



**HAL**  
open science

## L'image de la compositrice dans la littérature grecque

Sylvain Perrot

► **To cite this version:**

Sylvain Perrot. L'image de la compositrice dans la littérature grecque. *Comparatismes en Sorbonne*, 2020, *Compositrices, compositeurs / écrivaines, écrivains - Regards croisés I*, 11. hal-03778509

**HAL Id: hal-03778509**

**<https://hal.science/hal-03778509>**

Submitted on 15 Sep 2022

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

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

Copyright

## L'IMAGE DE LA COMPOSITRICE DANS LA LITTÉRATURE GRECQUE

Un célèbre *calathos* conservé à l'Antikensammlung de Munich<sup>1</sup> montre Sappho et Alcée, tous deux tenant en main l'instrument à cordes que les Grecs nommaient barbiton<sup>2</sup>. Constitué d'une carapace de tortue servant de caisse de résonance et de longs montants, ce qui en fait un instrument plus grave que la lyre, le barbiton est le symbole d'une musique symposiaque et érotique, genre dans lequel devait s'illustrer Sappho. Il ne s'agit pas d'un portrait au sens traditionnel du terme, mais les inscriptions désignent sans équivoque la Lesbienne, comme sur deux autres vases<sup>3</sup>. La culture grecque ne distinguait guère le compositeur du poète, la poésie étant généralement accompagnée de musique. On parle traditionnellement de poésie lyrique, du nom de la lyre, mais les genres modernes rendent cette dénomination ambiguë. Ainsi, Claude Calame a proposé le terme de poésie mélétique<sup>4</sup>, pour insister sur la mélodie inhérente à ces textes. De fait, les Grecs employaient le mot *melopios*, « qui fait des mélodies », au masculin comme au féminin. C'est ainsi que Denys d'Halicarnasse nomme Sappho la meilleure des *melopoioi*<sup>5</sup>, pour avoir marqué durablement la culture grecque, jusqu'à aujourd'hui<sup>6</sup>. Pourtant, il y en eut d'autres.

Parler ici des compositrices donne l'occasion de contribuer doublement à l'histoire des genres, d'une part à l'histoire des femmes et d'autre part à l'histoire des formes musicales. Il convient aussi de remarquer que le corpus est bien moindre que pour les hommes, que les compositrices aient été marginalisées chez les auteurs ou plus généralement dans la société. Les textes qui les concernent sont donc en nombre restreint et mon enquête s'en trouve ainsi biaisée. Mon propos cependant est moins de faire une histoire socio-culturelle précise de ces compositrices que de cerner leur place dans l'histoire des mentalités. Ces préalables méthodologiques posés, il faut encore s'entendre sur les sources. La compositrice n'a jamais été personnage de roman grec ou même de théâtre, contrairement à l'interprète. En revanche, elle apparaît dans des remarques de musicographes, dans des notices lexicographiques, au détour d'une épigramme ou d'un récit historique – sans oublier bien sûr les textes de ces femmes elles-mêmes. Les compositrices dont il est ici question ne sont pas des personnages de fiction : elles sont censées avoir réellement existé. Ce n'est pas pour autant un catalogue de biographies recomposées : l'objectif est plutôt de saisir quels sont les traits marquants de ces figures de compositrice construites par les auteurs grecs, voire reconstruites à partir d'une réalité inégalement connue. La question du lesbianisme est une clef de lecture importante, mais elle est un peu restrictive pour appréhender le groupe des compositrices. Ce que l'on sait de leurs points communs et de leurs différences dans leurs pratiques musicales montre l'empreinte qu'elles ont laissée dans l'histoire de la musique antique.

---

<sup>1</sup> *Calathos* à figures rouges, v. 470, Munich, Antikensammlung inv. 2416. Sappho au barbiton accompagnée d'Alcée se trouve sans doute aussi sur une plaque mélienne, v. 480-460, Londres, British Museum inv. GR1842.7-28.1132. Sur l'iconographie des poétesses grecques, voir Paul Bernard, « Les rhytons de Nysa. I. Poétesses grecques », *Journal des savants*, 1985, p. 25-118.

<sup>2</sup> Martha Maas et Jane MacIntosh Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 113-138.

<sup>3</sup> *Kalpis* de la technique de Six, v. 510, Musée National de Varsovie inv. 142,333 ; *kalpis* à figures rouges, v. 450, Wuppertal, Von de Heydt Museum inv. 49.

<sup>4</sup> Claude Calame, « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature*, 111, 1998, p. 87-110.

<sup>5</sup> Denys d'Halicarnasse, *Sur la composition stylistique*, 23, 9.

<sup>6</sup> On citera notamment Edith Mora, *Sappho. Histoire d'un poète et traduction intégrale de son œuvre*, Paris, Flammarion, 1966 ; Yves Battistini, *Sappho, la dixième des Muses*, Paris, Hachette, 1995 ; Ellen Green (éd.), *Reading Sappho: Contemporary Approaches*, Berkeley, University of California Press, 1999 ; Ellen Greene (éd.), *Re-reading Sappho: Reception and Transmission*, Berkeley, University of California Press, 1999.

Au commencement est l'histoire : ces compositrices sont des femmes, nées dans une société régie par les hommes. En tant que femmes, elles sont généralement désignées comme « filles de » ou « épouse de ». La question est alors de savoir si l'image moderne de l'« éternelle mineure »<sup>7</sup> leur sied. On ne peut que nuancer, car la composition musicale leur permet de prendre des distances. On en vient à interroger leur liberté même, c'est-à-dire l'originalité de leurs compositions face à celles des hommes. Il en ressort une image très positive d'innovatrice. Cependant, il faut l'éprouver en la confrontant à la longue durée, c'est-à-dire la métamorphose de quelques bribes d'histoire en un mythe qui aboutit à l'apothéose de ces quelques femmes. Mais ici comme ailleurs, il n'y a qu'un pas du Capitole à la roche Tarpéienne, et on n'échappe pas à l'ambiguïté de certaines figures, portées aux nues par les uns et vouées aux Gémonies par les autres.

## De la fleur à la défloration

Y avait-il un canon des compositrices grecques ? C'est ce que laisse entendre le prologue de la *Couronne de Méléagre*, où plusieurs d'entre elles sont citées<sup>8</sup>, Anytè de Tégée, Moirò de Byzance, Sappho de Lesbos, Nossis, Érinna de Télòs (ou de Rhodes) et Parthénis :

Muse aimée, à qui apportes-tu ce chant tout en fruits,  
 et qui donc a tressé cette couronne de compositeurs d'hymnes ?  
 C'est Méléagre qui l'a faite ; et c'est pour l'illustre Dioclès  
 qu'il a composé cette offrande en souvenir.  
 Il y a entrelacé beaucoup de lis rouges d'Anytè, beaucoup de lis blancs  
 de Moirò, de Sappho peu de vers, mais ce sont des roses ;  
 et puis la ronde fertile en hymnes des narcisses de Mélanippidès,  
 et les jeunes sarments de la vigne en fleur de Simonide ;  
 et pêle-mêle il y a entrelacé le bel iris embaumé  
 de Nossis, dont les tablettes de cire furent amollies par Éros ;  
 ainsi que la marjolaine au doux parfum de Rhianos,  
 et le doux safran d'Érinna au teint virginal. (...)  
 Il y a ajouté l'ache de l'irréprochable prairie  
 de Parthénis, en coupant des petites fleurs<sup>9</sup>.

