

Université de Montréal

Plongeurs, précipitations et projections d'offrandes.

Mort et mouvement dans la poésie grecque archaïque

Par Thalia Sakellarides

Département d'Histoire

Faculté des Arts et des Sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

en vue de l'obtention du grade de

Philosophiae Doctor (Ph. D.)

en histoire

mai 2023

© Thalia Sakellarides, 2023

Université de Montréal

Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée

Plongeurs, précipitations et projections d'offrandes.

Mort et mouvement dans la poésie grecque archaïque

présentée par

Thalia Sakellarides

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Kevin J. Tuite

président-rapporteur

Pierre Bonnechere (Université de Montréal)

directeur de recherche

John Leavitt

Membre du jury

Renaud Gagné

Examineur externe (pour une thèse)

Résumé en français

Cette thèse se propose d'étudier l'expression du mouvement dans la poésie grecque ancienne et plus particulièrement le lien qui unit la mort au mouvement de chute dans la poésie homérique. La question du mouvement apparaît en filigrane dans toutes les études qui se préoccupent de la mort en Grèce ancienne et de ses différentes représentations. À travers non seulement différentes expressions métaphoriques, mais aussi via la chute des corps sur le champ de bataille, la chute de certains objets et le plongeon de différents personnages, le mouvement illustre la mort ou son imminence. Loin de figurer seulement le plongeon de l'âme vers les Enfers, le mouvement de chute figure aussi un large éventail d'états émotionnels et s'avère un moyen efficace d'exprimer des états altérés de conscience, par exemple le passage entre la vie et la mort, le sommeil, la folie et l'ivresse, mais aussi des émotions d'une grande intensité telles que la colère, la douleur et la tristesse. Cette utilisation du mouvement de chute dans la poésie grecque s'exprime dans l'imaginaire poétique, mais également dans les pratiques rituelles recensées dans la poésie homérique. En effet, dans l'*Illiade*, le mouvement de chute, qui apparaît dans la libation, le serment rituel et les rites funéraires, ne signifierait pas seulement la mort, mais dans certains cas, la mort sans inhumation. Cette découverte nous permet de poser un regard nouveau sur les pratiques rituelles du poème qui mettent en lumière la véritable volonté des Achéens, explicitée au chant 3 (*Il.* 3. 276-301). Celle-ci consisterait non seulement à tuer les hommes et les enfants, et à mettre les femmes en esclavage, mais aussi à abandonner les corps de leurs ennemis aux éléments et donc de leur refuser l'inhumation, ce qui pose problème dans le contexte religieux de la Grèce ancienne. Le mouvement de chute, à travers le geste de projection, exprime une menace que le public grec devait parfaitement comprendre et qui s'avère centrale pour l'ensemble de l'intrigue. Il apparaît aussi que le mouvement posséderait une « efficacité magique » qui permettrait de déclencher et de sceller un serment. Durant toute l'Antiquité, la signification du mouvement change à travers le temps, s'approfondit, se complexifie et s'il permettait de représenter la mort et la tristesse chez Homère, durant toute la fin de l'époque archaïque jusqu'aux derniers jours de l'Empire romain, le mouvement prend parfois une connotation

érotique. En raison de la capacité du mouvement à représenter différents états altérés de conscience et de ses liens étroits avec la mort et le deuil, le plongeon devient alors le modèle exemplaire de la souffrance amoureuse. Cette thèse permet donc d'observer l'évolution d'un motif qui conserve tout au long de l'Antiquité sa dimension mortifère, mais qui, encore aujourd'hui, exprime un lien poétique étroit entre la mort et l'érotisme.

Mots clés: Anthropologie de la Grèce ancienne, Grèce archaïque, religion grecque, imaginaire mythico-poétique, poésie homérique, mouvement(s), mort, plongeon, chute, rites funéraires, serment, ivresse, Dionysos, Sirènes, érotisme.

Abstract

This thesis proposes to study the expression of movement in ancient Greek poetry and particularly the link between death and the physical act of falling in Homeric poetry. The question of movement appears implicitly in all studies concerned with death in ancient Greece and its different representations. Through not only different metaphorical expressions, but also through the fall of bodies on the battlefield, the fall of certain objects and the plunge of different characters, human and divine, the movement illustrates death or its imminence. Far from representing only the plunge of the soul into the Underworld, the falling movement also represents a wide range of emotional states and proves to be an effective way of expressing altered states of consciousness, for example the passage between life and death, sleep, madness and drunkenness, but also emotions of great intensity such as anger, pain and sadness. This use of the movement in Greek poetry is expressed in the poetic imagination, but also in the ritual practices recorded in Homeric poetry. Indeed, in the *Iliad*, the movement of fall which appears in libation, ritual oath and funeral rites would not only mean death, but in certain cases, death without burial. This discovery allows us to take a new look at the ritual practices of the poem which bring to light the true will of the Achaeans, explicitly shown in the third book (*Il.* 3. 276-301), which is not only to kill men and children, and to enslave women, but to abandon the bodies of their enemies to the elements and thus to refusing them burial, which is problematic in the religious context of the ancient Greece. The falling movement, through the gesture of projection, expresses a threat that the Greek audience had to fully understand and is central to the entire plot. It also appears that the movement would possess a "magical efficiency" which would make it possible to trigger and seal an oath. Throughout Antiquity, the meaning of the movement through time became more complex and if it represents death and sadness in Homer, throughout the end of the archaic period until the last days of the Roman Empire, the movement eventually took an erotic connotation. Because of his capacity to represent various altered states of consciousness and its close links with death and mourning, the plunge then becomes the exemplary model of the suffering in love. This thesis thus makes it possible to observe the

evolution of a motive which preserves throughout Antiquity its mortiferous dimension, but which, even today, expresses a close poetic link between death and eroticism.

Keywords : Anthropology of ancient Greece, archaic Greece, Greek religion, mythical-poetic imaginary, Homeric poetry, movement(s), soul, death, diving, fall, funeral rites, oath, drunkenness, Dionysus, sirens, eroticism.

