

Tisser des liens. L'Athēnē d'Homère, puissance divine en réseaux

Sandya SISTAC

Doctorante en Sciences de l'Antiquité,
sous la direction de Corinne Bonnet (PLH-ERASME, ERC-MAP)
et de Gabriella Pironti (EPHE, PSL-ANHIMA)
Chargée de cours en histoire ancienne à l'Université Toulouse II Jean Jaurès

sandya.sistac@univ-tlse2.fr

Résumé | Dans l'*Odyssée*, Pénélope nous apprend qu'Athéna, appelée « Athēnē » par Homère, avait jadis enseigné aux filles de Pandare « l'art de magnifiques ouvrages¹ », c'est-à-dire le tissage. L'*Illiade* nous dit également que la déesse elle-même a tissé un beau vêtement pour Hērē – l'Héra homérique – dont l'épouse de Zeus va se servir pour séduire son divin mari². Athēnē tisse le fil, mais pas seulement. Comme toutes les autres divinités grecques, elle tisse des liens et s'inscrit dans des réseaux à la fois endogènes et exogènes. Dans le cadre de cette communication, nous proposons une étude de cas portant sur les quelques occurrences où le tissage – ou l'objet tissé – constitue la charnière de différentes interactions entre Athēnē, d'autres divinités et des mortels, en l'occurrence des femmes. Nous verrons ainsi que la déesse, habile au métier comme à la guerre, surgit parfois dans des espaces qui lui sont traditionnellement étrangers, comme l'intimité de la maison, ce qui nous permettra de mieux cerner le fonctionnement de sa puissance dans les poèmes homériques. Ce dossier s'inscrit dans le cadre d'un travail de thèse qui propose une analyse anthropologique de la présence d'Athēnē chez Homère. Cette étude mobilise ainsi plusieurs types de réseaux : réseaux de parenté, de puissances, de protection mais également réseaux d'espaces. À partir d'une base de données recensant tous les passages faisant référence à Athēnē dans les deux poèmes, nous tâchons ainsi de mettre en évidence ces articulations et leurs impacts sur l'action narrative.

¹ *Odyssée*, XX, 72.

² *Illiade*, XIV, 178-180.

Introduction

Cette étude est issue du travail de thèse mené depuis 2016 à l'Université Toulouse II-Jean Jaurès, sous la direction de Corinne Bonnet (Université de Toulouse II, PLH-ERASME, ERC-MAP) et de Gabriella Pironti (EPHE, PSL-ANHIMA) intitulé « Athēnē dans les épopées homériques. Étude anthropologique d'une puissance divine et de ses réseaux relationnels »³. Il s'agit d'étudier comment, dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, la puissance divine nommée, entre autres, « Athēnē », se déploie et s'exerce en rapport avec les autres puissances divines et les mortels qui peuplent les deux poèmes d'Homère. Cette déesse, connue plus tardivement sous le nom d'Athéna, joue en effet un rôle central dans les intrigues respectives de ces compositions poétiques généralement datées du VIII^{ème} s. avant notre ère⁴. L'*Iliade* raconte, non pas la guerre de Troie dans son ensemble, mais quelques jours de la dixième – et dernière – année du conflit opposant une coalition de Grecs – appelés Achéens – à la ville de Troie, sur la côte d'Asie Mineure, actuelle Turquie. L'objet du poème n'est ni l'origine du conflit – l'enlèvement d'Hélène, fille de Zeus, reine de Sparte et épouse du roi Ménélas, par le prince troyen Pâris – ni sa résolution – la prise de Troie par le bien connu stratagème du cheval de bois – mais la colère d'Achille, le meilleur des Achéens, le fils du roi Pélée et de la déesse Thétis :

« Chante, déesse, la colère d'Achille, le fils de Pélée ; détestable colère, qui aux Achéens valut des souffrances sans nombre et jeta en pâture à Hadès tant d'âmes fières de héros, tandis que de ces héros mêmes elle faisait la proie des chiens et de tous les oiseaux du ciel – pour l'achèvement du dessein de Zeus⁵ »

Dès le chant I, Athēnē apparaît pour calmer Achille qui est sur le point de tirer l'épée contre Agamemnon, le chef de la coalition achéenne. Elle lui apprend qu'elle intervient sur ordre d'Hērē, l'épouse de Zeus, inaugurant un *modus operandi* devenant quasiment systématique par la suite : Athēnē est, dans l'*Iliade*, le bras armé du couple souverain formé par Hērē et Zeus.

³ Les passages des poèmes homériques sur lesquels s'appuie notre étude sont ainsi tirés de la base de données « *Glaukōpis* » constituée pour les besoins du travail de thèse et recensant en tout 413 extraits. Cette base a été constituée par un recensement systématique de toutes les mentions de la façon dont est désignée la puissance divine Athēnē à partir de l'édition Les Belles Lettres (Paris) de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*.

⁴ Les poèmes tels qu'ils nous sont parvenus le sont dans une version établie vraisemblablement à Athènes, au VI^{ème} siècle avant notre ère, sous le règne de Pisistrate, dans le cadre de leur intégration aux concours poétiques des Panathénées, grande fête donnée en l'honneur d'Athéna et à la gloire d'Athènes. Auparavant, et probablement encore par la suite, ces poèmes relevaient d'une tradition orale et leur forme pouvait varier d'une performance à l'autre, en fonction du lieu, du public ou de l'aède qui les chantait.

⁵ *Iliade*, I, 1-5.

L'*Odyssée*, pour sa part, évoque le retour contrarié d'Ulysse dans sa patrie d'Ithaque, après la fin de la guerre et la victoire des Achéens. Là aussi, le récit ne débute pas au départ de Troie, mais s'ouvre au moment où prend justement fin l'errance du héros, parti des côtes troyennes dix ans auparavant avec un équipage complet et que l'on découvre seul, prisonnier de l'île de la nymphe Calypso, incapable de retrouver son chemin vers sa maison, sa famille, sa propre identité :

« C'est l'Homme aux mille tours, Muse, qu'il faut me dire, Celui qui tant erra quand, de Troade, il eut pillé la ville sainte, Celui qui visita les cités de tant d'hommes et connut leur esprit, Celui qui, sur les mers, passa par tant d'angoisses, en luttant pour survivre et ramener ses gens⁶ »

Profitant d'une absence de Poséidon – le dieu qui retarde son retour – Athēnē plaide, auprès de Zeus, la cause de ce héros qu'elle chérit plus que les autres. Son divin père consent alors à ce qu'Ulysse retrouve sa chère Ithaque et les siens, un ultime voyage commence ainsi pour le héros qui va être amené à raconter ses aventures passées aux personnages qu'il va rencontrer dans cette dernière étape. Parallèlement à celui d'Ulysse, l'aède chante le voyage à la fois physique et initiatique de son fils Télémaque, menacé chez lui par les Prétendants qui convoitent son trône à travers sa mère Pénélope, et qui part en quête d'informations sur le sort de son père, mené en cela par la déesse elle-même⁷. Athēnē joue ici un rôle différent de celui qu'elle assume dans l'*Iliade*. Ses interventions sont exclusivement menées en faveur d'Ulysse et de sa famille proche – son fils Télémaque, son épouse Pénélope et son père Laërte – et si elle agit sous le contrôle de son père Zeus, dont l'avis est souverain, toujours, elle est celle qui donne l'impulsion aux événements. Protectrice mais avant tout guide, elle échafaude habilement le retour d'Ulysse de sorte qu'il retrouve sa juste place dans la société humaine.

Entre les deux poèmes, les dynamiques qui régissent les rapports entre les puissances divines elles-mêmes, et entre les Hommes et les dieux, ne sont sensiblement pas les mêmes. Le paysage divin de l'*Iliade* est beaucoup plus peuplé que celui de l'*Odyssée*. Notre corpus complet compte ainsi sept puissances divines qui apparaissent en relation avec Athēnē dans l'*Iliade* alors

⁶ *Odyssée*, I, 1-5.

⁷ La chronologie de l'*Odyssée* est plus difficile à saisir car, là où l'*Iliade* raconte de manière linéaire une suite d'événements qui se succèdent – malgré quelques actions simultanées – l'*Odyssée* se compose d'une succession de récits enchâssés les uns dans les autres, évoquant des événements souvent simultanés, ce qui sème parfois la confusion dans la localisation des événements.

que dans l'*Odyssee*, le seul dieu auquel Athēnē peut être associée, en termes d'interactions effectives dans le présent du récit, est son père Zeus⁸.