Cette liste n'a rien d'exhaustif : Méléagre fait une sélection des fleurs les plus belles et les plus symboliques, car pour la plupart elles sont liées dans la mythologie au désir charnel et à la mort. Ainsi, le lis blanc, né du lait maternel d'Héra, est associé à la pureté et la chasteté, mais Aphrodite y a ajouté le pistil qui évoque le membre masculin ; la dimension érotique de cette fleur est plus sensible encore dans la couleur rouge des lis d'Anytè. Cette tension entre virginité et désir est également présente dans le crocus dont est issu le safran servant à teindre les vêtements féminins et dont proviennent les pétales que Zeus aime répandre sur le lit de ses amours, légitimes ou non : la fleur serait née du sang du jeune Krokos, amoureux d'une nymphe qui l'a éconduit et mort accidentellement lors d'un malheureux lancer de disque.

<sup>7</sup> Claude Mossé, *La femme dans la Grèce antique*, Paris, Complexe, 1991, p. 51.

<sup>8</sup> Méléagre de Gadara (v. 140-60) a fait cette anthologie d'épigrammes de divers auteurs, hommes comme femmes, précédée d'un prologue en vers où le style est comparé à des plantes, fruits ou fleurs.

<sup>9</sup> *Anthologie Grecque*, IV, 1, 1-12 et 31-32 : Μοῦσα φίλα, τίτι τάνδε φέρεις πάγκαρπον αἰοιδᾶν / ἢ τίς ὁ καὶ τεύξας ὑμνοθετᾶν στέφανον; / Ἄνυσε μὲν Μελέαγρος· ἀριζάλῳ δὲ Διοκλεῖ / μναμόσυνον ταύταν ἐξεπόνησε χάριν· / πολλὰ μὲν ἐμπλέξας Ἀνύτης κρίνα, πολλὰ δὲ Μοιροῦς / λείρια, καὶ Σαπφοῦς βαιὰ μὲν, ἀλλὰ ῥόδα, / ναρκίσσων τε χορὸν Μελανιππίδου ἔγκυον ὕμνων, / καὶ νέον οἰνάθηος κλῆμα Σιμωνίδεω· / σὺν δ' ἀναμιξ πλέξας μυρόπνον εὐάνθεμον ἶριν / Νοσσίδος, ἧς δέλτοις κηρὸν ἔτηξεν Ἔρωσ· / τῇ δ' ἄμα καὶ σάμψυχον ἀφ' ἡδυπνόοιο Ῥιανοῦ, / καὶ γλυκὺν Ἡρίνης παρθενόχρωτα κρόκον (...) ἐν δὲ καὶ ἐκ λειμῶνος ἀμωμήτοιο σέλιννα, / βαιὰ διακνίζων ἄνθηα, Παρθενίδος. Les traductions sont miennes.

C'est ce qui explique le mauve des pétales, couleur de deuil ; de même, l'iris peut être associé aux funestes nouvelles apportées par la messagère des dieux, et ainsi aux amours malheureuses. Amour et mort se côtoient donc dans cette anthologie, ainsi que la gloire : si Parthénis ne nous est pas autrement connue, l'ache qui la caractérise est la plante dont on tressait des couronnes pour les vainqueurs des concours néméens. Il y a donc une part d'immortalité dans son œuvre. C'est ce que représente la rose de Sappho, qui fait écho à une longue tradition depuis Homère où l'« Aurore aux doigts de rose » incarne la fraîcheur et la beauté du soleil levant, la jeunesse du jour naissant, mais où l'huile de rose est aussi utilisée par Aphrodite pour enduire et embaumer le corps d'Hector. La rose devient ainsi l'emblème de la « belle mort » qui fait les héros et ici, l'héroïne. Blanc de l'innocence, rouge de la passion, mauve de la mort et rose de l'immortalité, telles semblent être les couleurs qui se mêlent dans le portrait de ces huit compositrices, dont sept occupent les premiers vers de cette couronne où les hommes demeurent néanmoins majoritaires, reflet de la société.

Avant de devenir une icône lesbienne, Sappho naît dans un monde gouverné par les hommes. Oublions un instant les jeunes filles qui constituent le cercle sapphique pour voir où sont les hommes de l'entourage de la poétesse. Les auteurs anciens ne sont pas d'accord sur son père, au point qu'on en dénombre pas loin d'une dizaine, selon le dictionnaire byzantin de la *Souda* :

Sappho : fille de Simôn, pour d'autres d'Eumènès, pour d'autres d'Éérigyos, pour d'autres d'Ékrytos, pour d'autres de Sèmos, pour d'autres de Kamôn, pour d'autres d'Étarchos, pour d'autres de Skamandronymos ; sa mère était Cléïs. C'était une Lesbienne d'Éressos, lyrique, qui a vécu pendant la 42<sup>ème</sup> Olympiade, lorsque vivaient Alcée, Stésichore et Pittakos. Elle avait trois frères, Larichos, Charaxos et Eurygyos. Elle épousa un homme très riche, Kerkyllas, qui venait d'Andros, et elle eut de lui une fille, qui fut appelée Cléïs. Elle eut trois compagnes et amies, Attis, Télésippa et Mégara. Elle fut accusée d'avoir entretenu avec elles une amitié honteuse. Ses disciples furent Anagora de Milet, Gongyla de Kolophon et Euneika de Salamine. Elle composa 9 livres de musique lyrique. Elle fut la première à inventer le plectre. Elle écrivit aussi des épigrammes, des élégies, des iambes et des monodies<sup>10</sup>.

Sappho n'aurait pas eu d'existence sans patronyme, mais elle fut si spéciale qu'un seul ne suffisait pas. Mais plus que le père, ce sont les frères qui sont source d'inspiration, leurs noms apparaissant dans ses chants. Un papyrus récemment découvert<sup>11</sup> contient un poème jusque-là inconnu, où Sappho souhaite ardemment le retour de son frère parti à l'aventure sur les mers, comme il sied à tous les cadets de familles aristocratiques à l'époque archaïque, qu'il s'agisse d'aller fonder des colonies et/ou de faire du commerce<sup>12</sup>. Elle n'y donne pas l'image d'une femme maltraitée, en butte à ce monde viril, mais celle d'une sœur aimante et dévouée, inquiète du sort de son frère.