Table des matières

Résumé en français	v
Abstract	vii
Table des matières	ix
Liste des tableaux	xiii
Liste des sigles et abréviations	xv
Remerciements	xix
Introduction	1
1. Analyse lexicale.....	2
2. Données archéologiques.....	4
3. Les traces iconographiques.....	6
4. Poésie homérique.....	8
5. L' <i>Iliade</i> et la mort.....	10
6. La mort et le mouvement.....	11
7. État de la question : le plongeon et la chute dans l'optique de la religion grecque.....	13
8. Retour sur le sacrifice : la fin du XX ^e et le début du XXI ^e siècle.....	17
9. Calame et Nagy.....	18
10. Les études spécifiques sur le plongeon en Grèce.....	19
11. Plan de la thèse.....	23
Chapitre 1 – Les chauves-souris et le plongeon	27
1.1 La chauve-souris dans les sources primaires et secondaires.....	27
1.2 Analyse du chant 24.....	28
1.3 Analyse du 12 ^e chant de l' <i>Odyssée</i>	31
Chapitre 2 – Αἰπὺς ὄλεθρος	35
2.1 Αἰπὺς ὄλεθρος.....	35
2.2 Cas directs : verbes d'évitement.....	43
2.3 Cas indirects.....	44
2.4 Hypothèses et problèmes.....	46
2.5 Les Kères.....	50
2.6 Figures abstraites, figures concrètes.....	52
2.7 Verbes d'agression et verbes d'évitement.....	52
2.8 Métaphore : l'abstrait et le réel.....	54
2.9 Conclusion.....	57

Chapitre 3 – La chute des corps et des objets	59
3.1 Pièces détachées, pantins désarticulés : anticipations et juxtapositions poétiques	61
3.2 Chute des objets sur le champ de bataille : les yeux de Cébrion	62
3.3 Mort et plongeon	69
3.4 Pantins désarticulés : la mort de Patrocle et la chute des armes	71
3.5 Chevaux, casque et poussière.....	73
Chapitre 4 – La chute des immortels	77
4.1 <i>Théogonie</i> d’Hésiode : mythologie de l’avalement.....	78
4.2 Première chute d’Héphaïstos.....	81
4.3 Deuxième chute d’Héphaïstos.....	82
4.5 Interprétation : Héphaïstos, Dionysos et la mort temporaire	87
4.6 Conclusion.....	92
Chapitre 5 – Le geste de projection et le serment rituel	95
5.1 Projections et serments chez les mortels	96
5.2 La fonction du sceptre	99
5.3 Grand serment	101
5.4 Le serment est enclenché.....	109
5.5 Projection d’Até	110
5.6 Mort, noyade, problème d’inhumation.....	114
5.7 Tourbillons	116
Chapitre 6 – Le serment des ennemis	119
6.1 Serments des ennemis	119
6.2 Libation et cervelle.....	121
6.2.1 Le cerveau humain dans la poésie homérique.....	123
6.2.2 Zeus et Héra, Pandare et la flèche	129
Chapitre 7 – Projection et serment : Chant 21	137
7.1 Dans le ventre immense de l’onde	140
7.2 Chant 24	142
7.3 Conclusion.....	146
Conclusion	150
Saut de Leucade	157
Références bibliographiques	161
Annexe 1 : La précipitation dans le drame satyrique, <i>Le Cyclope</i>	187
Annexe 2 : Le plongeon des Sirènes	194

Traces littéraires	195
Ve et IVe siècle av. J.-C.....	198
Littérature postérieure : la thèse du suicide.....	199
Sphinge.....	200
Nouvelle interprétation du vase de Vulci.....	203
Annexe 3 : Le plongeon de Dionysos	208
Les « sauts » dans le mythe de Dionysos.....	209
Chant 6	211
« Es-tu un dieu? ».....	214
Plongeon, ivresse et érotisme	217
Avances sexuelles ou vive admiration ?	219
Conclusion.....	221

Liste des tableaux

Tableau 1. –	Les Kères dans l’ <i>Iliade</i> traduit par Mazon	37
Tableau 2. –	Occurrences de l’expression αἰπὸς ὄλεθρος dans l’ <i>Odyssee</i>	40
Tableau 3. –	Les Kères décrites dans le chant 18 de l’ <i>Iliade</i>	51
Tableau 4. –	Comparatif des chutes longues mortelles dans les œuvres d’Homère.....	65

Liste des sigles et abréviations

Les abréviations que nous avons retenues sont celles de l'*Année philologique*. Pour les auteurs et les livres cités : se reporter à la bibliographie finale.

Auteurs grecs et latins

Abréviation	Nom complet	Abréviations des œuvres de l'auteur et titres complets de ses œuvres ou du nom de l'auteur
Alc.	Alcée de Mytilène	
Amp.	Ampélius	
Anacr.	Anacréon ou <i>Anacréontea</i>	
Apollod.	Apollodore	(<i>Bibl.</i> = <i>Bibliothèque</i> ; <i>Épit.</i> = <i>Épitome</i>)
Ap. Rhod.	Apollonios de Rhodes	(<i>Arg.</i> = <i>Argonautiques</i>)
Ar.	Aristophane	(<i>Gren.</i> = <i>Les Grenouilles</i> ; <i>Ois.</i> = <i>Les Oiseaux</i>)
Arist.	Aristote	(<i>HA</i> = <i>Histoire des animaux</i> ; <i>Met.</i> = <i>Métaphysique</i> ; <i>Ath</i> = <i>Constitution d'Athènes</i>)
Ath.	Athénée	
Bacch.	Bacchylide	
Call.	Callimaque	

