle *Tragédies. Tome III : Philoctète - Œdipe à Colone*, t.III, éd. A. Dain, trad. P. Mazon, Paris, Belles Lettres, 2013 (1ère éd. 1960).

Sophocle (fragments) *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Volume IV : Sophocles*, éd. S. Radt, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1977.

Strabon *Géographie. Tome VII : Livre X (Grèce)*, trad. F. Lasserre, Paris, Belles Lettres, 1971.

Tacite *Annales. Tome I : Livres I-III*, trad. P. Wuilleumier, Paris, Belles Lettres, 1923.

Tatien *Oratio ad Graecos*, éd. M. Marcovich, Berlin, de Gruyter, 1995.

Théocrite (pseudo) *Bucoliques grecs. Tome II : Pseudo-Théocrite, Moschos, Bion, divers*, trad. Ph.-E. Legrand, Paris, Belles Lettres, 1972 (1re éd. 1927).

Théon de Smyrne *De utilitate mathematicae, Exposition des connaissances des mathématiques utiles pour Platon*, éd. J. Dupuis, Paris, Hachette, 1982

Thucydide *La Guerre du Péloponnèse*, VI-VII, t.IV, éd L. Bodin, Paris, Belles Lettres, 2003 (1ère éd. 1955).

TIBULLE *Élégies*, trad. M. Ponchont, Paris, Belles Lettres, 1926.

TITE-LIVE *Histoire romaine. Tome XVI : Livre XXVI*, trad. P. Jal, Paris, Belles Lettres, 1991.

VALERIUS FLACCUS *Argonautiques. Tome II : Chants V-VIII*, trad. G. Liberman, Paris, Belles Lettres, 2002.

VIRGILE

- *Bucoliques*, trad. E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1987 (1re éd. 1967).
- *Géorgiques*, éd. E. de Saint-Denis, r. R. Lesueur, Paris, Belles Lettres, 1994 (1ère éd. 1956).
- *Énéide. Tome I : Livres I-IV*, trad. J. Perret, Paris, Belles Lettres, 1977.
- *Énéide. Tome II : Livres V-VIII*, trad. J. Perret, Paris, Belles Lettres, 1978.
- *Énéide. Tome III : Livres IX-XII*, trad. J. Perret, Paris, Belles Lettres, 1980.

VARRON *De lingua Latina*, t. I, éd. F. Semi, Scriptorum Romanorum quae extant omnia, Venise, F. Pesenti del Thei, 1965

ZÉNOBIOS *Epitome / Proverbes*, in *Corpus paroemiographorum Graecorum*, vol. I, éd. E. L. von Leutsch, F. G. Schneidewin, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1839.

Sources secondaires

Auger, Danièle et Charles Delattre. *Mythe et fiction*. Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.

Bettini, Maurizio. «Construire l'invisible». In : *Mètis* (2004), p. 217–230.

Bettini, Maurizio et Ezio Pellizer. *Il mito di Narciso : immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. Turin : Einaudi, 2003.

Bicknell, Peter. «The witch Aglaonice and dark lunar eclipses in the second and first centuries BC». In : *Journal of the British Astronomical Association* 93 (1983), p. 160–163.

Bonnet, Corinne et al. «« Les dénominations des dieux nous offrent comme autant d'images dessinées » (Julien, *Lettres* 89b, 291 b). Repenser le binôme théonyme-épithète». In : *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* 84/2 (2018).

Bouché-Leclercq, Auguste. *L'Astrologie grecque*. Impression anastatique de l'édition de Paris, 1899. Bruxelles, 1963.

Boyancé, Pierre. «Le sommeil et l'immortalité». In : *Mélanges de l'École française de Rome* 45.1 (1928), p. 97–105.

Bréchet, Christophe, Anne Videau et Ruth Webb, éds. *Théorie et pratique de la fiction à l'époque impériale*. Paris : Éditions Picard, 2013.

Buffière, Félix. «Séléné : la Lune dans la poésie, la science et la religion grecques». In : *Bulletin de littérature ecclésiastique* 100.1 (1999), p. 3–18.

Buxton, Richard. *Imaginary Greece : The contexts of mythology*. Cambridge University Press, 1994.

Cazzato, Vanessa et André Lardinois, éds. *The Look of Lyric. Greek Song and the Visual, Studies in archaic and classical Greek song*. T. 1. Leiden : Brill, 2016.

Chandezon, Christophe et Julien Du Bouchet, éds. *Artémidore de Daldis et l'interprétation des rêves : quatorze études*. Les Belles Lettres, 2014.

— éds. *Études sur Artémidore et l'interprétation des rêves*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2012.

Chantraine, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris : Klincksieck, 2009.

Chuvin, Pierre et Ernest Will. *Mythologie et géographie dionysiaques*. T. 2. Clermont-Ferrand : Adosa, 1991.