---

<sup>10</sup> *Souda*, s.v. Σαπφώ : Σαπφώ, Σίμωνος, οἱ δὲ Εὐμήνου, οἱ δὲ Ἑριγίου, οἱ δὲ Ἐκρύτου, οἱ δὲ Σήμου, οἱ δὲ Κάμωνος, οἱ δὲ Ἐτάρχου, οἱ δὲ Σκαμανδρωνύμου· μητὴρ δὲ Κλειδός· Λεσβία ἐξ Ἐρεσσοῦ, λυρική, γεγονυῖα κατὰ τὴν μβ' Ὀλυμπιάδα, ὅτε καὶ Ἀλκαῖος ἦν καὶ Στησίχορος καὶ Πιττακός. Ἦσαν δὲ αὐτῇ καὶ ἀδελφοὶ τρεῖς, Λάριχος, Χάραξος, Εὐρύγιος. Ἐγαμήθη δὲ ἀνδρὶ Κερκύλα πλουσιωτάτῳ, ὀρμωμένῳ ἀπὸ Ἄνδρου, καὶ θυγατέρα ἐποίησατο ἐξ αὐτοῦ, ἢ Κλεις ὠνομάσθη. Ἐταῖραι δὲ αὐτῆς καὶ φίλαι γεγόνασι τρεῖς, Ἀτθίς, Τελεσίππα, Μεγάρα· πρὸς ἃς καὶ διαβολὴν ἔσχεν αἰσχροῦς φιλίας. μαθήτριάι δὲ αὐτῆς Ἀναγόρα Μιλησία, Γογγύλα Κολοφώνια, Εὐνεῖκα Σαλαμινία. Ἐγράψε δὲ μελῶν λυρικῶν βιβλία θ'. Καὶ πρώτη πληκτρον εὔρεν. Ἐγράψε δὲ καὶ ἐπιγράμματα καὶ ἐλεγεία καὶ ἰάμβους καὶ μονωδίας.

<sup>11</sup> Dirk Obbink, « Two New Poems by Sappho », *ZPE*, 189, 2014, p. 32-49 ; Anton Bierl et André Lardinois (éd.), *The Newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, fr. 1-4 = Mnemosyne Suppl. 392*, Leyde, Brill, 2016.

<sup>12</sup> Martin Steinrück, *Iambos. Studein zum Publikum einer Gattung in der frühgriechischen Literatur*, Zürich-New York, Olm, 2000, p. 1-4.

La situation n'est pas pour autant idyllique. Si le rapport aux hommes du sang ne semble pas douloureux, il en va autrement du mari. C'est une étape obligée de la vie de ces femmes que de se marier et d'être mère, comme Sappho ou Moirô (III<sup>e</sup> s. av. J.-C.), dont on sait qu'elle fut l'épouse du grammairien Andromaque le Philologue et la mère d'Homère le Tragique. Les vers de ses élégies ou de son *Hymne à Poséidon* étaient chantés dans l'Antiquité<sup>13</sup>, et elle passe pour avoir fait rentrer l'épopée dans le cœur des femmes et inversement. Dans la description que Christodoros donne de la statue de son fils dans un gymnase de Constantinople, elle apparaît comme la gloire locale et une compositrice de talent :

Se dressait un autre Homère, que je ne crois pas être le premier épique,  
le fils divinement inspiré du Mélès au beau cours,  
Mais celui que sa mère a enfanté près des rivages thraces,  
Moirô, l'illustre Byzantine, que, alors qu'elle était encore enfant,  
les Muses ont nourrie, pour l'instruire de l'héroïne épique ;  
C'est lui qui a pratiqué l'art sage de la tragédie,  
Ayant paré de vers Byzance, sa patrie<sup>14</sup>.

Les textes sont avarés sur la vie de famille de ces poétesses, mais le thème des noces joue un rôle important dans leurs œuvres. Généralement vu comme une contrainte, voire associé à la mort, le mariage est à l'origine d'une musique douloureuse et plaintive. Les styles musicaux traditionnels de ce rituel, l'hyménée et l'épithalame, tendent à se confondre avec le thrène, le chant de deuil. Comme l'écrit dans une de ses épigrammes Érinna (IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.), dont une statue était aussi exposée à Constantinople : « Et toi, ô Hyménée, le mélodieux chant des noces, / tu l'as transformé en lamentations sonores de thrènes »<sup>15</sup>. Érinna y déplore la mort de son amie Baucis à la suite de ses noces. C'est aussi le thème de son grand-œuvre *La quenouille*, où, dans un style élégiaque, la compositrice raconte une expérience intime faite de souvenirs touchants avec Baucis :

Dans la vague profonde, tu sautas à pieds fous du haut de tes chevaux blancs.  
« Ah ! Je te tiens, chérie », ai-je crié. Quand tu étais tortue<sup>16</sup>,  
tu courus en sautant dans l'enclos de la grande cour.  
Et voici que pour toi, malheureuse Baucis, je me lamente avec de graves gémissements.  
Et voici que pour moi, en mon cœur, ces traces demeurent  
chaudes encore. Et ces joies d'antan, ne sont que cendres désormais.  
Fillettes, nous nous attachions dans nos chambres à nos poupées,  
semblables à de jeunes épouses, sans souci. (...)  
Mais quand tu es entrée au lit d'un homme, de ce jour tu as oublié  
tout ce que dans ton enfance tu avais entendu de la bouche de ta mère,  
Baucis chérie. Aphrodite avait mis l'oubli dans ton cœur.  
Te pleurant à présent, je délaisse tes funérailles,  
car mes pieds ne sont pas assez profanes pour quitter la maison ;  
je ne dois pas non plus voir un cadavre, ni gémir  
les cheveux détachés. Une pudeur qui me fait rougir

<sup>13</sup> Eustathe, *Commentaire à l'Iliade d'Homère*, I, 510.

<sup>14</sup> *Anthologie Grecque*, II, v. 407-413 : Ἴστατο δ' ἄλλος Ὅμηρος, ὃν οὐ πρόμον εὐεπιᾶων / θέσκελον υἷα Μέλητος εὐρρείοντος οἴω, / ἀλλ' ὃν Θρηκίησι παρ' ἠόσι γείνατο μήτηρ / Μοιρῶ κυδαλίμη Βυζαντιάς, ἦν ἔτι παιδνὴν / ἔτρεφον εὐεπίης ἠρωίδος ἴδμονα Μοῦσαι / κείνος γὰρ τραγικῆς πινυτὴν ἠσκήσατο τέχνην, / κοσμήσας ἐπέεσσιν ἔην Βυζαντίδα πάτρην.

<sup>15</sup> *Anthologie Grecque*, VII, 712, v. 7-8 : καὶ σὺ μὲν, ὦ Ὑμέναιε, γάμων μολπαῖον ἀοιδᾶν / ἐς θρήνων γοερὸν φθέγμα μεθαρμόσαο.

<sup>16</sup> Le jeu de la tortue était propre aux petites filles, qui formaient une ronde avec l'une d'entre elles au centre. C'est la « tortue », qui à la fin d'une comptine doit sauter sur l'une de ses camarades qui prend sa place. Voir Gérard Lambin, *La chanson grecque dans l'Antiquité*, Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 21-24.

me déchire...<sup>17</sup>

Pour cette jeune fille – on rapporte qu'Érinna est décédée à dix-neuf ans –, la quenouille représente les travaux ménagers auprès de la mère, qui alternent avec des jeux insouciantes. Mais surgit la mort, réelle et/ou symbolique : si elle frappe Baucis, sans doute en couches, la défloration est elle-même vécue comme un deuil. C'est le sens à donner à l'*Hymne à Adonis* que Praxilla de Sicyone (v<sup>e</sup> s. av. J.-C.) a composé sur le modèle des hymnes homériques. Quoiqu'il soit un homme et qui plus est l'amant d'Aphrodite, Adonis est un double littéraire de ces femmes : il meurt d'avoir eu la cuisse pénétrée par la défense d'un sanglier et sa blessure laisse échapper des flots de sang d'où naît l'anémone. Les femmes lui vouaient un culte dans le cadre des Adonies qui ont été instituées en son honneur et qui leur étaient réservées<sup>18</sup>.