Les dieux d'Homère ne possèdent pas la frontière physique que constitue le corps humain. L'être humain est une version imparfaite de ce que sont les dieux. Ainsi, toutes les limites qui sont les leurs – la portée de leurs sens, par exemple leur vue, qui fait l'objet de diverses manipulations divines dans l'*Iliade* notamment – ne sont pas valables pour les dieux. Pourtant, certains d'entre eux peuvent être blessés – c'est le cas d'Arēs et d'Aphrodite – mais ce qui s'échappe de leurs blessures n'est pas du sang mais une substance proprement divine nommée « *ichōr* ». Ils n'ont pas de limites, et pourtant ils s'habillent – Hērē revêt une robe pour séduire Zeus, Athēnē laisse glisser la sienne au sol pour enfiler ses armes et, à l'occasion, la tunique de Zeus – ils ont des mains avec lesquels ils saisissent les mortels – les cheveux d'Achille connaissent la poigne d'Athēnē – ils ont une foulée, mais celle-ci est nécessairement divine par son envergure – Poséidon en fait la démonstration. En d'autres termes, les puissances divines ne sont pas des « personnes » au sens où l'entendaient Ignace de Meyerson, Jean-Pierre Vernant et Marcel Detienne – à savoir le résultat d'un processus de pensée visant à circonscrire, à singulariser un individu par des caractéristiques physiques et morales qui lui seraient propres⁹ – mais elles constituent néanmoins des entités cohérentes qu'il est possible d'étudier en tâchant de se livrer à un exercice de classification des puissances. Toutefois, il apparaît rapidement qu'appréhender un dieu ou une déesse sans se préoccuper des autres puissances qui constituent les panthéons grecs mène à l'impasse. Les études initiées par Louis Gernet et approfondies par Jean-Pierre Vernant et Marcel Detienne ont mis en évidence la nécessité de considérer ces puissances sur un mode relationnel. Ainsi, l'analyse du couple – au sens mathématique du terme – Hestia-Hermès proposé par J.-P. Vernant a montré comment les puissances respectives de ces dieux se concevaient l'une par rapport à l'autre et relevaient de la complémentarité autant que de la spécificité : Hestia est la déesse qui préside au foyer, à la stabilité et à la centralité, lorsqu'Hermès, dieu extrêmement mobile, étend sa puissance aux marges, franchissant portes et frontières. L'approche de Vernant consistait à identifier des « couples » de puissances divines

⁸ Un passage met en scène le fantôme du héros Heraklēs surgissant du monde des morts pour converser avec Ulysse et évoquer avec lui le souvenir de l'aide que lui avait apporté Athēnē de son vivant. Même si, d'après le mythe, le fils de Zeus et d'Alcmène accède à l'immortalité divine après sa mort – ce que mentionne le poème par ailleurs – nous considérons ici qu'il ne s'adresse pas à Ulysse en tant que dieu mais en tant que héros ayant, lui aussi, bénéficié de l'assistance de la déesse.

⁹ À ce sujet, voir Ignace DE MEYERSON (dir.), *Problèmes de la personne. Exposés et discussions*, actes du colloque du Centre de recherches de psychologie comparative (Paris, 29 septembre-3 octobre 1960), Paris / La Haye : Mouton & Co, coll. « Congrès et colloques. École pratique des hautes études. Sixième section. Sciences économiques et sociales », 1973.

fonctionnant ensemble et participant ainsi, de lien en lien, à la construction de la structure des différents panthéons. La recherche a poursuivi dans cette voie en l'élargissant : au-delà du « couple », la complémentarité entre les puissances divines est multiple et leurs sphères d'influence bien plus vaporeuses qu'il n'y paraît au premier abord. Ainsi, Gabriella Pironti a montré que la puissance d'Aphrodite s'étendait bien au-delà des relations charnelles entre les êtres, et que la *mixis* – « mélange » – à laquelle elle commande pousse mortels et immortels à l'amour autant qu'à la guerre ; ainsi, entre Aphrodite, Arès et Athéna, par exemple, existaient des relations de complémentarité et d'opposition : les sphères d'influence des dieux grecs ne cessent de s'entrecouper.

Pausanias attribue aux Athéniens la paternité du culte d'Athéna Ergané – protectrice des artisans, en particulier des tisserandes¹⁰. Les Grandes Panathénées célébrées à Athènes à partir du VI^{ème} siècle avant notre ère et pendant lesquels les poèmes homériques faisaient l'objet d'un concours poétique, culminaient dans l'offrande à la déesse d'un *peplos* tissé avec soin par un groupe de jeunes filles appelées « Ergastines ». L'*Iliade* et l'*Odyssée* n'emploient jamais le terme « *ergane* » pour désigner Athēnē, pourtant, le lien entre la déesse et le tissage est discernable à travers plusieurs passages que cette étude se propose d'examiner. Le propre d'Athēnē est en effet d'être une déesse habile, qu'il s'agisse de tisser le fil ou des stratégies. Nous l'avons évoqué, le fonctionnement des dieux d'Homère repose sur des structures mouvantes les reliant les uns plutôt qu'aux autres selon les circonstances. Dans le cadre de cette étude, nous nous sommes intéressés, d'une part, aux puissances divines mobilisées aux côtés d'Athēnē lorsque sa qualité de tisserande – qui fabrique effectivement des pièces de vêtement – est évoquée par les poèmes, et d'autre part, au rôle que joue cette « habileté aux beaux ouvrages » dans la construction du féminin chez Homère, toujours en association avec d'autres puissances. Enfin, nous terminerons par le cas particulier du contexte rituel dans l'*Iliade* où l'objet tissé occupe une place centrale. À chaque étape se pose la question du fonctionnement de la puissance divine d'Athēnē et de sa place dans les panthéons iliadique et odysseén.

I. Athēnē la tisserande, l'objet tissé comme vecteur de puissance

Les trois premiers passages sur lesquels nous nous pencherons appartiennent à l'*Iliade* et proposent trois scènes d'habillage de divinités qui ont la particularité de mettre en jeu un

¹⁰ Pausanias, *Description de la Grèce*, I, 24, 3.

vêtement – en l’occurrence un *peplos*¹¹ – dont le narrateur homérique nous dit qu’il a été fabriqué par Athēnē. Ce vêtement devient, nous allons le voir, un véritable vecteur de puissance qui intervient dans des stratégies de construction de l’efficacité divine.

Il est courant de rencontrer deux fois – voire davantage – le même groupe de vers, conséquence notamment du style formulaire qui caractérise les poèmes homériques. Ainsi, parmi les passages que nous avons sélectionnés, deux suivent pratiquement le même schéma : *Iliade*, V, 731-754 et VIII, 382-392. Les contextes des deux extraits sont similaires : il s’agit d’un moment où Hērē et Athēnē prennent la décision – sur l’impulsion d’Hērē – de se rendre sur le champ de bataille pour assister les Achéens en difficulté. Une différence fondamentale existe cependant entre les deux passages, en effet, au chant V¹², la préparation a lieu juste avant que les deux déesses ne viennent à la rencontre de Zeus qui observe, depuis le mont Ida, le cours des événements. Hērē se plaint alors du fait qu’Arēs inflige de lourdes pertes aux Achéens, au seul profit d’Aphrodite et d’Apollon, partisans des Troyens. Elle demande l’autorisation de le chasser brutalement du champ de bataille, ce à quoi Zeus répond en lui proposant d’envoyer Athēnē contre lui, les deux déesses reprennent alors leur route vers la plaine troyenne. La situation est différente au chant VIII¹³, car les deux déesses agissent alors contre la volonté de Zeus qui a interdit à tous les dieux d’interférer dans les affaires de la guerre humaine qui se déroule selon son dessein. Cette entreprise est un échec car le dieu *eurypopa* – « dont le regard embrasse tout » – les aperçoit et dépêche Iris, la messagère divine, pour les arrêter. Conscientes du danger qu’il y a à s’opposer ouvertement à la volonté de Zeus, les deux déesses, sur une décision d’Hērē, renoncent et réinvestissent leur place parmi les autres dieux sur l’Olympe. Observons ces deux passages très similaires :

Iliade, V, 731-754

Puis Hērē amène sous le joug ses chevaux aux pieds rapides. Elle est avide de querelle et de huée. **Athēnē**, cependant, **fil**le de Zeus porte-égide, laisse couler sur le sol de son père la robe souple et brodée qu'elle a faite et ouvree de ses mains. Puis, enfilant la

Iliade, VIII, 382-392

Elle s'en va examiner et équiper ses coursiers au frontal d'or, Hērē, déesse vénérée, fille du grand Cronos. Cependant **Athēnē**, **fil**le de Zeus qui tient l'égide, laisse couler sur le sol de son père la robe souple et brodée qu'elle a faite et ouvree de ses mains ; puis, passant

¹¹ Chez Homère *πέπλος* peut désigner une pièce d'étoffe, un voile ou encore un vêtement féminin, voir Pierre CHANTRAINE, « πέπλος », in P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris : Éditions Klincksieck, 1977, p. 883. Le terme est généralement traduit par le générique « robe » lorsqu'il désigne un vêtement.