Constantinidou, Soteroula. «The light imagery of divine manifestation in Homer». In : *Light and darkness in ancient Greek myth and religion*. Sous la dir. de Menelaos Christopoulos, Efimia D. Karakantza et Olga Levaniouk. Lexington Books, 2010.

D'Alfonso, Francesca. «**Κῶμα** degli dèi e degli uomini». In : *Museum Helveticum* 69 (2012), p. 62–82.

Dardenay, Alexandra. «Formation et interprétation d'un schéma iconographique. Le cas des images figurant Mars et Rhéa Silvia». In : *Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA*. Sous la dir. d'Irene Bragantini. Università degli studi di Napoli L'Orientale. Naples, sept. 2010, p. 241–253.

Dasen, Véronique. «Ganymède ou l'immortalité en jeu». In : *Kernos* 31 (2018), p. 119–140.

Dean-Jones, Lesley. *Women's bodies in classical Greek science*. Oxford : Clarendon Press, 1994.

Delatte, Armand. *La catoptromancie grecque et ses dérivés*. Liège : Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, 1932.

Delattre, Charles. «Entre mortalité et immortalité : l'exemple de Sarpédon dans l'*Iliade*». In : *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* 80.2 (2006), p. 259–271.

— «Képhalos tricéphale : unité et unicité d'un personnage en mythologie». In : *Revue des études anciennes* 111.1 (2009), p. 97–117.

— «L'immortalité par défaut, ou l'impossible statut de Ganymède». In : *Ganymède ou l'échanson : rapt, ravissement et ivresse poétique*. Sous la dir. de Véronique Gély. Presses universitaires de Paris Ouest, 2008, p. 55–68.

— «L'ordre généalogique, entre mythographie et doxographie». In : *Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique* 19 (2006).

— *Manuel de mythologie grecque*. Éditions Bréal, 2005.

— «**῾ΗΜΙΘΕΟΣ** en question : l'homme, le héros et le demi-dieu». In : *Revue des Études Grecques* (2007), p. 481–510.

Demandt, Alexander. *Verformungstendenzen in der Überlieferung antiker Sonnen-und Mondfinsternisse*. 7. Wiesbaden : Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1970.

Derchain, Philippe et al. *La lune, mythes et rites : Égypte, Sumer, Babylone, Hittites, Canaan, Israel, Islam, Iran, Inde, Cambodge, Japon, Chine, Sibérie*. T. 5. Sources Orientales. Paris : Seuil, 1962.

Detienne, Marcel et Jean-Pierre Vernant. *Les Ruses de l'intelligence, la* Mètis *des Grecs*. Champs. Paris : Flammarion, 1974.

Dover, Kenneth James. «The freedom of the intellectual in Greek society». In : *Talanta* 7 (1975).

Ducrey Pierre et Chaniotis, Angelos, éd. *La Nuit : imaginaire et réalités nocturnes dans le monde gréco-romain*. Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt 64. Genève, 2018.

Ellinger, Pierre. *La légende nationale phocidienne. Artémis, les situations extrêmes et les récits de guerre d'anéantissement*. T. Supplément XXVII. Bulletin de correspondance hellénique. École française d'Athènes, 1993.

— «Le gypse et la boue I. Sur les mythes de la guerre d'anéantissement». In : *Quaderni urbinati di cultura classica* 29 (1978), p. 7–35.

Elsner, Jaś, John Elsner et alii. *Roman eyes : visuality & subjectivity in art & text*. Princeton University Press, 2007.

Faraone, Christopher A. *Ancient Greek love magic*. Harvard University Press, 2009.

— *Philtres d'amour et sortilèges en Grèce ancienne*. Payot, 2006.

Fejfer, Jane. *Roman portraits in context*. de Gruyter, 2008.

Ferrari, Gloria. *Alcman and the Cosmos of Sparta*. University of Chicago Press, 2008.

Frangoulis, Hélène. *Du roman à l'épopée : influence du roman grec sur les* Dionysiaques *de Nonnos de Panopolis*. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2014.

Frisk, Hjalmar, éd. *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1954-1972.

Frontisi-Ducroux, Françoise. *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*. F. Maspero, 1975.

— *Du masque au visage : aspects de l'identité en Grèce ancienne*. Paris : Flammarion, 1995.

Frontisi-Ducroux, Françoise et Jean-Pierre Vernant. *Dans l'œil du miroir*. Paris : Odile Jacob, 1997.

Gantz, Timothy. *Mythes de la Grèce archaïque*. Trad. par Danièle Auger et Bernadette Leclercq-Neveu. Belin, 2004.

Gély, Véronique, éd. *Ganymède ou l'échanson : rapt, ravissement et ivresse poétique*. Presses universitaires de Paris Ouest, 2008.

Goulet, Richard. *Dictionnaire des philosophes antiques*. Paris : CNRS, 1989-2018.

Govers Hopman, Marianne. *Scylla : myth, metaphor, paradox*. Cambridge University Press, 2013.