## Rivalités avec les hommes et émulation entre femmes

La musique n'est pas seulement l'expression de rapports sociaux douloureux, elle est le moyen d'une revanche à prendre. Certaines femmes composent dans des genres qui sont pratiqués aux occasions dont elles sont exclues, comme les chansons spécifiques aux banquets, les scolies, alors qu'elles n'y sont pas conviées, à moins d'être des courtisanes ou d'organiser leurs propres réjouissances. Praxilla « était admirée pour avoir composé des chansons de banquet »<sup>19</sup>, dont l'une disait : « sous chaque pierre, prends garde, mon ami, au scorpion »<sup>20</sup>. On ne saurait déduire de ces œuvres qu'elle fut hétéra, car elle était peut-être animée de la volonté de démontrer qu'on peut être femme et écrire comme un homme. C'est pour cette raison que Sappho est représentée avec le barbiton, l'instrument des banquets. En empoignant ce chordophone, Sappho se place sur le terrain des hommes, au point que, la comparant à Archiloque et Alcée, Horace la qualifie de *mascula Sappho*<sup>21</sup> : elle rivalise avec les hommes en employant les mêmes rythmes, mais aussi en produisant une musique qui sur le plan éthique sied aux valeurs des hommes<sup>22</sup>, comme Moirô s'est illustrée dans les vers épiques.

Ces compositions sont aussi l'occasion de revoir certaines versions de mythes défavorables aux femmes. Ainsi, Myrtis d'Anthédon (vi<sup>e</sup> s. av. J.-C.) a signé une œuvre racontant le mythe d'Ochnè, dont elle donne une version personnelle. Le récit traditionnel fait d'Ochnè une amoureuse éconduite qui se venge de celui qu'elle aime, Eunostos, en prétendant qu'il l'a violée et en le laissant tuer par ses cousins ; cependant, Myrtis ajoute que la jeune femme est prise de remords et qu'après avoir révélé la vérité à son père, elle se

<sup>17</sup> Fragment 1b Page, v. 15-35 : [λε]υκᾶν μαινομέν[οισιν ἐσάλατο π]ορσῖν ἀφ' ἴ[π]ρω[ν]· / '[...]λισχω' μέγ' ἄῤυσα· φ[... ] χελύννα / [ἀλ]λομένα μεγάλας [μ]αλακὸν περὶ] χορτίον αὐλάς. / [Τα]ῦτά τῷ, Βαυκὶ τάλαινα, βαρὸν στονα]χεῖσα γόημι[ι]· / [τα]ῦτά μοι ἐν κρα[δίαι] ...] παίχνια κεῖται / θέρμ' ἔτι· τῆν[α δὲ τοῖσιν ἀ]θύρομες ἄνθρακες ἤδη, / δαγύ[δ]ων τε χ[... ]ίδες ἐν θαλάμοισι / νύμ[φαι]σιν [... ]έες· ἄ τε πὸτ ὄρθρον / μάτηρ ἀε[ίδουσα ...]οισιν ἐρείθοις / τήνας ἤλθ[ε ...]μέ]να ἀμφ' ἀλίπαστον, / ἄϊ μικρᾶι στ[... ]ν φόβον ἄγαγε Μο[ρ]μῶ, / [τᾶ]ς ἐν μὲν κο[ρρυφαῖ] μεγάλ' ὤ]ατα, ποσσι δὲ φοιτῆι / [τέ]τρ[α]σιν· ἐκ δ' [ἐτέρας ἐτέραν] μετεβάλλετ' ὀπωπᾶν. / Ἀνίκα δ' ἐς [λ]έχος [ἀνδρὸς ἔβας, τ]όκα πάγτ' ἐλέλασο, / ἄσσ' ἔτι νηπιᾶσα[σα] τ[εᾶς παρὰ] ματρὸς ἄκουσας, / [Β]αυκὶ φίλα· λάθα[ν ...] ε[... ] Ἀφρο[δ]ίτα. / Τῷ τῷ κατακλαίουσα τα[... ]... λείπω· / οὐ [γ]άρ μοι πόδες [ἐντὶ λιπῆν] ἄπο δῶμα βέβαλοι, / οὐδ' ἐσιδῆν φαέε[σσι θέλω νέ]κυν, οὐδὲ γοᾶσαι / γυμναῖσιν χαίταισιν, [ἐπεὶ φο]ινίκεος αἰδώς / δρῦπτε[ι] μ' ἀμφι[χ]υ[θ]εῖσα.

<sup>18</sup> Marcel Détiègne, *Les Jardins d'Adonis*, 1972.

<sup>19</sup> Athénée, *Deipnosophistes*, XV, 694a : καὶ Πράξιλλα δ' ἡ Σικυωνία ἐθαυμάζετο ἐπὶ τῇ τῶν σκολίων ποιήσει

<sup>20</sup> *Scholie à Aristophane, Thesmophories*, v. 529 : ὑπὸ παντὶ λίθῳ σκορπίον ὃ 'ταῖρε φυλάσσειο.

<sup>21</sup> Horace, *Épîtres*, I, 19, v. 28-29.

<sup>22</sup> Andrea Cucchiarelli, « Hor. *Epist.* 1, 19, 28: *pede mascula Sappho* », *Hermes*, 127, 1999, p. 328-344.

suicide en se précipitant du haut d'un rocher<sup>23</sup>. On comprend qu'une femme ait voulu sauver l'honneur de son sexe, d'autant qu'à Tanagra, un bois était consacré à Eunostos dont l'entrée était interdite à toute femme : le poème était ainsi un moyen de contester l'idée qu'une femme seule puisse être considérée comme une souillure dans un règlement religieux.

L'esprit agonistique dont font preuve les compositrices ne caractérise pas seulement leur relation aux hommes, mais aussi l'émulation qui existe entre elles. Sappho constitue un modèle à atteindre, voire à dépasser. Les vers d'Érinna, comparée par la postérité à une abeille<sup>24</sup>, étaient ainsi jugés dignes d'Homère et de Sappho : « Autant Sappho est meilleure qu'Érinna dans la poésie mélique, / Autant Erinna est meilleure que Sappho dans les hexamètres »<sup>25</sup>. De même, Nossis de Locres (vers 310-290) ambitionne d'égaliser la Lesbienne, comme elle l'exprime dans son épitaphe, pour se faire une réputation :

Ô étranger, si tu navigues vers Mytilène aux beaux chœurs,  
qui a brûlé la fleur des grâces de Sappho<sup>26</sup>,  
dis que j'étais celle, chère aux Muses, à qui la terre locrienne  
a donné le jour, et que tu sais que mon nom était Nossis. Va<sup>27</sup>.

Cette émulation entre artistes, hommes et femmes, est particulièrement sensible dans l'étonnant triangle formé en Béotie par Myrtis, Corinne et Pindare, qui selon la tradition antique auraient vécu à la même époque<sup>28</sup>. Corinne, surnommée la « Mouche », composa selon la *Souda* des œuvres chorales et des nomes lyriques. À en juger par ce qui est conservé de son œuvre, elle a ainsi été sollicitée pour composer un chœur de jeunes filles qui devait être exécuté dans un sanctuaire :

Terpsichore me convie  
à chanter de beaux récits  
pour les jeunes filles de Tanagra aux blanches tuniques.  
Une grande joie est dans la cité,  
par le babil mélodieux de ma voix claire<sup>29</sup>.