Cic.	Cicéron	
Dém.	Démosthène d'Athènes	(<i>Macart.</i> = <i>Contre Macartatos</i>)
Dion Chrys.	Dion Chrysostome	
Élien	Élien	(<i>NA</i> = <i>Nature des animaux</i> ; <i>HV</i> = <i>Histoire variée</i>)
Esch.	Eschyle	(<i>Prom.</i> = <i>Prométhée enchaîné</i> ; <i>Sept.</i> = <i>Les Sept contre Thèbes</i> ; <i>Suppl.</i> = <i>Les Suppliantes</i>)
Eur.	Euripide	(<i>Alc.</i> = <i>Alceste</i> ; <i>Andr.</i> = <i>Andromaque</i> ; <i>Bacch.</i> = <i>Les Bacchantes</i> ; <i>Cycl.</i> = <i>Le Cyclope</i> ; <i>Hec.</i> = <i>Hécube</i> ; <i>Hél.</i> = <i>Hélène</i> ; <i>Phén.</i> = <i>Les Phéniciennes</i> ; <i>Suppl.</i> = <i>Les Suppliantes</i>).
Hés.	Hésiode	(<i>Th.</i> = <i>La Théogonie</i> ; <i>Trav.</i> = <i>Les Travaux et les Jours</i> ; <i>Boucl.</i> = <i>Le Bouclier d'Héraclès</i>)
Hh.	<i>Hymne homérique</i>	(<i>HhApoll.</i> = <i>Hymne homérique à Apollon</i> ; <i>HhAphrod.</i> = <i>Hymne homérique à Aphrodite</i> ; <i>HhHerm.</i> = <i>Hymne homérique à Hermès</i> ; <i>HhDém.</i> = <i>Hymne homérique à Déméter</i> ; <i>HhDion.</i> = <i>Hymne homérique à Dionysos</i>)
<i>Il.</i>	<i>Iliade</i>	
Hyg.	Hygin	(<i>Fab.</i> = <i>Fables</i>)
Lyc.	Lycophron	
Nonn.	Nonnus de Panopolis	(<i>Dion.</i> = <i>Dionysiaques</i>)
<i>Od.</i>	<i>Odyssée</i>	
<i>Orph. Arg.</i>	<i>Les Argonautiques orphiques</i>	
<i>Orph. H.</i>	<i>Hymnes orphiques</i>	

Ov.	Ovide	(<i>Ars</i> = <i>Ars amandi</i> ; <i>Fast.</i> = <i>Fastes</i> ; <i>Her.</i> = <i>Héroïdes</i> ; <i>Mét.</i> = <i>Métamorphoses</i>)
Paus.	Pausanias	
Phérec.	Phérécrate	
Phot.	Photius	
Pind.	Pindare	(<i>Isth.</i> = <i>Isthmiques</i> ; <i>Ném.</i> = <i>Néméennes</i> ; <i>Ol.</i> = <i>Olympiques</i> ; <i>Pyth.</i> = <i>Pythiques</i>)
Plat.	Platon	(<i>Crat.</i> = <i>Cratyle</i> ; <i>Prt.</i> = <i>Protagoras</i> ; <i>Rép.</i> = <i>République</i> ; <i>Symp.</i> = <i>Le Banquet</i>)
Plut.	Plutarque	
Plin.	Pline	
Pompon	Sextus Pomponius	
Serv.	Servius	(<i>Serv.auct.</i> <i>Servius Auctus Danielis</i> ; <i>Serv. Aen.</i> <i>Servius, Commentarius in Vergilii Aeneida</i>)
Soph.	Sophocle	(<i>Aj.</i> = <i>Ajax</i> ; <i>An.</i> = <i>Antigone</i> ; <i>Él.</i> = <i>Électre</i> ; <i>O. R.</i> = <i>Œdipe Roi</i>)
Strab.	Strabon	
Thcr.	Théocrite	
Thgn	Théognis	
Virg.	Virgile	(<i>Én.</i> = <i>Énéide</i> ; <i>Géorg.</i> = <i>Géorgiques</i>)
Xén.	Xénophon	(<i>Symp.</i> = <i>Symposium</i>)

Auteurs, livres modernes et autres sigles

Abréviation	Nom complet	Référence complète
<i>DELG</i>	Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque	Chantraine, Pierre. <i>Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque</i> . Édition révisée. Paris : Klincksieck 2009.
<i>LIMC</i>	<i>Lexicon Iconographicae Mythologicae Classicae</i>	<i>Lexicon Iconographicae Mythologicae Classicae</i> . 8 vol. Édition révisée. Zurich : Artémis, 2009.
<i>LSJ</i>	<i>Greek-English Lexicon de Liddell-Scott-Jones</i>	<i>Greek-English Lexicon de Liddell-Scott-Jones</i> . Oxford : Clarendon Press, 1968.
<i>ThesCRA</i>	<i>Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum</i>	<i>Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum</i> . 8 vol. Édition révisée. Bâle, Athènes, Paris, Heidelberg, Würzburg et Los Angeles : Jean-Paul Getty, 2004- 2012.

Remerciements

La rédaction de cette thèse au sujet du mouvement de chute sous toutes ses formes dans la poésie homérique n'aurait jamais vu le jour sans le soutien indéfectible d'un grand nombre de personnes. Je dois avant tout adresser mes sincères remerciements à mon directeur de recherche Pierre Bonnechere pour ses sages conseils, sa constance, sa bienveillance et son infinie patience à mon égard.

Je tiens aussi à remercier mes professeurs au département d'histoire et d'anthropologie de l'Université de Montréal qui m'ont inspirée, accompagnée et soutenue durant toutes ces années. Je remercie également les professeurs de l'École Pratique des hautes études à Paris, spécialement Madame Renée Koch Piettre dont les réflexions sur la précipitation sacrificielle en Grèce ancienne ont nourri cette thèse, ainsi que Madame Maria Grazia Masetti-Rouault pour sa passion, sa gentillesse et son soutien dans le cadre de son séminaire sur la Mésopotamie ancienne. Merci aussi à François Tremblay qui fait un travail difficile, celui d'enseigner l'histoire au secondaire, et qui le fait mieux que personne.

J'aimerais aussi remercier chaleureusement Marc Blanchette et Militza Zencovich Embry de m'avoir loué leur appartement à Paris et d'avoir joué un rôle aussi important pour ma sœur et moi dans nos vies. Je remercie sincèrement aussi Marie Wang et Denis Rancourt pour leur présence durant mon adolescence et les valeurs qu'ils m'ont transmises.