Grand-Clément, Adeline. *La fabrique des couleurs*. de Boccard, 2011.

Hadot, Pierre. *Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin*. Paris : Gallimard, 1976.

Hawes, Greta. *Rationalizing myth in antiquity*. Oxford : Oxford University Press, 2014.

Hill, D. E. «The Thessalian Trick». In : *Rheinisches Museum für Philologie* 116.H. 3/4 (1973), p. 221–238.

Humphreys, Sarah C. *The strangeness of gods : historical perspectives on the interpretation of Athenian religion*. Oxford University Press, 2004.

King, Helen. *Hippocrates' woman : reading the female body in ancient Greece*. Londres : Routledge, 1998.

King, Helen et Véronique Dasen. *La médecine dans l'Antiquité grecque et romaine*. Lausanne : BHMS, 2008.

Klein, Florence. «Écho, l'intertextualité déformante et une poétique « féminine » chez Ovide et quelques autres». In : *Polysèmes. Revue d'études intertextuelles et intermédiales* 20 (2018).

Koortbojian, Michael. *Myth, meaning, and memory on Roman sarcophagi*. University of California Press Berkeley, 1995.

Lefkowitz, Mary R. «"Predatory" Goddesses». In : *Hesperia* (2002), p. 325–344.

Lejeune, Albert. *Recherches sur la catoptrique grecque d'après les sources antiques et médiévales*. Bruxelles : Palais des académies, 1957.

Limc. *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*. Sous la dir. de Fondation pour le *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*. (18 volumes). Artemis, 1988.

Lissarrague, François. *L'autre guerrier : archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*. T. 3. Paris-Rome : Éditions La Decouverte, 1990.

— *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*. Paris : Adam Biro, 1987.

Lloyd, Geoffrey. *Polarity and Analogy : Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*. Cambridge : Cambridge University Press, 1966.

Lunais, Sophie. *Recherches sur la lune. Les auteurs latins : de la fin des Guerres puniques à la fin du règne des Antonins*. texte remanié de thèse de 3e cycle, Lettres, Paris 10, 1975. Leiden : Brill, 1979.

Mansfeld, Jaap. «The chronology of Anaxagoras' Athenian period and the date of his trial». In : *Mnemosyne* 32.1-2 (1979), p. 39–69.

— «The chronology of Anaxagoras' Athenian period and the date of his trial». In : *Mnemosyne* 33.1-2 (1980), p. 17–95.

Manuwald, Bernd. «Narcissus bei Konon und Ovid». In : *Hermes* 103 (1975), p. 349–372.

Martin, Michaël. *Magie et magiciens dans le monde gréco-romain*. Éditions Errance, 2005.

Miguélez-Cavero, Laura. *Poems in context : Greek poetry in the Egyptian Thebaid, 200-600 AD*. de Gruyter, 2008.

Montiglio, Silvia. *The spell of Hypnos : sleep and sleeplessness in Ancient Greek literature*. IB Tauris, 2015.

Motte, André et Vinciane Pirenne-Delforge. «Du « bon usage » de la notion de syncrétisme». In : *Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique* 7 (1994).

Mugler, Charles. «Sur l'origine et le sens de l'expression καθαιρεῖν τὴν σελήνην». In : *Revue des Études Anciennes* 61.1 (1959), p. 48–56.

Newby, Zahra. *Greek Myths in Roman Art and Culture : Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC-AD 250*. Cambridge University Press, 2016.

— «Myth and death : Roman mythological sarcophagi». In : *A Companion to Greek Mythology* (2011), p. 301–318.

ní Mheallaigh, Karen. *Reading fiction with Lucian : fakes, freaks and hyperreality*. Cambridge University Press, 2014.

— *The Moon in the Greek and Roman imagination : myth, literature, science and philosophy*. 2020.

Pache, Corinne Ondine. *A moment's ornament : the poetics of nympholepsy in ancient Greece*. Oxford University Press, 2011.

Pack, Roger. «The "Volatilization" of Peregrinus Proteus». In : *The American Journal of Philology* 67.4 (1946), p. 334–345.

Parker, Robert. *On Greek Religion*. Cornell University Press, 2011.

Pellizer, Ezio. «On Reading the Narcissus Story». In : *Interpretations of Greek Mythology*. Sous la dir. de Jan Bremmer. Londres : Routledge, 1987, p. 107–120.

Pestalozza, Uberto. «Selene e la mitologia lunare nel mondo religioso preellenico». In : *Nuovi saggi di religione mediterranea*. Sous la dir. d'Uberto Pestalozza. Florence : Sansoni, 1964.

Pirenne-Delforge, Vinciane et Francesca Prescendi, éds. *« Nourrir les dieux ? » Sacrifice et représentation du divin. Actes de la VIe rencontre du Groupe de recherche européen FIGURA. Représentation du divin dans les sociétés grecque et romaine (23-24 octobre 2009)*. Liège, 2011.