Elle eut aussi pour élève Pindare, qui selon Claude Élien l'aurait traitée de truie béotienne, parce qu'elle l'aurait emporté cinq fois contre lui :

Pindare le poète, alors qu'il participait à un concours à Thèbes, tomba sur des auditeurs ignorants et fut vaincu cinq fois par Corinne. Accusant leur manque de connaissances musicales, Pindare appela Corinne la « Truie »<sup>30</sup>.

Cette anecdote n'est probablement qu'une élucubration issue du proverbe « pourceau béotien » que Pindare emploie dans la sixième *Olympique*, sans qu'il y ait la moindre référence à Corinne, et sans que Pindare ait été le parfait misogyne que l'Antiquité plus tardive a pu voir en lui. Toutefois, il est certain que la relation de maître à disciple que

<sup>23</sup> Plutarque, *Questions grecques*, 40.

<sup>24</sup> *Anthologie Grecque*, VII, 13.

<sup>25</sup> *Anthologie Grecque*, IX, 190, v. 7-8 : Σαπφῶ δ' Ἡρίνης ὅσον μελέεσσιν ἀμείνων, / Ἥριννα Σαπφοῦς τόσσον ἐν ἑξαμέτροις.

<sup>26</sup> C'est une allusion à la crémation, pratique funéraire habituelle à cette époque.

<sup>27</sup> *Anthologie Grecque*, VII, 718 : ὦ ξεῖν', εἰ τὴν γε πλεῖς ποτὶ καλλίχορον Μιτυλάναν / τῶν Σαπφοῦς χαρίτων ἄνθος ἐναυσόμενος, / εἰπεῖν, ὡς Μούσαισι φίλαν τήν τε Λοκρὶς γᾶ / τίκτη μ' ἴσαν χάς μοι τοῦνομα Νοσσίς, ἴθι.

<sup>28</sup> La critique moderne a remis en question leur contemporanéité, faisant de Corinne et Myrtis des poétesses de l'époque hellénistique. Voir Pierre Guillon, « Corinne et les oracles béotiens : la consultation d'Asopos », *BCH*, 82, 1958, p. 47-60.

<sup>29</sup> Corinne, fr. 2 Page : ἐπί με Τερψιχόρα [ / καλὰ φεροῖ' αἰσομ[έναν / Ταναγρίδεσσι λε[υκοπέπλυσ / μέγα δ' ἐμῆς γέγ[αθε πόλις / λιγουροκω[τί]λυ[ς ἐνοπῆς.

<sup>30</sup> Élien, *Histoires Variées*, 13, 25 : Πίνδαρος ὁ ποιητὴς ἀγωνιζόμενος ἐν Θήβαις ἀμαθέσι περιπεσῶν ἀκροαταῖς ἠτήθη Κορίνης πεντάκις. Ἐλέγχων δὲ τὴν ἀμουσίαν αὐτῶν ὁ Πίνδαρος σὺν ἐκάλει τὴν Κόρινναν.

Corinne entretenait avec Pindare lui donnait une autorité intellectuelle et une expérience poétique qui ont pu donner lieu à des tensions. Plutarque rapporte ainsi que Corinne avait taquiné Pindare en lui reprochant de ne pas s'appuyer assez sur la mythologie dans ses compositions. Vexé, ce dernier aurait répondu par un poème dont les six premiers vers comportaient des allusions à huit mythes différents. Elle lui aurait alors fait remarquer qu'il ne fallait pas épuiser immédiatement toutes ses cartouches<sup>31</sup> :

Pindare, dans sa jeunesse, usait trop de son aisance verbale ; Corinne lui reprocha de manquer de musicalité, de ne pas composer de mythes – ce qui se trouve être la tâche de la poétique – et enfin de créer à partir de mots rares, d'emplois abusifs, de reformulations, de mélodies et de rythmes, alors que c'est un assaisonnement du contenu. Pindare obéit à ces mots et composa l'ode que voici :

Chanterai-je Isménos, Mélie à la quenouille d'or,  
Cadmos ou le peuple sacré des Spartes,  
Ou la grande force d'Héraklès,  
Ou l'honneur très réjouissant de Dionysos.

Il la montra à Corinne ; elle lui dit en riant qu'il fallait jeter la semence par poignée, et non à plein sac.

L'intérêt de ce témoignage n'est pas seulement qu'un poète-compositeur soit pris en défaut, sur le fond et sur la forme, mais qu'il le soit par une femme. L'avantage est ici clairement donné à Corinne face à Pindare qui pense pouvoir l'impressionner en multipliant les références mythologiques. La rivalité entre compositrices et compositeurs est donc bien réelle, d'autant plus qu'elles encourent en permanence le risque de se faire piller leurs idées par eux, comme en témoigne la mésaventure arrivée à Moirô<sup>32</sup> : l'idée qu'elle avait formulée pour l'interprétation d'un vers d'Homère lui a été dérobée par Cratès le Critique. Si le plagiat ne concerne ici que l'exégèse, on voit néanmoins comment une compositrice peut être dépossédée par un homme d'une analyse fine et originale. Ceci étant, si cette rivalité existe bel et bien, elle n'exclut pas une forme de compétition des compositrices entre elles, certaines n'hésitant pas à recourir à l'argument de l'infériorité des femmes pour discréditer leurs consœurs, comme le montre cet exemple où Corinne reproche à Myrtis d'avoir voulu se mesurer à Pindare :

Je blâme l'harmonieuse  
Myrtis d'avoir osé, simple femme,  
entrer en lutte avec Pindare<sup>33</sup>.

Ces vers insinuent une forme d'infériorité qui serait inhérente à la condition féminine, alors même qu'ils reconnaissent des qualités musicales à l'art de Myrtis, comme si la poétesse faisait ici un aveu d'impuissance à occuper une place semblable à celle des hommes. On ne saurait toutefois exclure l'hypothèse que ces vers aient été préservés par des hommes qui voulaient le laisser croire.

---

<sup>31</sup> Plutarque, *Sur la gloire des Athéniens*, 347f : ἡ δὲ Κόριννα τὸν Πίνδαρον, ὄντα νέον ἔτι καὶ τῆ λογίῳτητι σοβαρῶς χρώμενον, ἐνουθέτησεν ὡς ἄμουσον ὄντα [καὶ] μὴ ποιοῦντα μύθους, ὃ τῆς ποιητικῆς ἔργον εἶναι συμβέβηκε, γλώσσας δὲ καὶ καταχρήσεις καὶ μεταφορὰς καὶ μέλη καὶ ῥυθμοὺς ἡδύσματα τοῖς πράγμασιν ὑποτιθέντα. Σφόδρ' οὖν ὁ Πίνδαρος ἐπιστήσας τοῖς λεγομένοις ἐποίησεν ἐκεῖνο τὸ μέλος· Ἰσμηνὸν ἢ χρυσαλάκατον Μελίαν, / ἢ Κάδμον ἢ Σπαρτῶν ἱερὸν γένος ἀνδρῶν / ἢ Κάδμον ἢ Σπαρτῶν ἱερὸν γένος ἀνδρῶν, / ἢ τὸ πᾶνυ σθένος Ἡρακλέους / ἢ τὰν <Διωνύσου πολυγαθέα τιμάν.> Δειξαμένου δὲ τῆ Κορίννη, γελάσασα ἐκείνη τῆ χειρὶ δεῖν ἔφη σπεῖρειν, ἀλλὰ μὴ ὄλω τῷ θυλάκῳ.