Jusqu'à présent j'ai eu beaucoup de chance, car j'ai profondément aimé mes études et cette thèse de doctorat en est la consécration. Sur les bancs d'école ou bien dans mon travail dans la microbrasserie québécoise, que j'ai eu la chance d'aimer tout autant, j'ai rencontré des personnes extraordinaires que j'ai le bonheur d'appeler mes amis. Merci donc à Jean-François Yelles, Ian Boulanger, Andréanne Côté, Simon Grégoire et Mylène Coderre pour leur soutien inconditionnel. Merci à mes amis de Gatineau Alizé Chen, Skander Souissi, Annabel Brunet-Beaudry, Valérie Cardinal, Patrick Laroche et Maxime Thérien qui sont pour moi une deuxième famille. Et finalement, merci à Daniel Larose, Sandra Fleury, Elsa Bouchard, Gabriela Cursaru, Valérie

Toillon, Tanguy Kervahut, David Brême et Nino Gabrielli pour leur aide, leur gentillesse et leurs généreux conseils.

J'aimerais finalement remercier ma famille, ma grande sœur et mon père, dont l'amour est un carburant inépuisable dans ma vie ainsi que mes neveux Tristan Joseph et Arthur Joseph qui promettent déjà d'être des personnes exceptionnelles.

Introduction

Dans un milieu principalement constitué de falaises ou de montagnes qui plongent dans la mer, le mouvement de chute fait partie de l'imaginaire grec et apparaît partout dans la littérature. La géographie mythique, qui semble s'inscrire dans le même cadre de représentation, divise le monde de manière verticale. Les divinités peuplent les sommets des montagnes et plongent vers les mondes inférieurs tels que la surface terrestre, les profondeurs terrestres et les profondeurs sous-marines.

Dans le domaine religieux, le plongeon et la projection d'offrandes apparaissent dans nombre de rites qui tentent de reproduire ces parcours mythiques. Le premier semble avoir eu la fonction de purifier ceux qui le pratiquaient en contexte rituel, alors que différents rites semblent avoir nécessité la projection d'offrandes dans des fosses, des cours d'eau ou dans l'abîme marin.

De quelle manière ce mouvement de chute était-il perçu dans la société antique ? Quelle est la valeur poétique du plongeon, de la précipitation et du geste de projection dans les textes et dans les rituels ? Bref, quelle signification et quelle fonction prend le mouvement de chute dans les mises en scène rituelles et les grands récits mythiques ?

Dans la poésie grecque, le mouvement apparaît comme la transposition tangible et efficace de divers états altérés de conscience, tels que l'instant entre la vie et la mort, la possession divine, la folie, l'ivresse, le sommeil, ainsi que différents états émotionnels d'une grande puissance tels que la passion douloureuse, la colère et la tristesse. La chute est à ce point associée à la mort qu'elle semble apparaître comme un double ou un préambule, permettant à l'occasion de l'annoncer, de la souligner ou simplement la signifier de manière poétique. Particulièrement dans l'*Illiade*, le mouvement de chute permet de mettre l'accent sur certaines morts importantes et trahit un cadre religieux complexe.

Le mouvement prend notamment une place importante dans le rituel du serment où il apparaît sous différentes formes, tant en référence aux conséquences mortelles du parjure qu'en permettant au poète de dessiner le parcours de cette prière vers les mondes infernaux. Si en

général, une chute simple, quelle que soit sa forme, quel que soit le geste rituel, signifie presque toujours la mort, ne fût-ce que par allusion, il apparaît que le même mouvement semble également associé à certaines morts de nature particulière : les morts « tristes » ou « morts sans inhumation » disséminées dans l'*Illiade* et qui, contribuant à l'intrigue, informent sur les représentations religieuses, les croyances sur la vie après la mort et les rites funéraires de la Grèce antique.

1. Analyse lexicale

Le plongeon et le déplacement de l'âme sembleraient partager certaines équivalences au niveau lexical. La précipitation rituelle, comme tout phénomène d'une société appréhendée majoritairement par ses traces écrites, doit être remise dans le contexte linguistique qui lui est propre. Un apport évident de l'ethnolinguistique a sensibilisé le chercheur en histoire ancienne à dépasser la signification des mots (étymologie), pour plutôt tenter de les replacer dans le contexte littéraire et social de son locuteur, ainsi qu'en fonction de son contexte d'élocution.

Les contextes marins et souterrains se superposent ou s'équivalent dans la plupart des environnements poétiques et littéraires en général, et le champ lexical de l'abîme s'applique tant à la localisation souterraine des Enfers qu'aux profondeurs sous-marines. Ainsi, dans cet univers sémantique, l'idée d'être « englouti » ou « avalé » témoigne de la profondeur de l'espace. Le Tartare est βαθύς (profond) et le terme βέβεθρον, forme épique de βάραθρον, se rattache possiblement au verbe βιβρώσκω signifiant « dévorer, engloutir »¹. La catabase verticale dénote selon les époques un royaume des morts souterrain ce qui implique que les âmes « plongent » dans l'Hadès².

¹ Pierre Chantraine, *DELG*, éd. rev. (Paris : éditions Klincksieck, 2009).

² Catherine Cousin, *Le monde des morts : Espaces et paysages de l'Au-delà dans l'imaginaire grec d'Homère à la fin du V^e siècle avant J.-C.* (Paris : L'Harmattan, 2012), 27, 29, 41. Dans la poésie homérique, cf. *Il.* 6, 19, 284, 411 ; 7, 330, 385 ; 14, 457 ; 16, 745-750 ; 20, 294 ; 22, 425 ; *Od.* 13, 413 ; 12, 383. La version de l'*Illiade* étudiée est celle de Paul Mazon et Hélène Monsacré. Paul Mazon et Hélène Monsacré, *L'Illiade* (Paris : Les Belles Lettres, 2017). La version de l'*Odyssée* étudiée est celle de Victor Bérard publiée en 2017. Victor Bérard, *Odyssée* (Paris : Les Belles Lettres, 2017).