Platt, Verity. *Facing the gods : epiphany and representation in Graeco-Roman art, literature and religion*. Cambridge University Press, 2011.

Préaux, Claire. *La lune dans la pensée grecque*. T. LXI, fascicule 4. Mémoires de la classe des lettres, 2e série. Bruxelles : Académie Royale de Belgique, 1973.

RAMNOUX, Clémence. *La nuit et les enfants de la nuit dans la tradition grecque*. Paris : Flammarion, 1986.

ROSCHER, Wilhelm Heinrich. *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Teubner, 1884-1937.

— *Über Selene und verwandtes*. 4. Leipzig : B. G. Teubner, 1890.

RUDHARDT, Jean. *Le rôle d'Éros et d'Aphrodite dans les cosmogonies grecques*. Paris : Presses universitaires de France, 1986.

— *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*. Genève : Droz, 1958.

— *Thémis et les Hôrai : recherche sur les divinités grecques de la justice et de la paix*. T. 14. Genève : Droz, 1999.

SAÏD, Suzanne. «Deux noms de l'image en grec ancien : idole et icône». In : *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 131.2 (1987), p. 309–330.

SHORROCK, Robert. *The challenge of Epic. Allusive Engagement in the* Dionysiaca *of Nonnus*. Brill, 2001.

— *The Myth of Paganism. Nonnus, Dionysus and the World of late Antiquity*. Londres : Bristol Classical Press, 2011.

SICHTERMANN, Hellmut. «Der schlafende Ganymed». In : *Gymnasium* 83 (1976), p. 534–550.

— *Die mythologischen Sarkophage. Apollon, Ares, Bellerophon, Daidalos, Endymion, Ganymed, Giganten, Grazien*. T. XII. Die antiken Sarkophagreliefs. Gebr. Mann Verlag, 1992.

— *Späte Endymion-Sarkophage : Methodisches zur Interpretation*. T. 19. Baden-Baden : B. Grimm, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1966.

SIDER, David, éd. *The fragments of Anaxagoras*. Meisenheim am Glan : Hain, 1981.

SIMON, Gérard. *Le Regard, l'Être et l'Apparence dans l'Antiquité*. Paris : Seuil, 1986.

— «Science de la vision et représentation du visible. Le regard de l'optique antique». In : *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 37 (1991), p. 5–21.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane. *Tragedy and Athenian religion*. Lexington Books, 2003.

SQUIRE, Michael, éd. *Sight and the Ancient Senses*. The senses in Antiquity. Londres, New York : Routledge, 2016.

TURCAN, Robert. «Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire». In : *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. T. II. 16. Berlin, 1978, p. 1700–1735.

USTINOVA, Yulia. *Caves and the ancient Greek mind : descending underground in the search for ultimate truth*. Oxford University Press, 2009.

VASILIU, Anca. *Eikôn. L'image dans le discours des trois Cappadociens*. Paris : Presses universitaires de France, 2010.

VERMEULE, Emily. *Aspects of death in early Greek art and poetry*. T. 46. University of California Press, 1979.

VERNANT, Jean-Pierre. *La mort dans les yeux : figures de l'autre en Grèce ancienne*. Paris : Hachette, 1985.

— *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*. Maspero, 1965.

VERSNEL, Hendrik Simon. *Inconsistencies in Greek and Roman Religion. Ter Unus : Isis, Dionysos, Hermes, Three Studies in Henotheism*. T. 1. Brill, 1990.

— *Inconsistencies in Greek and Roman Religion. Transition and reversal in myth and ritual*. T. 2. Brill, 1990.

— «What did ancient man see when he saw a god ? Some reflections on Greco-Roman epiphany». In : *Effigies Dei*. Brill, 1987, p. 42–55.

WEBB, Ruth. *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. Routledge, 2016.

WREDE, Henning. *Consecratio in formam deorum : vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*. Mayence : Von Zabern, 1981.

ZANKER, Paul et Björn Christian EWALD. *Living with myths : the imagery of Roman sarcophagi*. Oxford University Press, 2012.

— *Mit Mythen leben : die Bilderwelt der römischen Sarkophage*. Munich : Hirmer, 2004.

ZOGRAFOU, Athanassia. *Chemins d'Hécate : portes, routes, carrefours et autres figures de l'entre-deux*. 24. Presses universitaires de Liège, 2010.

— «L'énigme de la triple Hécate : de l'entre-deux à la triplicité». In : *Zwische Krise und Alltag. Conflit et normalité*. Sous la dir. de Christophe BATSCH, Ulrike EGELHAAF-GEISER et Ruth STEPPER. Franz Steiner, 1999.