¹² *Iliade*, V, 731-754.

¹³ *Iliade*, VIII, 382-392.

tunique de Zeus, assembleur de nuées, elle revêt son armure pour le combat, source de pleurs. Autour de ses épaules, elle jette l'égide frangée, redoutable, où s'étaient en couronne Déroute, Querelle, Vaillance, Poursuite qui glace les cœurs, et la tête de Gorgô, l'effroyable monstre, terrible, affreuse, signe de Zeus porte-égide. Sur son front elle pose un casque à deux cimiers, à quatre bossettes, casque d'or, qui s'orne des fantassins de cent cités. Elle monte enfin sur le char de flamme et saisit sa pique — la lourde, longue et forte pique sous laquelle elle abat les rangs des héros contre qui va sa colère de **filie du Tout Puissant**. Alors Hērē, vivement, touche du fouet les chevaux.

ὕπὸ δὲ ζυγὸν ἤγαγεν Ἥρη
 ἵππους ὠκύποδας, μεμαυῖ ἔριδος καὶ αὐτῆς.
 αὐτὰρ Ἀθηναίη κόρη Διὸς αἰγιόχοιο
 πέπλον μὲν κατέχευεν ἑάνον πατρὸς ἐπ'
 οὐδὲι
 ποικίλον, ὃν ῥ' αὐτὴ ποιήσατο καὶ κάμε
 χερσίν·
 ἦ δὲ χιτῶν' ἐνδύσα Διὸς νεφεληγερέταο
 τεύχεσιν ἐς πόλεμον θωρήσσετο
 δακρυόεντα.
 ἀμφὶ δ' ἄρ' ὤμοισιν βάλετ' αἰγίδα
 θυσσανόεσσαν
 δεινὴν, ἣν περὶ μὲν πάντη Φόβος
 ἐστεφάνωται,
 ἐν δ' Ἔρις, ἐν δ' Ἀλκή, ἐν δὲ κρυόεσσα Ἰωκή,
 ἐν δέ τε Γοργεῖη κεφαλὴ δεινοῖο πελώρου
 δεινὴ τε σμερδνὴ τε, Διὸς τέρας αἰγιόχοιο.
 κρατὶ δ' ἐπ' ἀμφίφαλον κυνέην θέτο
 τετραφάληρον
 χρυσεῖην, ἑκατὸν πολίων πρυλέεσσ'
 ἀραρυῖαν·
 ἐς δ' ὄχρα φλόγεα ποσὶ βήσετο, λάζετο δ'
 ἔγχος
 βριθὸν μέγα στιβαρόν, τῷ δάμνησι στίχας
 ἀνδρῶν
 ἠρώων, οἷσιν τε κοτέσσεται ὄβριμοπάτρη.
 Ἥρη δὲ μᾶστιγι θοῶς ἐπεμαίετ' ἄρ' ἵππους·

la tunique de Zeus, assembleur de nuées, elle s'arme pour le combat, source de pleurs. Elle monte enfin sur le char de flamme et saisit sa pique, la lourde, longue et forte pique sous laquelle elle abat les rangs des héros contre qui va sa colère de **filie du Tout-Puissant**. Alors, Hērē, vivement, touche du fouet les chevaux

ἦ μὲν ἐποιχομένη χρυσάμπυκας ἔντυεν
 ἵππους
 Ἥρη πρέσβα θεὰ θυγάτηρ μέγαλοιο
 Κρόνοιο·
 αὐτὰρ Ἀθηναίη κόρη Διὸς αἰγιόχοιο
 πέπλον μὲν κατέχευεν ἑάνον πατρὸς ἐπ'
 οὐδὲι
 ποικίλον, ὃν ῥ' αὐτὴ ποιήσατο καὶ κάμε
 χερσίν,
 ἦ δὲ χιτῶν' ἐνδύσα Διὸς νεφεληγερέταο
 τεύχεσιν ἐς πόλεμον θωρήσσετο
 δακρυόεντα.
 ἐς δ' ὄχρα φλόγεα ποσὶ βήσετο, λάζετο δ'
 ἔγχος
 βριθὸν μέγα στιβαρόν, τῷ δάμνησι στίχας
 ἀνδρῶν
 ἠρώων, τοῖσιν τε κοτέσσεται ὄβριμοπάτρη.
 Ἥρη δὲ μᾶστιγι θοῶς ἐπεμαίετ' ἄρ' ἵππους

Dans les deux cas il s'agit d'un changement de vêtement : du « *peplos* » d'Athēnē au « *chitōn* »
 – la tunique – de Zeus. La déesse s'apprête pour le combat en opérant un déshabillage et un

habillage rapide qui dénote une certaine inconsistance corporelle¹⁴. Le premier extrait s'attarde davantage sur les éléments d'armement que revêt la déesse une fois débarrassée de son *peplos*. Ce dernier mérite néanmoins que l'on s'y intéresse dans ce qu'il semble contenir. En effet, en le laissant glisser au sol pour le remplacer par le *chiton* de Zeus, Athēnē opère un glissement entre deux aspects de sa puissance.

Si nous observons les enchaînements de syntagmes dénominatifs relatifs à Athēnē, nous remarquons que, dans ces deux passages, elle demeure avant tout la fille de Zeus. En effet, quelques vers auparavant, au début de la séquence qui amorce le changement de vêtement du chant V, Athēnē est désignée par le narrateur homérique par le syntagme « *thea glaukopis Athēnē* », soit « Athēnē, la déesse aux yeux pers ». Or ce n'est pas à cette Athēnē qu'Hērē fait appel, mais bien à la « fille de Zeus qui tient l'égide, Infatigable », « *aigiochoio Dios tekos Atrytōnē*¹⁵ ». Le narrateur homérique introduit ensuite une variation dans la façon de désigner Athēnē comme la fille de Zeus puisqu'il emploie non plus « *Dios tekos* », qui signifie « enfant de Zeus », mais « *kourē Dios* », « la fille de Zeus ». Nous avons donc, dans cette séquence, une succession de manière de désigner Athēnē dans son rapport à Zeus : l'appel lancé par Hērē à la « *aigiochoio Dios tekos Atrytōnē* », puis le glissement du narrateur homérique de « *kourē Dios aigiochoio* » à « *obrimopatrē* » – « fille d'un père puissant » – une fois la permutation effectuée et l'attirail militaire ajusté¹⁶. À cela vient s'ajouter la désignation par le syntagme « *thea glaukopis Athēnē* », lorsqu'il s'agit pour le narrateur homérique de signifier l'accord initial d'Athēnē envers le plan d'Hērē¹⁷.

¹⁴ Contrairement à Hērē dont le corps est, sinon décrit, en tout cas mentionné dans le passage qui va clôturer cette première partie, celui d'Athēnē est à peine esquissé dans l'extrait du chant V voire pas du tout dans la version « raccourcie » du chant VIII. Au sujet du corps des dieux et de leur corporéité, voir Charles MALAMOU et Jean-Pierre VERNANT (dir.), *Corps des dieux*, Paris : Gallimard, 1986. Sur l'absence de corporéité d'Athéna en particulier, voir Nicole LORAUX, « Ce que vit Tirésias », in N. LORAUX, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris : Gallimard, 1989, p. 253-272.

¹⁵ *Iliade*, V, 714.

¹⁶ Il s'agit là des deux seules occurrences de ce syntagme dénominatif associé à Athēnē dans l'*Iliade* ; « ὀβριμοπάτηρ » désigne Athēnē à trois reprises dans l'*Odyssée*, voir I, 96-122 ; II, 130-152 et XXIV, 533-541.