<sup>32</sup> Athénée, *Deipnosophistes*, XI, 490e-491b.

<sup>33</sup> Corinne, fr. 11 Page : μέμορμη δὲ κὴ λιγουρὰν / Μουρτίδ' ἰώνγ' ὅτι βανὰ φοῦ-/σ' ἔβα Πινδάροι πὸτ ἔριν.

## Une force d'innovation

Devant se faire une place dans ce monde masculin, les femmes semblent avoir trouvé dans la musique tout un monde à inventer. En effet, les compositrices ont tenté de dépasser les frontières entre les genres, dans les deux sens du terme. Pour ce faire, elles s'appuient sur une approche très personnelle de la musique qui se manifeste dans plusieurs domaines.

Tout d'abord, les compositrices ont eu recours de façon privilégiée aux dialectes de leurs régions d'origine, ce qui donne une teinte plus locale à leurs œuvres. Pausanias, voyageant à Tanagra, découvre le tombeau de Corinne et écrit :

Corinne, la seule qui ait composé des chants à Tanagra, a son tombeau dans l'endroit le plus apparent de la ville. Il y a dans le gymnase une peinture qui représente Corinne la tête ceinte de bandelettes, à cause de la Victoire qu'elle remporta à Thèbes sur Pindare pour son chant. Il me semble qu'elle l'emporta à cause du dialecte, parce qu'elle chantait non dans la langue dorienne comme Pindare mais dans une langue que les Éoliens devaient comprendre, mais aussi parce qu'elle était la plus belle femme de son temps, s'il faut en juger par son portrait<sup>34</sup>.

Corinne revendiquait par ailleurs l'emploi du dialecte béotien contre Pindare qu'elle accusait d'avoir cédé aux Sirènes de l'atticisme<sup>35</sup>. Le choix d'un certain dialecte devient donc un manifeste poétique qui défend un usage local, peut-être plus intime, de la langue. Sappho, native de Lesbos, composait ainsi en éolien. Ce dialecte semble être devenu la marque d'une poésie féminine : Érinna et Praxilla, dont le dialecte était le dorien, utilisent l'éolien dans leurs compositions.

Par ailleurs, ces femmes développent des rythmes personnels, au point d'inventer des formules rythmiques qui font date. On pense immédiatement à la fameuse strophe sapphique, constituée de trois hendécasyllabes et d'un adonien qui fait clausule. Cette structure de quatre vers au rythme bien défini sera reprise notamment par les poètes latins Catulle et Horace, par Guido d'Arezzo, dans son célèbre *Ut queant laxis*, ou encore par les poètes lyriques allemands dont Hans Schmidt, auteur du poème mis en musique par Johannes Brahms, *Sapphische Ode*. Sappho devait ainsi contribuer avec Alcée à fonder une école éolienne, caractérisée par certaines cellules rythmiques récurrentes. Télésilla, quoiqu'originaire d'Argos et donc du monde dorien, s'inspire de la métrique de Sappho pour créer un vers un peu différent, nommé par les métriciens télésillée. C'est dans ce rythme que sont composés les deux seuls vers conservés de la compositrice, probablement un parthénion pour un chœur de vierges argiennes. On lui a attribué un *Hymne à Déméter* conservé par une inscription d'Épidaure et composé en télésillées<sup>36</sup>. Enfin, si Praxilla recourt à l'hexamètre dans son dithyrambe *Achille*, elle ajoute un épitrite (longue – brève – longue – brève) à trois dactyles (longue – brève – brève) pour créer un rythme différent, fluide et rapide, qu'Héphestion appelle *praxilleion*<sup>37</sup>.

Dans le domaine mélodique, Sappho est créditée de l'invention d'une des échelles musicales en usage à l'époque archaïque, le mixolydien : « L'échelle mixolydienne est pathétique, adaptée à la tragédie. Aristoxène dit que Sappho est la première à avoir inventé

---

<sup>34</sup> Pausanias, *Périégèse*, IX, 22, 3 : Κορίννης δέ, ἡ μόνη δὴ ἐν Τανάγρα ἄσματα ἐποίησε, ταύτης ἔστι μὲν μνημα ἐν περιφανεί τῆς πόλεως, ἔστι δὲ ἐν τῷ γυμνασίῳ γραφή, ταινία τὴν κεφαλὴν ἢ Κόριννα ἀναδουμένη τῆς νίκης ἔνεκα ἦν Πίνδαρον ἄσματι ἐνίκησεν ἐν Θήβαις. φαίνεται δέ μοι νικῆσαι τῆς διαλέκτου τε ἔνεκα, ὅτι ἦδεν οὐ τῆ φωνῇ τῆ Δωρίδι ὡσπερ ὁ Πίνδαρος ἀλλὰ ὁποῖα συνήσειν ἔμελλον Αἰολεῖς, καὶ ὅτι ἦν γυναικῶν τότε δὴ καλλίστη τὸ εἶδος, εἶ τι τῆ εἰκόνι δεῖ τεκμαίρεσθαι.

<sup>35</sup> Scholie à Aristophane, *Archarniens*, v. 720.

<sup>36</sup> *Inscriptiones Graecae* IV<sup>2</sup> 1, 131.

<sup>37</sup> Héphestion, *Manuel de métrique*, 24, 43.

l'échelle mixolydienne, et c'est auprès d'elle que les tragiques l'apprirent<sup>38</sup>. » Quant aux instruments, Sappho passe pour avoir donné naissance à un nouveau cordophone, la *pektis* (ou *magadis*), dont on jouait sans plectre<sup>39</sup>. Dans l'iconographie attique postérieure à Sappho, les femmes jouent en effet sans plectre, sur des instruments qui leur sont réservés, la cithare en berceau ou la harpe. Toutefois, selon la *Souda*, c'est bien Sappho qui aurait inventé le plectre, et donc une technique de jeu, puisqu'en grec on emploie un verbe différent pour qualifier le pincement des cordes selon que l'on joue avec (κρούειν) ou sans plectre (ψάλλειν). Le plectre semble être devenu ensuite un attribut masculin, sans que l'on puisse dire si c'est un fait consacré par l'usage ou une volonté délibérée des hommes que les femmes jouent sans plectre. Sappho a donc une place à part, voire subversive, ce qui a sans doute contribué à la méfiance avec laquelle on considérait son mode de vie.

Enfin, une contribution majeure a été apportée par les femmes à l'histoire des genres poético-musicaux. Si Sappho a excellé dans la poésie érotique, Anytè de Tégée (III<sup>e</sup> s. av. J.-C.) paraît avoir été la plus ingénieuse de ces compositrices. Elle aurait ainsi créé le genre bucolique, avant que Théocrite ne le perfectionne<sup>40</sup>. Elle est également célèbre pour avoir composé des épitaphes à coloration épique, où le héros pleuré est un animal ou une jeune femme, transposant ainsi les valeurs de l'héroïsme guerrier dans le monde du gynécée.