Annexe

Annexe A : Les Arcadiens prélunaires

Les Arcadiens sont réputés autochtones (voir Hellanicos, 4 F 161 Jacoby ; Hérodote, VIII, 73 ; Aristophane, *Nuées*, 398 et fr. 55 Dem.). D'après Aelius Hérodianus (*De prosodia catholica*, III, 1, 181), repris par Étienne de Byzance (s. v. Ἀρκάς), Hippys de Rhégion (*FGrHist* 554 F 6-7) aurait été le premier à qualifier ce peuple de προσέληνοι. Voir aussi Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* IV, 263-265, dont le scholiaste (264b) fournit plusieurs explications concurrentes sur cette expression étrange : selon Eudoxe de Cnide (fr. 315 Lasserre), les Arcadiens seraient bel et bien apparus avant la lune, comme le dit Apollonios ; selon Aristias de Chios et Denys de Chalcis (*FHG* 1), les Sélénites sont un peuple d'Arcadie ; selon Mnaséas (*FHG* 4), Prosélénos était un roi arcadien ; selon Aristote (fr. 591 Rose), les Arcadiens chassèrent un jour les Barbares de leur territoire en les attaquant πρὸ τοῦ ἐπιτεῖλαι τὴν σελήνην (avant le lever de la lune) ; enfin, selon d'autres, Endymion était un Arcadien qui étudia les phases de la lune (sur Endymion astronome, voir *infra* p. 322.). L'expression des Arcadiens *prosélénoi* se trouve aussi chez Lycophron, *Alexandra*, 482 ; Callimaque, fr. 191, 56 Pf. ; Plutarque, *Questions romaines*, 282A ; Lucien, *Astrologie* 26 ; Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques* XLI, 90. On a même pu prêter à l'adjectif προσέληνος une étymologie commune avec le verbe προυσελέω (outrager) : voir *Etymologicum magnum* s. v. προσέληνοι, scholies à Eschyle (*Prométhée enchaîné*, 438), à Aristophane (*Nuées* 398) et à Lycophron (482), Jean Tzétzès (*Chiliades* IV, 2, 812-813) ; mais l'interprétation la plus répandue et la plus probable est que l'épithète dénote le caractère archaïque du peuple arcadien. Aristophane brode d'ailleurs sur cette notion en forgeant les adjectifs πρωτοσέληνος (fr. 55 Demanczuk, pour désigner un « vieillard proche de la tombe », τυμβογέρων) et βεκκεσέληνος (*Nuées* 398, qualifiant quelqu'un d'arriéré et obtus), formé avec βέκος, le pain, mot qui apparaît dans une fameuse anecdote chez Hérodote (II, 2), où il sert justement à prouver que les Phrygiens, qui l'utilisent dans leur langue, sont le peuple le plus ancien au monde. Pétrone (*Satiricon* 132, 5) met en scène une vieille femme nommée Prosélénos qui use de procédés magiques pour tenter de guérir le héros Encolpe de son impuissance ; le nom du personnage fait sans doute référence à son grand âge, mais peut-être aussi à l'importance de la lune dans la sorcellerie : l'amante d'Encolpe s'appelle Circé, et la servante de cette dernière laisse entendre

que le fiasco inopiné du narrateur pourrait être dû à un maléfice « dans cette ville où les femmes font même descendre la lune » (129, 11 : voir p. 123, note 227). Le concept de peuple « prélunaire » renvoie non seulement à son ancienneté pure, mais aussi à une forme primitive de civilisation humaine : en plus d'être autochtones et prélunaires, les Arcadiens sont mangeurs de glands (βαλανηφάγοι), une pratique alimentaire que l'on trouve parfois directement reliée à la période qui précède l'apparition de la lune. Ainsi Apollonios (IV, 264-265) explique-t-il que les Arcadiens Apidanéens existaient dès avant la lune (καὶ πρόσθε σεληναίης) et mangeaient le fruit du chêne (φηγός) ; à l'époque d'Apulée, la référence semble devenue suffisamment familière pour être formulée de manière très allusive, puisque sans évoquer directement ni les Arcadiens, ni l'épithète *prosélénos*, Lucius (*Métamorphoses* XI, 2) s'adresse à la Lune sous le nom de Cérès qui règne à Éleusis « après avoir mis fin à cette nourriture sauvage qu'était le gland antique » (*uetustae glandis ferino remoto pabulo*). La lune est donc associée, dans une certaine vision de l'histoire, avec un âge fruste et primitif de l'humanité.