¹⁷ L'importance de la différenciation entre *tekos* et *kourē* pour dire la filiation entre Zeus et Athēnē a été examinée dans une autre étude présentée à l'occasion d'une journée d'étude de l'université de Roehampton (Londres, Angleterre) en 2016 et sera intégrée au travail de thèse. L'analyse proposait une comparaison entre Athēnē et Aphrodite dans les poèmes homériques, en particulier dans leur rapport à Zeus qui, chez Homère, est leur père à toutes deux.

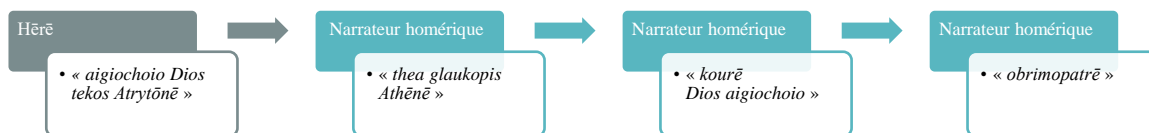


Schéma 1 | Enchaînement de syntagmes dénominatifs associé aux voix énonciatives de la séquence du chant V.

Ce n'est pas la déesse habile – symbolisée par ce *peplos* qu'elle porte et qu'elle a elle-même fabriqué – qu'Hērē sollicite, mais la puissance en droit de revêtir et d'utiliser les armes de Zeus, c'est-à-dire de s'approprier une part de la puissance du roi des dieux. Cette part de puissance est « transférée » d'abord par le *chitōn* paternel qu'elle seule porte chez Homère – aucun autre dieu, pas même Apollon à qui Zeus concède pourtant l'usage de l'égide¹⁸, n'est mentionné revêtant cette pièce de vêtement. Athēnē endosse ensuite l'égide frangée, « signe de Zeus », qui compose l'un des syntagmes les plus fréquents servant à désigner le roi des dieux et que nous avons rencontré dans nos passages : « Zeus porte-égide » ou « Zeus qui tient l'égide ». Associés à sa propre armure, à son casque et à sa pique, ces fragments de la puissance de Zeus qu'Athēnē enfle l'un après l'autre participent à lui donner une apparence effrayante, capable de semer la déroute sur un champ de bataille. Ce que semble rechercher Hērē, et qu'Athēnē obtient par ce changement vestimentaire, c'est une part de « *biē* », la force qui accompagne Zeus depuis qu'il a obtenu son rang de roi des dieux, puissance au-dessus des autres puissances. Notons que la version « raccourcie » du chant VIII ne mentionne que la tunique de Zeus et ne s'attarde pas sur l'armement de la déesse. Nous pouvons supposer que, dans le contexte d'une action non sanctionnée par le divin souverain, Athēnē n'a pas revêtu le « signe de Zeus » par excellence, à savoir l'égide décrite en détails au chant V. Ce point de détail semble par ailleurs suggérer que, si porter le *chitōn* de Zeus est une première étape dans l'octroi de la puissance de Zeus à sa fille, l'absence de l'égide le rend incomplet : au chant V, Athēnē apparaît comme une « extension » de la puissance de Zeus, portant le *sēma*, le « signe » du dieu en évidence, c'est un peu Zeus lui-même qui se manifeste à travers elle. À l'inverse, sans l'égide frangée sur les épaules, au chant VIII, elle ne le « représente » plus, car en effet, elle s'apprête à désobéir à son ordre, à dévier donc, du plan – le *télos* – que le souverain de l'Olympe a ourdi pour cette guerre. Elle n'est d'ailleurs pas seule dans sa tentative, comme nous l'avons évoqué plus haut, derrière cet acte de rébellion se trouve la puissance d'Hērē. L'épouse de Zeus se trouve en effet à tout

¹⁸ Voir notamment *Illiade*, XV, 229-230.

moment face à son époux pour lui manifester son désaccord et elle ne recule pas devant l'ampleur de la tâche, quitte à s'octroyer, elle aussi, des parts de la puissance d'autres dieux, comme nous allons le constater dans l'analyse de l'extrait suivant.

Le troisième passage qui nous intéresse est une description de la mise en beauté à laquelle se livre Hērē au chant XIV de l'*Iliade*. S'il place au centre la déesse souveraine, l'extrait mobilise tout un faisceau d'autres puissances dont celle d'Athēnē. En effet, au-delà du fait de s'apprêter physiquement pour séduire son époux, Hērē revêt une véritable parure cosmique. Le plan échafaudé par la déesse consiste à détourner l'attention de Zeus pour laisser le champ libre à Poséidon sur le champ de bataille, afin qu'il intervienne en faveur des Achéens sans que Zeus s'en aperçoive et l'en empêche – comme il l'avait fait lors de la tentative avortée d'Hērē et Athēnē au chant VIII analysée plus haut. À cet effet, Hērē « s'arme » d'un certain nombre d'éléments en lien avec deux autres puissances. Un *eanos* – traduit par « robe » – fabriqué par Athēnē d'abord et la ceinture d'Aphrodite ensuite. En effet, pour parvenir à ses fins, la déesse souveraine a besoin des puissances de ces deux autres déesses : son projet requiert des compétences à la fois en matière de stratégie et de séduction. En revêtant l'*eanos*, fait pour elle par Athēnē, et en prenant possession de la ceinture d'Aphrodite, après lui avoir demandé clairement de lui prêter une partie de sa puissance, Hērē exerce sa propre puissance : elle s'apprête à entrer dans le lit de Zeus, ce qui est sa place légitime en tant qu'épouse définitive¹⁹, et en tant qu'épouse du roi des dieux, elle est en droit de demander à d'autres divinités de lui accorder ce qu'elle demande. Notons que l'ordre de son « armement » a son importance, en effet, après s'être nettoyé et parfumé le corps elle commence par enfiler l'*eanos*²⁰ :

Après quoi elle [Hērē] vêt **une robe divine qu'Athēnē a ouverte et lustrée pour elle**, en y ajoutant nombre d'ornements. Avec des attaches d'or, elle l'agrafe sur sa gorge

ἀμφὶ δ' ἄρ' ἀμβρόσιον ἔανόν ἔσαθ', ὃν οἱ Ἀθήνη
ἔξυσ' ἀσκήσασα, τίθει δ' ἐνὶ δαίδαλα πολλά:
χρυσείης δ' ἐνετῆσι κατὰ στήθος περονᾶτο.

Au-delà de l'excellente facture d'un ouvrage fabriqué par une déesse, c'est bien l'habileté au sens large que recherche Hērē pour mener à bien son projet, en particulier ce qui relève de la

¹⁹ Voir Gabriella PIRONTI et Vinciane PIRENNE-DELFORGE, *L'Héra de Zeus : ennemie intime, épouse définitive*, Paris : Les Belles Lettres, 2016.

²⁰ *Iliade*, XIV, 178-180.

capacité à convaincre, à pousser à l'action. Or la puissance d'Athênē s'exerce dans les subtilités des mains comme de l'esprit. Revêtue de cette robe, elle doit à présent convaincre une autre puissance de lui céder une part de pouvoir. La force d'attraction qui pousse à l'union qu'exerce la déesse de Cythère et qui se manifeste dans sa ceinture – lien qui maintient le vêtement féminin et que l'époux doit dénouer le soir de ses noces – n'épargne pas les immortels, y compris Zeus, ce que l'*Hymne homérique à Aphrodite* évoque clairement, tous y sont soumis, hormis Athênē, Artémis et Hestia à qui Zeus a accordé la faveur de demeurer vierge²¹. C'est cette puissance du désir qu'Hērē souhaite exercer sur Zeus afin qu'il ne puisse pas lui résister. Pour l'obtenir, Hērē, « perfidement (*dolophroneousa*)²² » – la déesse est gratifiée de ce terme une fois la robe enfilée et à cette seule et unique occasion dans les poèmes homériques – tisse un mensonge à la déesse qui aime les sourires. Elle obtient la ceinture en prétextant en avoir usage pour régler un conflit matrimonial entre ses parents adoptifs – Aphrodite se laisse convaincre, elle ne peut refuser une requête de celle qui « repose dans les bras de Zeus²³ ». Le mensonge semble alors superflu mais il exprime la façon dont se conçoit le transfert de puissance entre les deux déesses : Hērē préside notamment à l'union légitime par le mariage. Elle est la garante de la stabilité et du bon fonctionnement d'un couple marié. Ainsi, lorsqu'elle dit chercher à réconcilier le couple formé par Okéanos et Théthys, elle se trouve pleinement dans sa sphère d'influence. Elle demande à Aphrodite d'associer sa puissance à la sienne et les armes de cette fille de Zeus – dans les poèmes homériques – viennent l'assister pour que s'accomplisse sa propre puissance. Le succès de l'entreprise, là aussi, dépend d'une conjonction appropriée de divinités. Armée donc des habiles paroles d'Athênē et du désir provoqué par Aphrodite, Hērē va solliciter l'aide d'une dernière puissance : Hypnos qui commande au sommeil afin qu'il verse ce dernier sur Zeus au moment opportun. Comme celle d'Aphrodite, la puissance d'Hypnos affecte les mortels comme les immortels, et le dieu a déjà été puni une fois pour avoir fait sombrer Zeus dans un sommeil hors de son contrôle. Pour le convaincre, Hērē déploie adresse et promesse d'union amoureuse et matrimoniale avec l'une des Grâces qui font partie de l'entourage d'Aphrodite et que le dieu convoite. Son soutien obtenu, elle peut mener à bien ce que la tradition nomme la *Dios apatē*, ou la duperie de Zeus. Les deux pièces de vêtement que sont la robe et la ceinture permettent ainsi à la déesse qui les revêt de « s'approprier » les armes des puissances qui les lui confient. La puissance divine, ou du moins une partie, est ici comprise comme quelque chose de