Le vocabulaire du plongeon et de la noyade illustre de manière poétique le déplacement des âmes en Enfer. Dans la poésie homérique, le verbe δύνω (plonger ou s'enfoncer dans) apparaît comme une métaphore de la mort³. Le soleil plonge dans l'Océan comme les âmes plongent dans l'Hadès et la circonvolution du soleil est décrite par le biais de personnages ou d'étoiles qui plongent dans l'abîme sous-marin⁴. Comme le souligne Valérie Toillon, le verbe κυβιστάω (plonger tête la première) et le nom ἀρνευτήρ (l'acrobate et le plongeur) désignent à la fois la chute et le moment de mourir⁵.

« Κατά » comme préverbe de βαίνω, est utilisé chez Homère et décrit alors les âmes qui se rendent au royaume des morts⁶. Καταβαίνω signifie la descente et s'oppose à ἀναβαίνω et ἀνέρχομαι qui signifient la remontée⁷. Dans *Antigone* de Sophocle, le terme « κατασκαφή » est utilisé pour signifier sa descente dans le royaume des morts, avec un verbe de mouvement ;

³ L'expression χθόνα δύνεμαι « descendre sous la terre » signifie mourir dans l'*Iliade*. *Il.* 6. 411 ; Cousin, *Le monde des morts*, 50.

⁴ Comme le souligne Cousin : « On peut en fait distinguer deux champs lexicaux, l'un 'astronomique' qui renvoie à la course visible du soleil, relevant des phénomènes célestes (φαινόμενα) et l'autre au thème de la catabase ». *Op. cit.*, 42. Pour les sources primaires l'autrice mentionne le *Lyrice adespota*. Powell, J.U., « Lyrice adespota », *Collectanea Alexandrina. Reliquiae Minores Poetarum Graecorum Aetatis Ptolemaicae*, 323-146 a. C., (Oxford: Clarendon Press, 1925), 199, v. 6 ; Callimaque, *Ep.* II, 3 et le dossier réuni par Headlam-Knox sur *Herôdas*. François Lasserre, Walter Headlam et A. D. Knox, « Herôdas : The Mimes and with Fragments. Notes by Walter Headlam ». Dans *L'antiquité classique*, (dir.) A. D. Knox, (Cambridge : Cambridge University Press, 1966). Sur la présence de δύνω dans la catabase, voir Platon, *Protagoras*, 80 A 12. Toillon mentionne des exemples du plongeon solaire dans : *DELG*, 303-304 s.v. δύνω ; *LSJ* s.v. δύνω B.I.4 ; *Il.* 18. 241; 21. 232; 7. 465; *Od.* 3. 329; 13. 35; 2. 388; 5. 272 ; Valérie Toillon, « Corps et âme en mouvement » (Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2014), 1, <http://hdl.handle.net/1866/11412>.

⁵ Le verbe κολυμβάω, dont la signification entretient une ambiguïté entre la nage et le plongeon, partage avec les deux mots précédents l'idée d'un saut fait tête la première. Toillon mentionne comme exemples pour κυβιστάω : *Il.* 16. 745-750 ; 18. 605 ; Valérie Toillon, « Corps et âme en mouvement » ; Xén. *Symp.* 2. 11 ; Pl. *Symp.* 190a. Pour ἀρνευτήρ : *Il.* 12. 385 ; *Od.* 12. 413 et pour κολυμβάω : Phérécrate citée par Athénée de Naucratis, *Les Deipnosophistes*, traduit par A. M. Desrousseaux et Charles Astruc (Paris : Les Belles Lettres, 1956), 108, 268 E ; Platon, *Protagoras* 350 a ; *Lach.* 193 c ; Strab., *Géogr.*, 17.1.44. L'association entre l'acrobate et l'au-delà a été effectuée par Pierre Somville, dont les observations créatives doivent toutefois être considérées avec précaution. Pierre Somville, « L'abeille et le taureau (ou la vie après la mort dans la Crète Minoenne) », *Revue de l'Histoire des Religions* 194, 2 (1978) : 129-146.

⁶ Dans l'*Odyssée* (*Od.* 10. 174-175), la présence de καταδύομαι souligne le mouvement vers le bas ce qui suppose que l'Hadès dans lequel on s'enfoncé est soit souterrain soit sous-marin. Cf. Cousin, *Le monde des morts*, 42 et 63. Voir aussi : Soph., *Ajax*, 660 ; *Antigone*, 197, 521 et 524-525 ; *Él.*, 968 et 1166. Eur., *Andr.*, 1078 ; *Hél.*, 1161.

⁷ Dans le cas d'un retour des Enfers, c'est le préfixe « ἀνα » qui exprime la remontée : Pindare, *Pythiques* III, 11 ; *Poetue Melici Graeci* (Oxford : D.L. Page, 1962), F. 395 ; Thgn., 703 ; voir : Cousin, *Le monde des morts*, 60. Fait intéressant, le préfixe ἀνα- apparaît également dans ἀναδύομαι, « se lever hors de, surgir » (Aristophane, *Les grenouilles*, 1460), qui habituellement qualifie une émergence des flots : *Op. cit.*, Cousin, 67. Le préfixe ὑπο est souvent employé : « ὑπὸ κεῦθεσι γαίης » (Théognis, 243 ; Pindare, *Néméennes*, 10. 56), ὑπὸ χθονός (Pindare, *Thrénes*, F. 137 Maehler) et ὑπένερθε (Pindare, *Néméennes* 10. 56) ; *Op. cit.*, Cousin, 60. Pietre relève également le radical rhip- dont la violence du mouvement le dissocie de βάλλω, par exemple dans « μητρόρριπτος » intégré dans la scène où l'enfant Héphaïstos est précipité par sa mère (*Il.*, I, 592-4) : Renée Koch Piettre, « Précipitations sacrificielles en Grèce ancienne », dans *La cuisine et l'autel. Les sacrifices en question dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*, (dir.) Stella Georgoudi, Renée Koch Piettre, Francis Schmidt (Turnhout : Brepols, 2005), 80.

l'adverbe κάτω qualifie aussi de manière ponctuelle cette descente chez Euripide⁸. « Le monde d'en bas » des *Grenouilles* d'Aristophane est désigné par τὰ κάτω⁹, et le verbe « descendre » (κατέρχομαι, v. 136, 771, 789) guide le lecteur dans les profondeurs de l'Hadès¹⁰. Dans son étude sur le vocabulaire sacrificiel, Jean Casabona a expliqué que le préverbe κατά « indique l'abandon complet¹¹ », ce qui permettra à Renée Koch Piettre de souligner le caractère extrême du plongeon humain et sa nature auto-sacrificielle¹².