Annexe B : Endymion dans le catalogue de jeunes gens aimés par des divinités

Théocrite	*Idylles* III, 40-51	hommes ayant eu du succès en amour	Hippomène, Bias, Adonis, Endymion, Iasion
Ps.-Théocrite	*Idylles* X, 34-41	bergers ayant eu du succès en amour	Adonis, Endymion, Attis, Ganymède
Hygin	*Fables* 271, 1	les plus beaux jeunes gens	Adonis, Endymion, Ganymède, Hyacinthe, Narcisse, Hermaphrodite, Hylas, Chrysippe fils de Pélops
Ovide	*Art d'aimer* III, 83	déesses qui accordèrent leurs faveurs à des hommes	Endymion, Céphale, Adonis
	Tristes II, 299-300	(au sein d'une liste plus longue rappelant les vices des dieux)	Anchise, Endymion, Iasion
Martial	*Épigrammes* X, 4, 4	(au sein d'une liste plus longue de mythes invraisemblables)	Hylas, Parthénopée (pour sa beauté ?), Attis, Endymion
Lucien	*Sur les sacrifices* 7	adultères honteux des dieux	Attis, Endymion, amants d'Aphrodite
	Assemblée des dieux 8	déesses ayant suivi l'exemple de Zeus	Anchise, Tithon, Endymion, Iasion
Apulée	*Métamorphoses* I, 12	comparants pour le jeune amant d'une vieille sorcière	Endymion, Ganymède, Ulysse
Nonnos	*Dionysiaques* IV, 192-196	*exempla* pour Harmonie éprise de Cadmos	Orion, Céphale, Endymion
	V, 516-518	*exempla* pour Actéon épris d'Artémis	Orion, Endymion, Iasion
	XI, 390-392	comparants pour la beauté d'un jeune homme	Céphale, Orion, Iasion, Endymion
	XV, 279-284	bouviers ayant séduit des déesses	Tithon, Ganymède, Endymion
	XLII, 243-247	jeunes gens ayant séduit des déesses sans l'aide de cadeaux	Endymion, Adonis, Orion, Céphale
	XLII, 267-269	succès amoureux à citer pour séduire une femme (après une liste d'histoires tristes)	Endymion, Adonis
	XLVIII, 665-681	après son viol, Aura s'en prend à tous les métiers associés à des amants mythologiques	Tithon, Endymion, Hymnos (bouviers), Pan (chevrier), Iasion (laboureur), Céphale (chasseur)

Annexe C : Références iconographiques

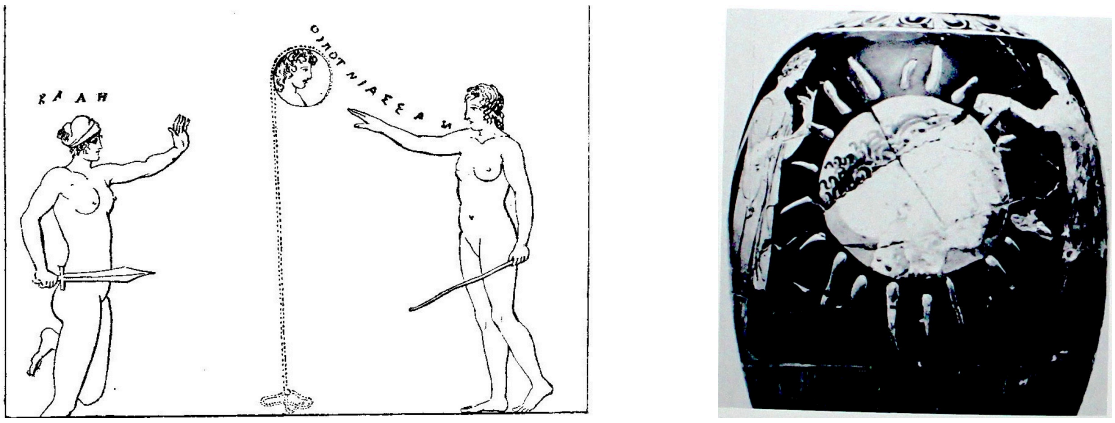

FIG. 1: (Gauche) Croquis d'une peinture sur un cratère attique ou apulien d'époque classique (perdu), cabinet de Sir William Hamilton. LIMC 1988 *s. v.* Astra, 45. (Droite) Lécythe représentant deux personnages encadrant le disque lunaire rayonnant. Voir LIMC 1988 *s. v.* Astra, 43 (Londres, British Museum).

FIG. 2: (Gauche) Fronton oriental du Parthénon (reconstitution du musée de l'Acropole, Athènes). (Droite) *Idem*, détails de Séléné.

FIG. 3: Pyxides. (Gauche) LIMC 1988, s. v. *Astra* : 4 = 21 (Londres, British Museum, 1920.12-21.1) ; (Droite) 7 = 38 (Athènes, Musée national, 17983).

FIG. 4: Pyxides. (Gauche) LIMC 1988, s. v. *Astra* : 8 = 19 (Berlin, Antikensammlung, F 2519) ; (Droite) 9 = 20 (Londres, British Museum, 73.9-15.14, E 776).

Fig. 5: Lécythe avec Hélios de face, Nyx et Éos de profil, Héraclès sacrifiant. Limc 1988, s. v. *Astra*, 3 (New York, Metropolitan Museum, 41.162.29).