²¹ Voir le premier *Hymne homérique à Aphrodite*.

²² *Illiade*, XIV, 197.

²³ *Illiade*, XIV, 213.

transmissible, pouvant être contenu – nous osons dire « tissé » – dans un objet. À travers la robe, la puissance d'Athēnē fait ici partie d'un dispositif élaboré par Hērē pour lui permettre d'égaliser – voire de dépasser – Zeus dont la pensée devance tout.

II. La déesse habile « aux beaux ouvrages » et les femmes homériques

Si l'*Iliade* mentionne, comme nous l'avons vu, des pièces de vêtements confectionnés par Athēnē, il n'est fait à aucun moment mention de cette « adresse aux beaux ouvrages²⁴ » dans les syntagmes utilisés pour la désigner. En effet, le poème qui narre la colère d'Achille ne fait que peu de cas de ce qui se déroule derrière les portes des maisons, là où est exercée précisément l'activité – essentiellement féminine – du tissage. De même, l'habileté et les *erga* auxquels font références les vers iliadiques, en rapport avec Athēnē, ne sont majoritairement pas ceux que mobilisent le travail de la laine, mais plutôt ceux que requiert la mécanique de l'esprit. Dans un seul cas, un lien explicite est établi entre la déesse et l'adresse aux travaux – *erga* – du tissage : il s'agit alors pour Achille de refuser la fille d'Agamemnon en mariage – la jeune fille faisant partie des gages de paix et de réconciliation proposés par le chef de la coalition achéenne au meilleur des Achéens²⁵ :

« Et, pour ce qui est de la fille de l'Atride Agamemnon, non, non, je ne l'épouserai pas ; le disputât-elle pour la beauté à Aphrodite d'or, **pour les travaux à Athēnē aux yeux pers**, non, même alors, je ne la prendrai pas pour femme. Qu'il choisisse un autre Achéen, qui convienne à son rang, qui soit plus roi que moi ! »

κούρην δ' οὐ γαμέω Ἀγαμέμνωνος Ἄτρεΐδαο,
οὐδ' εἰ χρυσεῖη Ἀφροδίτη κάλλος ἐρίζοι,
ἔργα δ' Ἀθηναίῃ γλαυκῶπιδι ἰσοφαρίζοι:
οὐδέ μιν ὧς γαμέω: ὃ δ' Ἀχαιῶν ἄλλον ἐλέσθω,
ὅς τις οἷ τ' ἐπέοικε καὶ ὃς βασιλεύτερός ἐστιν.

Il est intéressant de noter que la seule mention d'Athēnē dans un espace privé intervient précisément dans le cadre d'un refus de l'intimité supposée par le mariage. En effet, l'intimité n'est pas son affaire dans le contexte iliadique. Néanmoins, notre attention est davantage retenue ici par l'association faite par le héros dans la description de son hypothétique promise : il la refuse, quand bien même elle conjuguerait – dans une seule personne – la beauté d'« Aphrodite d'or » et l'adresse d'« Athēnē aux yeux pers ». La motivation du refus d'Achille est à chercher dans le contexte de l'*Iliade* et dans l'origine de colère du héros envers celui qui

²⁴ *Odyssée*, XX, 72.

²⁵ *Iliade*, IX, 388-392.

prétend être « plus roi » que lui. Peu importe, finalement, ce qu'Agamemnon lui propose, il ne l'acceptera pas, pas même le mariage avec une princesse parfaite. En effet, au-delà de la bravade, les propos d'Achille suggèrent qu'une femme « parfaite » est le résultat de l'addition entre la beauté et l'adresse au tissage, « qualités » incarnées – à un niveau de perfection inatteignable pour les mortelles – par les deux puissances que sont respectivement Aphrodite et Athēnē. L'idée selon laquelle la femme accomplie serait le fruit d'une conjonction de puissances divines est déjà contenue, à mon sens, dans l'épisode du Jugement de Pâris, auquel il n'est fait référence qu'à la fin du poème²⁶, mais qui est reconnu comme la cause du conflit entre Achéens et Troyens. Pour rappel, lors du mariage entre Thétis et Pélée – les parents d'Achille – la déesse Eris lance un objet de discorde au milieu de l'assemblée des dieux présents : une pomme d'or sur laquelle est inscrit « à la plus belle » ; Héra, Aphrodite et Athéna estiment chacune que la pomme leur revient et demandent à Zeus de trancher. Le prudent roi des dieux se garde bien de se prononcer et désigne le jeune Pâris, berger troyen qui ignore encore son ascendance royale, comme arbitre de ce conflit. Menées par Hermès, les trois déesses « courtisent » le jeune homme en lui promettant chacune un présent. Aphrodite l'emporte en lui offrant la plus belle femme du monde qui se révèle plus tard être la reine de Sparte, Héléne. Il me semble alors que la « faute » de Pâris, qui lui vaut la colère d'Athēnē et d'Hērē, est moins de les avoir lésées dans un concours au profit d'Aphrodite, mais d'avoir accepté de donner une prééminence à l'une d'entre elle. Le jeu était truqué dès l'origine et la décision de Pâris, quelle que soit la déesse choisie, était vouée à la catastrophe qui, en l'espèce, se manifeste par la guerre de Troie.

Un autre passage vient renforcer cette idée selon laquelle une femme « accomplie » serait le fruit d'une conjonction de puissances, cette fois dans l'*Odyssée*²⁷ :

« La divine Aphrodite alors vous nourrissait de fromage, de miel et de vin doux ; Hērē mettait en vous, plus qu'en toutes les femmes, la beauté, la raison et la chaste Artémis vous donnait la grandeur, et **Athéna, l'adresse aux beaux ouvrages.** »

κόμισσε δὲ δῖ' Ἀφροδίτη
τυρῶ καὶ μέλιτι γλυκερῶ καὶ ἠδέϊ οἴνω·
Ἥρη δ' αὐτῆσιν περὶ πασέων δῶκε γυναικῶν
εἶδος καὶ πινυτήν, μῆκος δ' ἔπορ' Ἄρτεμις ἀγνή,
ἔργα δ' Ἀθηναίη δέδαε κλυτὰ ἐργάζεσθαι.

²⁶ *Iliade*, XXIV, 25-30.

²⁷ *Odyssée*, XX, 68-72.