Si le plongeon est l'image topique du déplacement de l'âme, ou une de ses images, cette signification imprègne différents types rituels, dont nous possédons encore certaines traces matérielles.

2. Données archéologiques

Les preuves matérielles de la projection d'objets, dans des fontaines publiques et des cours d'eau, sont abondantes. Le rituel est bien documenté depuis l'étude faite par Grazia Facchinetti en 2004 sur quatorze sites en Grèce et en Grande Grèce¹³. Les différentes classifications opérées par les chercheurs trahissent la complexité d'un rituel aux apparences multiformes, dont la fonction varie selon la situation, le lieu, l'époque et le destinataire.

Les offrandes matérielles trouvées dans l'eau sont parfois de forme humaine, apparaissent parfois comme la représentation d'une inhumation et s'apparentent à l'*eidôlon*, image ailée de l'âme

⁸ *Op. cit.*, Cousin, 63. Eur., *Alc.*, 379, 382, et 393-394 ; *Andr.*, 102 ; *Hec.*, 414.

⁹ Ar., *Gren.*, 488.

¹⁰ *Op. cit.*, Cousin, 41

¹¹ Jean Casabona, *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en Grèce : des origines à la fin de l'époque classique* (Gap : Ophrys, 1966), 98.

¹² Koch Piettre, « Précipitations sacrificielles en Grèce ancienne », 77-97.

¹³ Grazia Facchinetti, « L'offerta di monete nei fonti battesimali fra IV e VII secolo », *Temporis signa / Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* 3 (2008) : 39-60. Pour compléter le catalogue de la chercheuse italienne, voir aussi : Claude Bourgeois, *Divona I : Divinités et ex-voto du culte gallo-romain de l'eau*, coll. De l'archéologie à l'histoire (Paris : de Boccard, 1991) ; Olivier De Cazanove, « Le lieu de culte de Méfitis dans les Ampsanctualles : des sources documentaires hétérogènes », dans *Sanctuaires et sources dans l'Antiquité. Les sources documentaires et leurs limites dans la description des lieux de culte. Actes de la table ronde (Naples, 2001)*, (dir.) Olivier de Cazanove, John Scheid, Collection n°22 du centre Jean Bérard (Naples : Collège de France et Centre Jean Bérard, 2003), 145-179 ; Eberhard Sauer, *Coins, Cult and Cultural Identity : Augustan Coins, Hot Springs and the Early Roman Baths, at Bourbonne-les-Bains*, School of Archaeology and Ancient History (Leicester : University of Leicester, 2005).

s'échappant du corps¹⁴. Chez Ovide, le rituel romain des Argées consistait à lancer dans le Tibre des offrandes de formes humaines. Le poète explique que le rite permettait de donner une sépulture aux soldats qui désiraient être inhumés auprès de leurs ancêtres. Le fleuve se chargeait dès lors de les ramener sur leur lieu de naissance¹⁵. Le même type d'offrandes est mentionné à propos du lac d'Ino en Laconie¹⁶ et le lac d'Aphrodite d'Aphaca¹⁷. En ce qui concerne la précipitation humaine, il s'avère impossible de déterminer si ces espaces¹⁸ étaient des lieux d'exécution ou de simples fosses communes¹⁹.

Vient ensuite la précipitation animale comme les sacrifices à Déméter et à Coré dans les *mégara* (μέγαρα)²⁰. Les cochons (possiblement jetés vivants) étaient censés réapparaître à Dodone et cette précipitation pose la question de l'espace catabatique, figuré par la disparition et la réapparition de l'offrande en des endroits diamétralement opposés²¹. L'intérêt n'est pas d'étudier ces objets

¹⁴ *ThesCRA, Dedications : Offerte in forma di figura umana*, vol.1 (Los Angeles : Getty Publications, 2005), 330-362. Sur l'eidolon voir : Monique Halm-Tisserant, « Le peintre du Dinos », *Histoire de l'art*, 4 (1988) : 3-16, <https://doi.org/10.3406/hista.1988.2289> ; Ruth Bardel, « Eidôla in epic, tragedy and vase-painting », dans *Word and Image in Ancient Greece*, (dir.) Keith Rutter ; Brian A. Sparkes, Edinburgh Leventis Studies I (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2000), 141-146 ; Olivier Verdon, « Représentation du vol dans l'art grec », *Ktêma* 32 (2007) : 112-114, <https://doi.org/10.3406/ktema.2007.1034>.

¹⁵ *Ov., Fastes*. 5. 630-660.

¹⁶ Pausanias, 3. 23, 8.

¹⁷ Zosime, 1. 58, 2-3. Il faut toutefois se méfier du rituel des Argées, pour lequel il existe dans l'antiquité beaucoup d'explications et le témoignage de Zosime est plus que tardif.

¹⁸ Caiadas-Sparte et Barathron-Athènes.