Fig. 6: Cratère Blacas. Limc 1988, s. v. *Astra*, 22 (Londres, British Museum, E 466).

FIG. 7: Coupe représentant un lever de Lune. LIMC 1988 s. v. *Astra*, 39 = *Séléné, Luna* 47 (Berlin, Antikensammlung, F 2293).

FIG. 8: Coupes attiques, début V^e^ s., trouvées en Étrurie. (Gauche) LIMC 1988 s. v. *Astra* 41, de Vulci (Berlin-Charlottenburg, Staatliche Museum, F 2278) ; (Droite) LIMC 1988 s. v. *Astra* 42, d'Orvieto (Bonn, Akademisches Kunstmuseum, 63).

FIG. 9: Sarcophage d'enfant du début du II^e^ s., (sarcophage de Gerontia, inscription du IV^e^ s.). LIMC 1988 46 et ZANKER et EWALD 2012 doc. 14, p. 335-337 (Rome, Musée du Capitole, 325).

FIG. 10: Sarcophage d'Asie Mineure (Kastellorizo), vers 170 ap. J.-C ; LIMC 1988 s. v. *Endymion*, 53 (Paris, Louvre MA 3184).

FIG. 11: Sarcophage en forme de *lenos* du début du III^e^ siècle. LIMC 1988 s. v. *Endymion*, 81 et ZANKER et EWALD 2012, p. 340-344 (New York, Metropolitan Museum of Art, 47.100.4).

Fig. 12: Paire de sarcophages retrouvés à Saint-Médard-d'Eyrans, vers 230-240 ap. J.-C. (Haut) Endymion et Séléné, Limc 1988 s. v. *Endymion* 70 et Zanker et Ewald 2012, ill. 91. Voir aussi Zanker et Ewald 2012, doc. 15 (Paris, Louvre MA 1335). (Bas) Dionysos et Ariane, Zanker et Ewald 2012, ill.92 (Paris, Louvre).

Fig. 13: Sarcophage, vers 220 ap. J.-C. : Séléné arrivant et repartant, Endymion au centre. Limc 1988 s. v. *Endymion* 61 (Malibu, Getty Museum, 76.AA.8).

Fig. 14: Sarcophage, vers 150-170 ap. J.-C. : Séléné arrivant et repartant, Endymion sur la droite. Limc 1988 s. v. *Endymion* 63 (Rome, Musée du Capitole, 725).

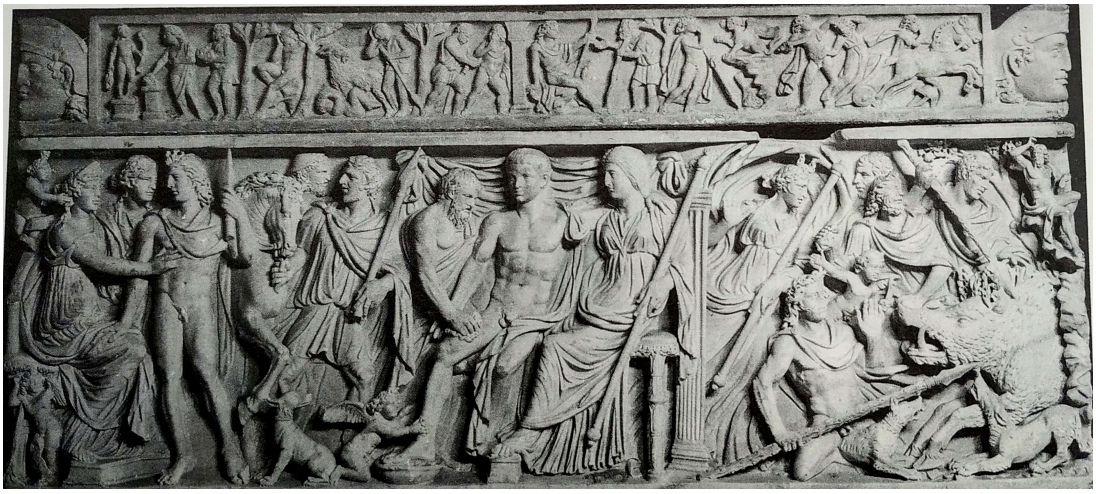

Fig. 15: Sarcophage représentant Adonis et Aphrodite. Koortbojian 1995, ill. 7 (Vatican, Museo Gregorio Profano, 10409).

Fig. 16: Fragment de fresque de Pompéi sur fond stuqué blanc représentant la mort d'Adonis. Koortbojian 1995, ill. 12 (Paris, Louvre).

FIG. 17: Sarcophage de Charlemagne, représentant le rapt de Perséphone. ZANKER et EWALD 2012 ill. 4 (Aix-la-Chapelle).

FIG. 18: Stèle érigée pour deux jeunes garçons, vers 170 ap. J.-C. : Cléobis et Biton. ZANKER et EWALD 2012 ill. 195, (Venise, Museo Archeologico).