## Un objet de mémoire, entre apothéose et damnation

*Les vertus des femmes* est le titre généralement donné à un recueil de petites histoires rassemblées par Plutarque : il a fait collection d'anecdotes prouvant le courage et la détermination de certaines femmes, et notamment de la compositrice Télésilla d'Argos. Quand Cléomène I<sup>er</sup>, roi de Sparte, attaque Argos en 510 et tue tous les hommes capables de porter une arme, Télésilla fait une sortie à la tête des femmes armées, en poussant un puissant cri de guerre. Cléomène, considérant qu'une victoire remportée sur des femmes serait peu honorable pour eux, décide de se retirer sans combattre. Une fête est alors instituée en mémoire de cet événement, appelée Hybristica ou Endymatia, où hommes et femmes échangent leurs vêtements. Impressionné par l'exploit des femmes contre les Spartiates, Plutarque souligne les liens que Télésilla a avec Apollon, dieu de la musique, qui jouissait d'un culte important à Argos :

Elle était d'une maison illustre mais d'une constitution malade et elle envoya consulter la déesse au sujet de sa santé. L'oracle qui lui fut rendu disait de soigner les Muses. Ayant foi dans le dieu et se tournant vers le chant et l'harmonie, elle se débarrassa de son mal et elle était admirée par les femmes pour son art poétique<sup>41</sup>.

La jeunesse de la poétesse est ainsi marquée par une faiblesse physique guérie par la pratique poétique, Apollon étant tout autant musicien que thaumaturge. La place qu'Apollon occupait dans la vie de Télésilla est confirmée par d'autres témoignages, qui attribuent à l'Argienne des poèmes en l'honneur d'Apollon et Artémis, évoquant entre autres le massacre

---

<sup>38</sup> Plutarque, *De la musique*, 1136c : Καὶ ἡ Μιξολύδιος δὲ παθητικὴ τίς ἐστι, τραγωδίαις ἀρμόζουσα. Ἀριστόξενος δὲ φησι Σαπφῶ πρώτῃν εὐρασθαι τὴν Μιξολυδιστί, παρ' ἧς τοὺς τραγωδοποιούς μαθεῖν. C'est volontairement que je ne parle pas de mode, pour éviter toute confusion avec ce que nous appelons « modes grecs » : ce que les Grecs nommaient mixolydien correspond à une échelle musicale bien spécifique.

<sup>39</sup> Athénée, *Deipnosophistes*, XIV, 635b.

<sup>40</sup> Voir notamment *Anthologie de Planude*, 228, 231 et 291.

<sup>41</sup> Plutarque, *Vertus des femmes*, 245c-d : Ταύτην δὲ φασιν οἰκίας οὖσαν ἐνδόξου τῶ δὲ σώματι νοσηματικὴν εἰς θεοῦ πέμψαι περὶ ὑγείας· καὶ χρησθὲν αὐτῇ Μούσας θεραπεύειν, πειθομένην τῶ θεῷ καὶ ἐπιθεμένην ᾠδῇ καὶ ἀρμονίᾳ τοῦ τε πάθους ἀπαλλαγῆναι ταχὺ καὶ θαυμάζεσθαι διὰ ποιητικὴν ὑπὸ τῶν γυναικῶν.

des Niobides par les jumeaux divins<sup>42</sup>. En outre, dans le sanctuaire d'Aphrodite à Argos, la compositrice se voit accorder une stèle qu'évoque Pausanias, ce qui fait d'elle un personnage public<sup>43</sup> :

Il y a devant ce temple une stèle sur laquelle on a représenté Télésilla, qui a composé des chants : ses livres sont éparés à ses pieds, et elle tient à la main un casque qu'elle regarde comme pour le mettre sur sa tête. Télésilla jouissait à bien des égards de beaucoup de considération parmi les Argiennes et elle était surtout célèbre par ses compositions.

Si Télésilla a pu être considérée comme une héroïne, d'autres compositrices ont en revanche été la cible de critiques virulentes, au point de faire l'objet d'expressions proverbiales. Aristophane reprochait ainsi à Charixéna (fin VI<sup>e</sup> s. – début V<sup>e</sup> s.), compositrice connue pour ses chansons d'amour, d'être passée de mode<sup>44</sup>. Les Grecs en sont venus à utiliser comme expression consacrée « du temps de Charixéna » pour désigner des mélodies désuètes voire niaises<sup>45</sup>. Certains commentaires sont toutefois plus modérés<sup>46</sup> : « Du temps de Charixéna : Charixéna est une joueuse d'*aulos* des temps anciens et une compositrice d'airs instrumentaux : pour certains, une compositrice d'airs vocaux. »

Quant à Praxilla, la médiocrité de son *Adonis*, aux dires de tous les scholiastes antiques, lui valut de passer à la postérité par le truchement d'un autre proverbe – « Plus bête que l'*Adonis* de Praxilla » – évoqué par Plutarque :

« Plus bête que l'*Adonis* de Praxilla » : Praxilla est une compositrice de Sicyone. Elle met en scène dans ses airs *Adonis* à qui ceux d'en bas demandent ce qu'il a laissé de plus beau en arrivant aux Enfers ; il leur répond : « le soleil, la lune, les concombres et les pommes ». C'est une preuve de bêtise que de mettre les concombres à côté du soleil<sup>47</sup>.

Derrière cette maladresse qui combine astres et nourriture, il y a un jeu de mot politique : concombre se disant en grec *sikyos*, Praxilla rend hommage à sa cité Sicyone, mais l'incongruité de l'énumération fait que ses qualités poétiques s'en trouvent remises en question.

Si l'histoire de la littérature grecque a retenu les noms de quelques compositrices réputées pour leur médiocrité devenue proverbiale, elle fait surtout mémoire de celles qui ont été promues au statut d'icônes de la grande poésie. Sappho dans l'Antiquité était moins une icône du genre que celle d'une poésie érotique personnelle. Elle était clairement la figure de proue de la poésie féminine : le cercle de jeunes femmes qui l'entoure est constitué aussi bien des disciples qui l'ont directement fréquentée que de celles qui s'en inspirent dans les siècles suivants. Il s'est en effet produit un phénomène intéressant avec le temps : la chronologie a été quelque peu bouleversée pour faire coexister ces femmes, ainsi Érinna et Sappho.

Cette constellation de femmes a marqué les esprits et le poète Antipater de Thessalonique a d'ailleurs comparé neuf d'entre elles aux Muses, dans l'idée qu'elles étaient leur équivalent sur terre. Cette épigramme, intitulée « Les compositrices », tient de l'exercice

<sup>42</sup> Pausanias, *Périégèse*, II, 35, 2 ; [Apollodore], *Bibliothèque*, III, 47.

<sup>43</sup> Pausanias, *Périégèse*, II, 20, 8-10 : ἔμπροσθεν δὲ τοῦ ἔδου Τελέσιλλα ἡ ποιήσασα τὰ ἕσματα ἐπείρασται στήλη· καὶ βιβλία μὲν ἐκεῖνα ἔρριπταὶ οἱ πρὸς τοῖς ποσίν, αὐτὴ δὲ ἐς κράνος ὄρᾳ κατέχουσα τῇ χειρὶ καὶ ἐπιτίθεσθαι τῇ κεφαλῇ μέλλουσα. Ἦν δὲ ἡ Τελέσιλλα καὶ ἄλλως ἐν ταῖς γυναιξίν εὐδόκιμος καὶ μᾶλλον ἐτιμᾶτο ἔτι ἐπὶ τῇ ποιήσει.