Pénélope, désespérée par sa situation dans l'attente du retour – de plus en plus hypothétique – de son époux Ulysse, adresse une prière à Artémis en faisant référence à l'épisode mythique des filles de Pandare qui veut que ces dernières se soient vu refuser le mariage accompli, auquel Aphrodite, Hērē, Artémis et Athēnē les avaient préparées, pour être jetées en pâture aux Érinyes²⁸. Plusieurs puissances sont nécessaires pour faire une femme « accomplie », c'est-à-dire, pour les Grecs, une épouse en devenir : Aphrodite et Athēnē dans l'*Illiade*, auxquelles viennent s'ajouter Artémis et Hērē dans l'*Odyssee*²⁹. Si la présence d'Artémis dans le récit de Pénélope peut s'expliquer – au moins en partie – par le fait que cette prière lui est adressée, cette déesse a bien à faire avec les femmes dans la mesure où elle préside au passage délicat de l'enfance à l'âge adulte – c'est-à-dire, dans le cas des jeunes filles, à leur passage au statut de « prête au mariage ». Notons que c'est une Aphrodite « nourricière » qui est mise en présence ici, alors qu'il appartient à Hērē de distiller l'*eidōs*, la « beauté » – en particulier liée à l'apparence, au physique – apanage de l'Aphrodite d'or de l'*Illiade*³⁰. De même, l'épouse de Zeus prend également en charge le don de la *pinutē*, la « raison », le fait de se comporter de manière sensée, or il se trouve qu'il s'agit d'une qualité qui relève, dans l'*Illiade* en particulier, de la sphère d'influence d'Athēnē³¹, notre déesse se préoccupant plutôt d'enseigner aux jeunes filles l'adresse aux *erga*. La configuration des puissances semble donc varier d'un poème à l'autre, une divinité prenant en charge des « fonctions » attribuées par ailleurs à d'autres. Néanmoins, les deux passages que nous venons d'évoquer assignent le même rôle à Athēnē : « l'adresse aux beaux ouvrages ». Nous pouvons alors émettre l'hypothèse que, lorsqu'il s'agit des femmes, Athēnē ne se préoccupe que peu de leur « raison », au profit de cette activité centrale du foyer qu'est le tissage. Elle a donc un rôle à jouer dans la construction du féminin homérique – tel que le conçoit le masculin, dans la plupart des cas – qui diffère de celui qu'elle

²⁸ Divinités chargées de faire payer les crimes de sang commis au sein d'une même famille, elles poursuivront notamment Oreste après le meurtre de sa mère Clytemnestre, elle-même coupable d'avoir assassiné son époux Agamemnon pour avoir sacrifié leur fille, Iphigénie, cherchant à apaiser la colère d'Artémis et à obtenir des vents propices au départ de l'armée achéenne pour Troie. C'est le sujet de la trilogie de l'*Orestie* du poète tragique Eschyle, composée au V^{ème} s. avant J.-C..

²⁹ Bien qu'il nous semble pouvoir dessiner les contours d'Hērē dans le statut social de la jeune fille proposée à Achille : il s'agit d'une princesse, dépositaire de la souveraineté de son père, détail sensé conforter Achille dans l'honneur qui lui est fait.

³⁰ Même si le terme employé dans l'*Illiade* – *kallos* – est différent d'*eidōs*, tous deux renvoient au même type de beauté liée à l'apparence du corps.

³¹ La capacité d'Athēnē à agir, en général pour l'altérer, sur la « raison » des hommes dans les deux poèmes fait l'objet d'une analyse plus poussée dans le chapitre 4 du travail de thèse en cours.

endosse lorsqu'il s'agit d'influer sur la partie mâle de l'humanité³², sa puissance – comme celle des autres divinités – ne s'applique pas universellement et suivant les mêmes modalités.

Nous venons de le voir, lorsqu'il s'agit des femmes, l'*Illiade* et l'*Odyssée* semblent s'accorder sur le rôle de la déesse : son champ d'action principal est celui du travail du fil, de l'expertise toujours, mais concentrée dans un seul aspect que constituent les *erga* féminins. Son habileté technique est ainsi circonscrite au tissage. Il nous faut alors faire remarquer que, dans le cas du passage de l'*Odyssée* cité, la voix énonciative est celle de Pénélope, la tisserande par excellence du théâtre odysseén, dont l'habileté dépasse largement celle de « tisser de beaux ouvrages ». Tissage et ruse sont intimement liés par la nature même de l'exercice de ces deux activités : si l'entremêlement des fils est nécessaire pour produire, par exemple, le linceul que prétend fabriquer l'épouse d'Ulysse pour faire patienter ses prétendants entreprenants, la ruse, elle aussi, nécessite des enchevêtrements de l'esprit : il faut bien tisser un mensonge. Or, Pénélope est au moins aussi rusée que son époux en la matière, si ce n'est davantage, puisqu'elle parvient à le tromper en personne, à la fin du poème, pour qu'il lui donne l'ultime preuve que l'homme se tenant devant elle et prétendant être Ulysse est bien son époux, le roi d'Ithaque, parti depuis vingt ans. Néanmoins, Pénélope est une exception, une privilégiée, en quelque sorte, en ce qu'elle appartient à la famille d'Ulysse, protégé d'Athēnē, et qu'elle bénéficie, par extension, avec son fils Télémaque, de la bienveillance de la déesse. Dans la logique du poème, pour être une épouse à la hauteur d'Ulysse, son caractère se devait d'être aussi habile que le sien ; de même, Ulysse doit se montrer lui-même à la hauteur de son épouse pour se faire reconnaître en tant qu'Ulysse. Pénélope est l'aune à laquelle doit se mesurer Ulysse pour reconquérir définitivement son identité. Or, si le héros est un favori d'Athēnē, c'est en raison de sa maîtrise de la *mētis*, cette intelligence subtile dont la « personnification » divine, Mētis, se trouve être la mère d'Athēnē dès la *Théogonie* d'Hésiode, composée à une période contemporaine des poèmes homériques qui, eux, ne mentionnent que Zeus dans la parenté d'Athēnē. Il est alors logique que Pénélope, qui constitue le dernier test, la dernière épreuve, soit, elle aussi, experte dans l'art de tisser, non seulement le fil, mais également les ruses qu'affectionne tant la déesse chez Ulysse.

³² Nous retrouvons ce rôle qu'Athēnē tient auprès des femmes dans le mythe de la création de Pandora tel qu'il est rapporté par Hésiode dans les *Travaux et les Jours*, et dans lequel c'est à Hermès qu'est confiée la tâche de faire don des penses subtils et des paroles fourbes à la nouvelle venue, tandis que le rôle d'Athēnē est de parer cette « poupée d'argile » d'un *peplos* digne d'une déesse. Voir Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, 60-82.

Les deux derniers passages à être analysés dans cette partie de l'étude proviennent de l'*Odyssee* et présentent la particularité de contenir des vers strictement identiques concernant Athēnē :

***Odyssee*, XIII, 287-290**

À ces mots, **Athēna, la déesse aux yeux pers**, eut un sourire aux lèvres. Le flattant de la main et **reprenant ses traits de grande et belle femme, artiste en beaux ouvrages**, elle lui dit ces paroles ailées

ὥς φάτο, μείδησεν δὲ θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη,
χειρὶ τέ μιν κατέρεξε: **δέμας δ' ἦϊκτο γυναικὶ
καλῇ τε μεγάλῃ τε καὶ ἀγλαὰ ἔργα ἰδυίη:**
καί μιν φωνήσασ' ἔπεα πτερόεντα προσηύδα:

***Odyssee*, XVI, 155-159**

À peine le porcher eut quitté la cabane qu'**Athēna**, qui l'avait guetté, se présenta. **Elle avait pris ses traits de grande et belle femme, artiste en beaux ouvrages**. En face de la porte, debout, elle apparut, mais aux seuls yeux d'Ulysse

δησάμενος δ' ὑπὸ ποσσὶ πόλινδ' ἴεν. οὐδ' ἄρ'
Ἀθήνην
λήθεν ἀπὸ σταθμοῦ κίων Εὐμαιος ὑφορβός,
ἀλλ' ἦ γε σχεδὸν ἦλθε: **δέμας δ' ἦϊκτο γυναικὶ
καλῇ τε μεγάλῃ τε καὶ ἀγλαὰ ἔργα ἰδυίη.**
στῆ δὲ κατ' ἀντίθυρον κλισίης Ὀδυσῆϊ
φανεῖσα:

Le passage du chant XIII se déroule sur la plage d'Ithaque où Ulysse a été déposé pendant son sommeil par les Phéaciens. Cependant, à son réveil, le héros ne reconnaît pas sa terre, Athēnē a jeté sur ses yeux une nuée qui brouille sa vision et l'empêche de reconnaître ce qu'il a tant désiré depuis vingt ans. La déesse se présente ensuite à lui sous les traits d'un jeune page et s'ensuit une joute oratoire entre les deux personnages qui rivalisent de subtilités, jusqu'à ce qu'Athēnē y mette fin, dévoilant sa véritable identité – c'est le passage qui nous occupe. De la même façon, au chant XVI, notre extrait intervient au moment où, à l'abri des regards dans la cabane de son fidèle porcher, Eumée, Ulysse peine à convaincre Télémaque de prendre part à son plan pour défaire les prétendants qui convoitent son trône à travers son épouse et méditent l'assassinat de son fils. Athēnē apparaît alors, seulement aux yeux d'Ulysse, une fois le porcher parti, notre extrait décrit alors l'apparence qu'elle revêt. Dans les deux cas, la description « ses traits de grande et belle femme, artiste en beaux ouvrages » intervient avant une conversation privée entre la déesse et Ulysse lors de laquelle Athēnē expose ses plans au héros avant de le métamorphoser : le premier passage voit ainsi Ulysse perdre sa stature et sa beauté d'homme dans la force de l'âge pour prendre l'apparence d'un vieux mendiant, tandis que, par le procédé inverse, le second passage lui rend son apparence plus flatteuse. Ces deux passages sont les seuls à décrire aussi précisément l'apparence que prend la déesse, qui plus est en faisant de cette apparence non pas un emprunt d'une apparence existante, comme l'*Iliade* et l'*Odyssee* le

donnent souvent à voir – nous parlons alors, avec Maurizio Bettini³³, non pas de « métamorphose » mais de « morphose », car les puissances divines n’ont pas une « forme » préalable, qui serait leur véritable forme originelle et qu’elles pourraient modifier à leur gré – mais l’adoption d’une apparence qui lui serait propre, sans être « la » vraie³⁴. Athēnē prend une apparence féminine à seulement quatre reprises, toutes contenues dans l’*Odyssée*³⁵. Seuls nos deux passages évoquent, en association avec cette apparence, sa qualité d’« artiste en beaux ouvrages ». La formulation suggère que cette « qualification » fait partie intégrante de la forme qu’elle revêt, au même titre que « καλῆ τε μεγάλη », « grande et belle ». Si nous nous référons aux passages étudiés précédemment, et en particulier à l’histoire des filles de Pandare, il semblerait que cette tournure de phrase désigne moins des attributs physiques, que l’idée de perfection féminine évoquée plus haut, atteinte par une conjonction de qualités dispensées – aux mortelles – par différentes puissances divines. Sans exclure cette théorie, il nous semble également que la mention « artiste en beaux ouvrages » revêt une signification particulière en raison du contexte des passages, que nous avons évoqué plus haut. Il s’agit pour Athēnē de faire part de sa stratégie à Ulysse et nous reconnaissons à la manœuvre la déesse habile en ruses, et non la tisserande qui participe à la fabrication de la femme idéale en enseignant son art. Or, par les éléments qui les composent, les vers qui nous occupent semblent signaler que ces deux aspects d’Athēnē ne sont pas complètement dissociables, une puissance divine se caractérise en effet par une certaine unité dans ses sphères d’influences qui forment un jeu complexe de recouvrements et d’associations d’idées. L’analyse du contexte poétique s’avère alors déterminante.

³³ Voir Maurizio BETTINI, « Visibilité, invisibilité et identité des dieux », in Gabriella PIRONTI et Corinne BONNET (dir.), *Les dieux d’Homère. Polythéisme et poésie en Grèce ancienne, Kernos Supplément*, 31, 2017, p. 21-42.

³⁴ Ce que pourrait suggérer le cas du nom « *demas* », traduit ici par « traits » mais qui désigne plus largement la stature du corps. Néanmoins, la déclinaison de ce nom ne permet pas de distinguer avec certitude tous les cas, notamment le génitif – qui indiquerait la possession – de l’accusatif.

³⁵ En dehors de nos deux extraits, elle prend une fois les traits d’une jeune fille, amie de Nausikaa – la fille du roi des Phéaciens qui aidera Ulysse à regagner Ithaque et à qui il racontera ses aventures – afin de la convaincre, par des moyens détournés, de se rendre là où le héros a fait naufrage, voir *Odyssée*, VI, 15-43 ; une autre fois, dans une séquence qui suit celle de la découverte d’Ulysse sur la plage par Nausikaa, la déesse endosse cette fois l’apparence d’une petite fille qui se charge de guider le héros jusqu’au palais du roi des Phéaciens, voir *Odyssée*, VII, 14-81. Il serait intéressant d’examiner de manière systématique les circonstances du choix du genre et de la classe d’âge de l’apparence de la déesse, mais ce n’est pas notre propos ici.

III. Le voile de Sidon, établir la communication

Exemple d'un cas où le contexte plus général du poème est indispensable à l'analyse, le dernier passage qui nous occupe traite d'un objet tissé très particulier puisqu'il est offert à la déesse par des mortelles dans le cadre d'un rituel qui – chose exceptionnelle dans l'*Iliade* – se déroule dans un temple. En effet, s'il est un lieu où l'on s'attend à rencontrer Athēnē, c'est bien dans son temple. Or, dans l'*Iliade*, le seul lieu de culte accessible consacré à cette déesse, qui est entièrement du côté des Achéens, se trouve sur l'acropole de Troie. En effet, les Troyens et leurs ennemis honorent les mêmes dieux, tout comme ils parlent la même langue. Le passage qui nous intéresse a beaucoup intrigué les spécialistes car il s'agit d'une prière collective, adressée par les femmes de Troie, menées par la reine Hécube, formulée avec une offrande de grand prix à la déesse par sa prêtresse attitrée, Theanō et à laquelle Athēnē refuse d'accéder³⁶ :

Elle-même descend dans la chambre odorante, **où se trouvent les voiles, les voiles à mille broderies, œuvre des Sidoniennes** qu'Alexandre pareil aux dieux a ramenées de Sidon, en traversant la vaste mer, au cours du même voyage dont il a ramené aussi Hélène aux nobles ancêtres. Hécube en choisit un, pour **le porter en offrande à Athēnē. C'est le plus beau, en fait de broderies — le plus grand aussi ; il brille comme un astre.** Il est placé tout au fond, sous les autres. Après quoi, elle se met en route ; les Anciennes, en nombre, s'empressent à sa suite. À peine ont-elles atteint le temple d'Athēnē, au haut de l'acropole, que les portes leur en sont ouvertes par la jolie Theanō, fille de Cissēs, épouse d'Anténor, le dompteur de cavales, que les Troyens ont faite prêtresse d'Athēnē. Avec le cri rituel, vers Athēnē toutes tendent les bras. **La jolie Theanō prend le voile ; elle le met sur les genoux d'Athēnē aux beaux cheveux ; puis, suppliante, elle adresse ce vœu à la fille du grand Zeus :**
« Puissante Athēnē, protectrice de notre ville, ô toute divine ! ah ! brise donc la pique de Diomède ; fais qu'il tombe lui-même, front en avant, devant les portes Scées ; et aussitôt, dans ton temple, nous t'offrirons douze génisses d'un an, ignorant encore l'aiguillon, si tu daignes prendre en pitié notre ville, et les épouses des Troyens, et leurs fils encore tout enfants ! »
Elle dit ; **mais à sa prière Pallas Athēnē fait non.**

αὐτὴ δ' ἐς θάλαμον κατεβήσεται κηρώντα,
ἔνθ' ἔσαν οἱ πέπλοι παμπούκιλα ἔργα γυναικῶν
Σιδονίων, τὰς αὐτὸς Ἀλέξανδρος θεοειδῆς
ἤγαγε Σιδονίηθεν ἐπιπλῶς εὐρέα πόντον,
τὴν ὁδὸν ἦν Ἑλένην περ ἀνήγαγεν εὐπατέρειαν·
τῶν ἔν' ἀειραμένη Ἑκάβη φέρε δῶρον Ἀθήνη,
ὃς κάλλιστος ἔην ποικίλμασιν ἠδὲ μέγιστος,
ἄστῆρ δ' ὧς ἀπέλαμπεν· ἔκειτο δὲ νεΐατος ἄλλων.
βῆ δ' ἰέναι, πολλὰ δὲ μετεσσεύοντο γεραιαί.
αἱ δ' ὅτε νηὸν ἴκανον Ἀθήνης ἐν πόλει ἄκρη,
τῆσι θύρας ᾗϊξε Θεανὸ καλλιπάρηος
Κισσηῖς ἄλοχος Ἀντήνορος ἵπποδάμοιο·
τὴν γὰρ Τρῶες ἔθηκον Ἀθηναίης ἰέρειαν.