Fig. 19: Sarcophage, Endymion seul, les yeux ouverts. Zanker et Ewald 2012 ill. 90 et Koortbojian 1995 ill. 49 (Rome, Palazzo Braschi).

Fig. 20: Sarcophage, Ariane seule, retravaillée avec des traits masculins. Limc 1988 s. v. *Endymion* 98 et Koortbojian 1995 ill. 50 (Londres, British Museum 1947.7-14.8).

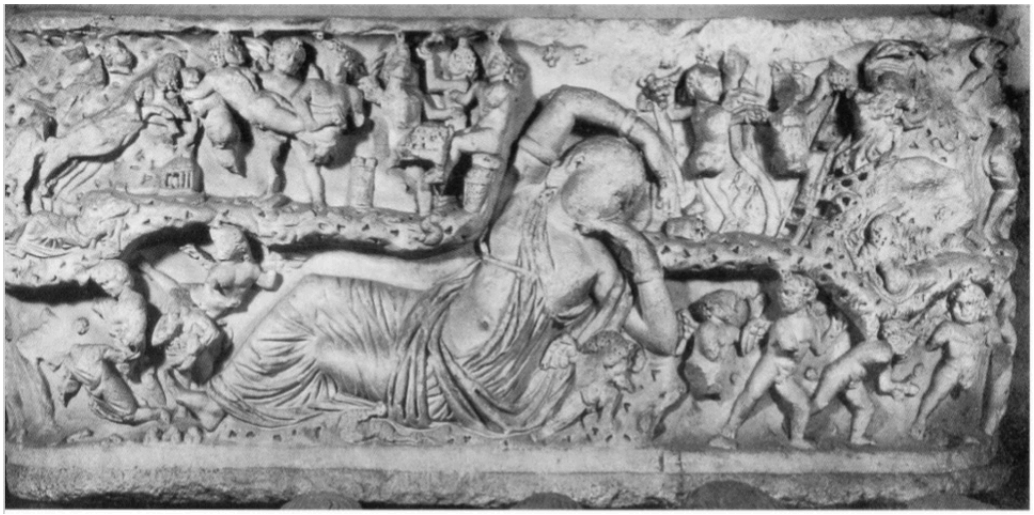

Fig. 21: Sarcophage, Ariane et les cupidons (250 ap. J.-C). Zanker et Ewald 2012 ill. 152 (Naples, National Archeological Museum).

Fig. 22: Sarcophage, Mars et Rhéa Silvia (vers 250 ap.J.-C.). Zanker et Ewald 2012 ill. 193 (Rome, Palazzo Mattei).

Fig. 23: Sarcophage, Mars and Rhea Silvia à gauche, Séléné et Endymion à droite. Vers 250 ap. J.-C ; Limc 1988 s. v. *Endymion* 83 et Koortbojian 1995 ill. 57, (Vatican, Museo Gregoriano Profano 9558).

Fig. 24: Fragment de sarcophage, Endymion assis et éveillé. Vers 210-220 ap. J.-C ; Limc 1988 s. v. *Endymion* 82 ; Koortbojian 1995 ill. 46 ; Zanker et Ewald 2012 ill. 185, (Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Sk 846).

Fig. 25: Miroir à boîtier retrouvé à Démétrias en argent doré, seconde moitié du IV^{e} s. av. J.-C. ; Limc 1988 s. v. *Astra* 55 (Athènes, Musée National 16111).

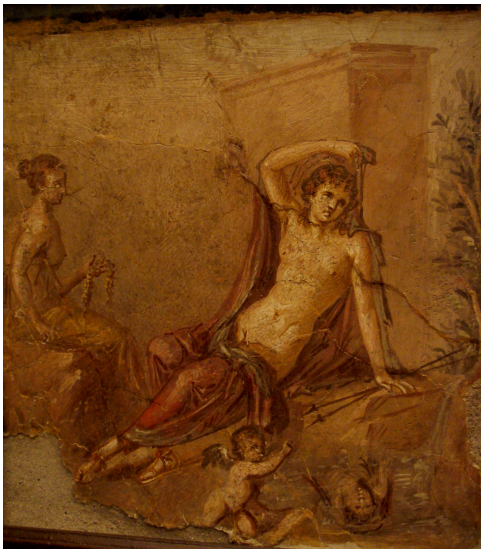

FIG. 26: (Gauche) Fresque pompéienne (VI, 16, 15), Séléné et Endymion. (Droite) Fresque pompéienne, Narcisse et Echo (Naples, Museum Archeologico Nazionale, 9380).

FIG. 27: (Gauche) Fresque d'Herculanum, Séléné et Endymion. LIMC 1988 s. v. *Endymion* 19 (Naples, Museo Archeologico Nazionale, 9246). (Droite) Fresque découverte à Pompéi (Regio V, via del Vesuvio) le 14 février 2019, Narcisse et Echo.