¹⁹ Sur cette question, voir : John Whitehorne, « Punishment under the Decree of Cannonus », dans *Symposion 1985 : Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte*, (dir.) Gerhard Thür (Cologne : Böhlau Verlag Köln Wien, 1989). Dans le récit historique, la précipitation dans la mer des ennemis et des traîtres est attestée, entre autres par Démosthène. Cf. Démosthène, *Contre Alcibiade*, 27 ; Isocrate., 1, 12, 122 ; Polybe, 2, 60, 8 ; Eva Cantarella, *Les peines de mort en Grèce et à Rome : Origines et fonctions des supplices capitaux dans l'Antiquité classique* (Paris : Albin Michel, 2000), 89. L'auteure mentionne aussi le droit des Amphictyonies qui prévoit la précipitation dans le cas des sacrilèges religieux (*Op. cit.*, 84), la loi d'Élis qui punissait de cette manière les femmes tentant d'assister aux Jeux olympiques (*Op. cit.*, 85) et le décret de Cannonos prévu dans le cas de trahisons politiques (*Op. cit.*, 87-90). Voir aussi : Themeles, « Kaiadas », *Archaiologika analekta ex Athenôn* 25, 2 (1982) : 183. Themeles propose de lier la fosse du Caiadas avec celle que cite Pausanias. Pausanias, 4. 18, 4-7.

²⁰ Jan N. Bremmer, « Cult of Demeter in Megara », dans *Demeter, Isis, Vesta, and Cybele: studies in Greek and Roman religion in honour of Giulia Sfameni Gasparro*, (dir.) Attilio Mastrocinque et Concetta Giuffrè Scibona (Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 2012), 25-38. Pour les cochons comme offrandes et leur signification dans l'Antiquité, voir : Kevin Clinton, « Pigs in Greek Rituals », dans *Greek Sacrificial Ritual : Olympian and Chthonian*, (dir.) Paul Forlag Almstroms (Stockholm : Göteborg University, 2005), 167-179. La mention des animaux « vivants » lors des Thesmophories dans le cadre des Mystères d'Éleusis date de l'époque impériale, voir : Clément d'Alexandrie, *Protr.* 2. 17, 1. Les traces archéozoologiques datent de la fin du V^e et début du II^e s. apr. J.-C. (Cnossos) et dès l'époque archaïque, durant la deuxième moitié du VI^e siècle pour Cyrène et des restes carbonisés, trouvés en face du portique du Téléstérion datent du IV^e siècle av. J.-C. *ThesCRA*, vol. 1 (Los Angeles, édition Jean-Paul Getty Museum, 2004), 79.

²¹ Voir Yulia Ustinova, *Caves and the Ancient Greek mind: Descending underground in the search of Ultimate truth* (Oxford : Oxford University Press, 2009).

pour eux-mêmes, mais de tenter de reconstituer le contexte rituel de leur itinéraire²². Le mouvement sera illustré, mais, par nature, toujours de manière fragmentaire, dans un domaine particulier des sources matérielles, l'iconographie.

3. Les traces iconographiques²³

Le plongeur est curieusement un thème peu exploité par l'iconographie. La tombe du plongeur de Poseidonia-Paestum (480 av. J.-C.) a livré la représentation la plus connue de ce mouvement, dans un contexte funéraire²⁴. Comme la « Tombe de la chasse et de la pêche » (520 av. J.-C.), ces scènes d'immersion font aussi partie de l'imaginaire funéraire étrusque et la majorité des chercheurs interprètent ces figures comme le passage de l'âme dans l'autre monde²⁵.

Même si nous sommes loin d'Homère et loin de la Grèce, la même association se retrouve dans l'analyse du plongeur de Sappho figuré dans la basilique souterraine de la *Porta Maggiore* à Rome et on a longtemps attribué à cette basilique une origine orphico-pythagoricienne²⁶. Pour

²² Charles Delattre, *Le Cycle de l'Anneau : De Minos à Tolkien* (Paris : Belin, 2009), 9.

²³ Je tiens à remercier Valérie Toillon qui a bien voulu partager avec moi le fruit de ses recherches, quelques jours après la soutenance de sa thèse qui a eu lieu le 1^{er} mai 2014 : Valérie Toillon, « Corps et âme en mouvement ».

²⁴ Luca Cerchiai, « Tombe del Tuffatore e della Caccia e Pesca. Proposa di lettura iconologica », *Dialoghi di Archeologia* 5, 2 (1987) : 113-123 ; Robert Ross-Holloway, « The Tomb of the Diver », *AJA* 110, 3 (2006) : 365-388, <https://doi.org/10.3764/aja.110.3.365>; Cornelia Isler-Kérényi, « Images grecques au banquet funéraire étrusque », *Pallas* 61 (2003) : 39-53, <https://www.jstor.org/stable/43605544> ; Jean-René Jannot, « Banqueteurs aux mains vides », *REA* 107, 2 (2005) : 527-541; Mario Napoli, *La tomba del Tuffatore, la scoperta della grande pittura greca* (Bari : De Donato, 1970).

²⁵ « Le plongeur est une métaphore de la mort, expérience qui dépasse le rationnel comme l'érotisme et l'ivresse ». Daisy Warland, « La tombe 'du plongeur' », *Revue de l'histoire des religions* 213, 2 (1996) : 147, <https://doi.org/10.3406/rhr.1996.1217>.

²⁶ Ces images servent d'illustrations aux théories initiatiques et les thèses associées aux religions de type mystérique. La thèse de Jérôme Carcopino a été contestée par Jacques André. Voir : Jérôme Carcopino, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure* (Paris : L'Artisan du livre, 1943). Jacques André, *Lexique des termes de botanique en latin*, (Paris : Klincksieck, Études et Commentaires, XXIII, 1956). Voir aussi sur cette question : Eugénie Strong et Norah Jolliffe, « The Stuccoes of the Underground Basilica near the Porta Maggiore », *The Journal of Hellenic Studies* 44 (1924): 65–111, <https://doi.org/10.2307/625701> ; Paolino Mingazzini, *Sul preteso carattere religioso della cosiddetta basilica sotterranea di Porta Maggiore* (Waldsassen-Bayern : Stiftland, 1964) ; Jean Hubaux, « Le plongeur rituel », *Le Musée Belge* 27 (1923) : 1-81 ; Jean Hubaux, « Ovidiana I. Ovide et Sappho », *Musée Belge* 30 (1926) : 197-219 ; Jean Hubaux, « La 'fatale' Basilique de la Porta Maggiore », *L'Antiquité Classique* I (1932) : 375-394, <https://doi.org/10.3406/antiqu.1932.2957>. Warland, qui fait un résumé des arguments précédents, montre que le symposium est un thème typiquement pythagoricien : Daisy Warland, « Que représente la fresque de la paroi Ouest de la tombe au plongeur de Poseidonia ? », *Kernos* 12 (1999) : 195-206, <https://doi.org/10.4000/kernos.721>. Elle sera contredite par Robert Ross-Holloway : Robert Ross-Holloway, « The

Sauron, il pourrait s'agir d'une interprétation pythagoricienne de l'histoire de Sappho et de son plongeon à Leucade, qui serait racontée à travers une série d'images dont Goudineau²⁷ a mis en lumière l'organisation syntaxique des paysages, racontant la vie terrestre et le parcours des initiés.