³⁶ *Iliade*, VI, 288-311

αἶ δ' ὀλολυγῆ πᾶσαι Ἀθήνη χειρας ἀνέσχον:
ἦ δ' ἄρα πέπλον ἐλοῦσα Θεανὸ καλλιπάρηος
θῆκεν Ἀθηναίης ἐπὶ γούνασιν ἠϋκόμοιο,
εὐχομένη δ' ἠρᾶτο Διὸς κούρη μέγалоιο:

πότνι Ἀθηναίη ἐρυσίπτολι δῖα θεάων
ἄξον δὴ ἔγχος Διομήδεος, ἠδὲ καὶ αὐτὸν
πρηνέα δὸς πεσέειν Σκαιοῶν προπάροιθε πυλάων,
ὄφρα τοι αὐτίκα νῦν δυοκαίδεκα βοῦς ἐνὶ νηῶ
ἦνις ἠκέστας ἱερεύσομεν, αἶ κ' ἐλεήσης
ἄστυ τε καὶ Τρώων ἀλόχους καὶ νήπια τέκνα.

ὣς ἔφατ' εὐχομένη, ἀνένευε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη.

Une partie des chercheurs a lu dans cet échec un rituel manqué, une maladresse de la part des Troyennes, en particulier d'Hécube, dont l'offrande n'aurait pas été appropriée. En effet, la déesse des tisserandes aurait préféré à ce butin de guerre un ouvrage tissé des mains mêmes des suppliantes. Pour notre part, nous nous rangeons à l'avis de Vinciane Pirenne-Delforge qui voit dans ce refus de la déesse l'expression de l'entière liberté des dieux à accéder ou non à une requête, indépendamment de la nature de l'offrande présentée ou encore de la qualité de la prière. Aucun contrat n'oblige les puissances divines à agir, la réciprocité de la communication entre les dieux et les mortels n'est pas chose garantie par un rituel correctement exécuté. Tout ce que peuvent faire les Hommes c'est espérer, en faisant le mieux possible, que le dieu qu'ils sollicitent leur sera favorable. D'autres ont vu la raison de cet échec dans la variation introduite entre la prescription du rituel par Hélénos³⁷ et la prière effectivement adressée à la déesse alors que le poème ne se prive généralement pas de répéter les paroles exactes, au mot près, d'un personnage à un autre, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'une instruction qui circule de porteur en porteur³⁸ – ici d'Hélénos, frère d'Hector, à Theanō en passant par Hector lui-même³⁹. À notre sens, les femmes de Troie et la prêtresse n'ont pas démerité par leur démarche mais cette dernière était vouée à l'échec dès sa suggestion par Hélénos. En effet, lorsqu'il propose de supplier Athēnē d'arrêter Diomède – plutôt qu'Apollon par exemple, alors que le dieu est lui aussi présent sur l'acropole de la ville et qu'il est déjà intervenu en faveur des Troyens – Hélénos opère un choix qui est à la fois le bon et voué à l'échec. C'est bien Athēnē qui a lancé

³⁷ *Iliade*, VI, 86-101.

³⁸ Voir sur ce point notamment l'étude récente de Carmine PISANO, « Iris et Hermès, médiateurs en action », in Gabriella PIRONTI et Corinne BONNET (dir.), *Les dieux d'Homère. Polythéisme et poésie en Grèce ancienne*, *Kernos Supplément*, 31, 2017, p. 113-134.

³⁹ *Iliade*, VI, 264-285.

le fils de Tydée contre l'armée troyenne, précisément dans le but de provoquer un carnage, elle est donc une interlocutrice toute désignée pour arrêter ce qu'elle a provoqué – à l'image d'Apollon qui cesse de tirer ses flèches mortifères sur le camp achéen sur la demande de son prêtre troyen Chrysès⁴⁰. Néanmoins, pour cette même raison, le refus de la déesse est inévitable car, contrairement au cas d'Apollon que nous venons de mentionner et dont l'action hostile répondait à une requête formulée par son prêtre, l'aristie de Diomède, bien que provoquée parce qu'il demande de l'aide à la déesse, va bien au-delà de ce dont d'autres héros ont fait preuve avant lui, ce par la volonté divine d'Athēnē, qui prend cette décision en cohérence avec son inimitié « personnelle » envers les Troyens. Aucun mortel n'est en mesure de fléchir la volonté d'un dieu, en particulier lorsque l'intrigue du poème l'exige. Le somptueux *peplos* de Sidon était une offrande appropriée pour la déesse « habile aux beaux ouvrages »⁴¹. Censée favoriser l'instauration d'un canal de communication, d'un lien, entre la déesse et celles qui la sollicitent, l'offrande atteint en réalité son but : Athēnē entend la prière mais choisit de ne pas y accéder. Conformément à la logique du poème, Athēnē ne souhaite entretenir aucune relation avec les habitants de Troie – et encore moins leur venir en aide au détriment des Achéens – même si elle y a un temple dans lequel elle est vénérée comme la protectrice de la ville. « La fille du grand Zeus », comme la désigne Theanō, est entièrement du côté des ennemis de Troie, quand bien même l'« artiste aux beaux ouvrages » est sensible à la qualité de l'objet tissé qui lui est présenté.

Conclusions

En tissant des vêtements pour elle et pour d'autres – en l'occurrence pour Hērē – Athēnē fabrique un vecteur de sa puissance divine. Le réseau de distribution de ces ouvrages se compose d'autant de destinataires d'une partie de sa capacité d'action. Elle-même est au centre d'un transfert de puissance de ce type lorsqu'elle délaisse son *peplos* pour revêtir le *chitōn* de son père Zeus et l'égide qui, chez Homère, se présente comme une pièce d'étoffe dans laquelle certains dieux peuvent se draper ou qu'ils peuvent agiter pour provoquer l'effroi. Par ailleurs, la déesse tisserande intervient également, en raison de son expertise aux *erga*, aux « ouvrages

⁴⁰ *Iliade*, I, 451-456.

⁴¹ Il n'est d'ailleurs pas sans rappeler la cérémonie des Panathénées lors de laquelle un *peplos* tissé par de jeunes Athéniennes sélectionnées avec soin était offert à la déesse, il ne faut, en effet, pas oublier que les poèmes homériques tels que nous les connaissons prennent leur forme « définitive » au VI^{ème} s. av. J.-C., à Athènes, lorsqu'il s'agit de les intégrer aux concours de récitation poétique des Panathénées.

de dames » selon l'expression consacrée par Françoise Frontisi-Ducroux⁴², dans le système de puissances nécessaire à la formation de la femme idéale, qui conjuguerait en elle grandeur, beauté, raison et habileté au métier. Néanmoins, cet aspect de la puissance d'Athênē est moins l'affaire de l'*Illiade* que de l'*Odyssee*, illustrant les variations qui existent entre les deux poèmes concernant le montage des panthéons et le rôle du divin. Enfin, le cas du voile de Sidon nous a permis de montrer comment, malgré une offrande remplissant tous les critères de qualité pour convenir à une déesse elle-même habile au métier, le canal de communication que ce voile permet de tisser entre Athênē et les Troyennes qui l'implorent ne garantit pas le succès de leur entreprise. La supplique humaine doit se plier au bon vouloir de la déesse, à la logique de l'intrigue, c'est-à-dire, là encore, au *telos* de Zeus. L'objet tissé, qu'il soit *peplos*, *chitōn* ou encore *eanos*, qu'il soit le produit de l'habileté divine ou humaine, insère Athênē dans un réseau de puissances qui s'associent ponctuellement pour accomplir, dans le cadre des poèmes homériques – pris ensemble ou séparément – une mission, un objectif qui nécessite la conjonction de plusieurs divinités. L'analyse des *erga* homériques permet également de mettre en évidence des liens entre Athênē et les mortels qui peuplent les poèmes, en particulier les femmes qui, à première vue, ne sont pas les personnages le plus visibles ni ceux que l'on associe plus facilement à la déesse. Ainsi, l'objet tissé constitue pour la déesse le vecteur privilégié d'une partie de sa puissance qui ne se cantonne pas au travail féminin mais qui, par un jeu de rapprochements et d'associations d'idées, participe à faire d'Athênē la puissance à l'habileté sans égal, que l'on retrouve autant dans l'intimité de la maison que sur le champ de bataille.

⁴² Voir Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Ouvrages de dames : Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris : Éditions du Seuil, 2009.