<sup>44</sup> Aristophane, *L'Assemblée des femmes*, v. 943 : οὐ γὰρ τὰπι Χαριζένης τὰδ' ἐστίν.

<sup>45</sup> Hesychius, s. v. ἐπὶ Χαριζένης.

<sup>46</sup> *Etymologicum magnum*, 367, 22 : Ἐπὶ Χαριζένης: Αὐλητρὶς ἡ Χαριζένη ἀρχαία, καὶ ποιήτρια κρουμάτων· οἱ δὲ, μελοποιόν.

<sup>47</sup> Plutarque, *Sur les proverbes alexandrins*, 18 : Ἠλιθιώτερος τοῦ Πραξίλλας Ἀδώνιδος· Πράξιλλα Σικωνία μελοποιός· αὐτὴ τὸν Ἄδωνιν ἐν τοῖς μέλεσιν εἰσάγει ἐρωτώμενον ὑπὸ τῶν κάτω, τί κάλλιστον καταλιπὼν ἦκοι, ἀποκρίνασθαι, ἥλιον καὶ σελήνην καὶ σικύους καὶ μῆλα. ἡλιθίου γὰρ παραβάλλειν τῷ ἡλίῳ τοὺς σικύους.

de style, mais le poète n'en dresse pas moins là une forme de palmarès de poétesses dont les œuvres ont été diversement appréciées à l'époque hellénistique, qui en établit le canon. Certaines expressions sont révélatrices de l'image de la compositrice qui s'est formée aux époques hellénistique et romaine :

Voici les femmes à la langue divine que l'Hélicon a nourries  
de ses hymnes ainsi que le rocher macédonien de Piérie :  
Praxilla, Moirô, la bouche d'Anytè, l'Homère féminin,  
Sappho la parure des lesbiennes aux belles boucles,  
Érinna, l'illustre Télésilla, et toi, Corinne,  
qui chantas le bouclier batailleur d'Athéna,  
Nossis à la langue féminine, Myrtis aux doux accents,  
qui toutes ont produit des pages immortelles.  
Le grand Ciel engendra neuf Muses, mais ces neuf-là,  
C'est la Terre qui les enfanta, joie impérissable pour les mortels<sup>48</sup>.

Anytè est désignée comme l'Homère féminin, pour ses qualités épiques ; l'on voit bien ici le procédé de mise en balance avec les hommes, mais la comparaison est flatteuse. La dimension héroïque se retrouve dans l'histoire de Télésilla et dans l'œuvre de Corinne, qui a composé un hymne à la déesse guerrière. Sappho en revanche est caractérisée par une métaphore empruntée à la joaillerie et elle est présentée dans son cercle féminin, de même que Nossis et Myrto sont bien ancrées dans un milieu pacifique, voire explicitement féminin.

Cette image éthérée des compositrices est sans doute plus un divertissement érudit qu'un manifeste poétique, mais il a le mérite de montrer qui sont les compositrices les mieux connues au I<sup>er</sup> siècle de notre ère et les raisons de leur succès. Le fait est que ces noms sont passés à la postérité, y compris chez les auteurs chrétiens, qui adoptent une attitude contrastée. Ainsi, Clément d'Alexandrie s'attaque régulièrement à la religion polythéiste grecque, mais revendique l'héritage littéraire et admet volontiers les compositrices Corinne, Télésilla, Myia et Sappho dans le patrimoine<sup>49</sup>. En revanche, Tatien lance une diatribe féroce contre ces femmes, en particulier Sappho dont il pense qu'elle est une « femme débauchée, folle d'amour, chantant sa propre luxure »<sup>50</sup>, contre l'idéal chrétien de la femme vertueuse. Cependant, ses positions très radicales lui vaudront d'être rejeté de la communauté romaine, tant ses doctrines sont peu orthodoxes. Chantre de l'ascétisme absolu, il finira d'ailleurs par condamner le mariage et la procréation, œuvres du démon selon lui.

Au terme de cette étude, il apparaît que les femmes compositrices forment un groupe à l'image mouvante et diversement appréciée dans le temps. Les réécritures biographiques, les inexactitudes historiques ou encore les lectures anachroniques les ont transformées en icônes à adorer ou à rejeter. Leurs talents étaient divers, s'exprimant dans différents genres poético-musicaux, mais toutes ont acquis une gloire telle qu'on en parle aujourd'hui encore. Certaines appartiennent à un passé très ancien, dont les bornes ne sont pas clairement fixées. La haute Antiquité peut être gage de prestige, au sens où elle a établi des grands modèles poétiques qui constituent d'incontournables références, mais des tempéraments moins conservateurs

<sup>48</sup> *Anthologie Grecque*, IX, 26 : Τάσδε θεογλώσσους Ἑλικὸν ἔθρεψε γυναῖκας / ὕμνοις καὶ Μακεδῶν Πιερίας σκόπελος, / Πρήξιλλαν, Μοιρώ, Ανύτης στόμα, θῆλυν Ὅμηρον, / Λεσβιάδων Σαπφῶ κόσμον ἐνπλοκάμων, / Ἑρινναν, Τελέσιλλαν ἀγακλέα καὶ σέ, Κόριννα, / θοῦριν Ἀθηναίης ἀσπίδα μελψαμένην, / Νοσσίδα θηλύγλωσσον ἰδὲ γλυκυαχέα Μύρτιν, / πάσας ἀενάων ἐργάτιδας σελίδων. / Ἐννέα μὲν Μούσας μέγας Οὐρανός, ἔννεα δ' αὐτὰς / Γαῖα τέκεν θνατοῖς ἄφθιτον εὐφροσύναν.

<sup>49</sup> Clément d'Alexandrie, *Stromates*, 4, 19, 122, 4. Myia est plus connue comme philosophe pythagoricienne.

<sup>50</sup> Tatien, *Discours aux Grecs*, 33 : καὶ ἡ μὲν Σαπφῶ γύναιον πορνικὸν ἐρωτομανές, καὶ τὴν ἑαυτῆς ἀσέλγειαν ἄδει.

moquent ce qu'ils qualifient de poésie surannée. Ni les hommes ni les femmes n'échappent à ces jugements reflétant des esthétiques partagées entre conservatisme et innovations. Les Grecs reconnaissent aux compositrices des inventions, des prises de position originales et une certaine forme de réévaluation de la condition féminine. Lorsqu'on voit l'image de ces femmes dans une perspective diachronique, on ne saurait les cantonner dans le modèle de l'« éternelle mineure » dans laquelle les modernes ont eu tendance à les garder. Elles ont trouvé dans la musique un moyen d'expression où elles jouissent d'une certaine liberté. C'est le sens de l'hommage que leur ont rendu Renée Vivien, dans son anthologie *Les Kitharèdes* (avec texte grec) publiée en 1904, et plus récemment l'artiste féministe contemporaine Judy Chicago dans *The Dinner Party*, exposé au musée de Brooklyn depuis 1979 : Sappho y occupe la place d'une des trente-neuf convives et l'on peut lire le nom de ces compositrices grecques sur les plaquettes en porcelaine constituant le socle de la table, ce que l'artiste a nommé le « plancher du patrimoine ».

Sylvain PERROT  
chargé de recherche au CNRS  
UMR 7044 ArcHiMède – Strasbourg