Pourtant, ces figures « religieuses » du plongeon, intégrées dans un contexte eschatologique et funéraire, ne doivent pas nécessairement être interprétées en termes d'épreuve initiatique. Dans le cas de Paestum, il pourrait aussi s'agir d'une scène de la vie courante pouvant être rapprochée des représentations ludiques du mouvement dans les sources littéraires et iconographiques²⁸. La scène de banquet, sur les faces intérieures de la tombe, semble être une piste d'analyse prolifique.

Dans l'univers de la mythologie, les plongeurs représentés par l'iconographie sont un vaste domaine encore peu exploité. Le plongeur des sirènes, longtemps considéré comme un suicide, doit à présent être remis dans le contexte de la mer pourpre dans laquelle plongent les créatures, et de la transe d'Ulysse qui s'apparenterait à un moment d'extase érotique²⁹. Figures mi-humaines, mi-animales, les sirènes pourraient possiblement représenter un stade liminaire entre la

Tomb of the Diver », 378-380. Pour une interprétation plus récente voir : Gilles Sauron, *Les décors privés des Romains* (Paris : édition Picard, 2009) : 50-61.

²⁷ Christian Goudineau, *Ἱεραὶ Τραπεζαί*, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, tome 79, n°1 (Paris : E. de Boccard, 1967), 77-134, <https://doi.org/10.3406/mefr.1967.7531>.

²⁸ Agnès Rouveret, « La peinture dans l'art funéraire : la tombe du Plongeur à Paestum », dans *Recherches sur les religions de l'Italie antique, École pratique des hautes études, Hautes Études du monde gréco-romain*, 7, (dir.) René Bloch (Genève : Librairie Droz, 1976), 99. Nous pensons par exemple aux rites des Apatouries qui comprenaient des concours de natation pour les jeunes filles. Voir : Bruno D'Agostino et Luca Cerchiai, *Il mare, la morte, l'amore : gli Etruschi, i Greci l'immagine* (Roma : Donzelli editore, 1999), 113-115. Le plongeur apparaît notamment dans quelques figurations de scènes de bain comme l'Amphore du P. de Priam : René Ginouvès, *Balaneutiké : Recherches sur le bain dans l'antiquité grecque* (Paris : Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 1962), 112-114. Sur le plongeur dans la vie courante, voir : Samuel Verdan et Camille Semenzato, « Plongées et visions en mer grecque », *Cahiers « Mondes Anciens » Thalassotopie 14* (2021) : 1-35.

²⁹Ces pistes de recherches ont été mentionnées par Valérie Toillon durant le *work-shop* sur la catabase qui a eu lieu à l'Université de Montréal durant l'hiver 2014. Pour l'érotisme de cette scène, voir : Elisa Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica. Iconografia e iconologia* (Roma : Giorgio Bretschneider, 2009), 97 ; Odette Toucheffeu-Meynier, *Thèmes odysseens dans l'art antique* (Paris : édition de Boccard, 1968), 177-178 ; Maurizio Bettini et Luigi Spina, *Le mythe des Sirènes* (Paris : Belin, 2010), 99-106. Pour la mer « couleur pourpre » dans l'iconographie, voir : Adeline Grand-Clément, « La mer pourpre : façons grecques de voir en couleurs. Représentations littéraires du chromatisme marin à l'époque archaïque », *Pallas 92* (2013) : 143-161. Voir aussi : Bruno D'Agostino, « Le Sirene, il Tuffatore e le Porte dell'Ade », *AION, ArchStAnt 4* (1982) : 43-50 ; Paul Rossi, « Sirènes antiques. Poésie, Philosophie, Iconographie », *BAGB 29* (1970) : 463-481, <https://doi.org/10.3406/bude.1970.3485> ; Despoina Tsiafakis, « ΠΕΛΩΠΑ: Fabulous Creatures and/or Demons of Death? », dans *The Centaur's Smile: The Human Animal in Early Greek Art*, (dir.) J. Michael Padgett (New Haven : Princeton University Art Museum, 2003), 73-104.

vie et la mort, comme l'a démontré Marie-Claire Beaulieu à propos du mouvement des dauphins et des oiseaux aquatiques³⁰.

4. Poésie homérique

Bien que le plongeon et ses différentes manifestations s'étendent sur l'ensemble des productions culturelles de l'Antiquité, cette thèse se limite à l'analyse la poésie homérique et hésiodique. L'*Illiade* est le résultat d'une tradition orale qui s'étend possiblement sur plusieurs millénaires³¹. Le poème se classe dans la poésie épique comme également l'*Odyssée*, les poèmes d'Hésiode et les *Hymnes Homériques*³². Une véritable tradition se développe à partir du VIII^e siècle où les poèmes sont chantés par les rhapsodes, jusqu'au VI^e siècle av. J.-C. où ils pourraient avoir été mis par écrit, à moins qu'il n'ait fallu attendre l'époque hellénistique³³. L'*Illiade* et l'*Odyssée* sont largement commentées, notamment par Platon, dont les propos nous informent de la distance culturelle et religieuse qui existe entre l'époque archaïque et l'époque classique³⁴.

La société décrite par Homère est une société fictionnelle qui précède la *polis* de l'époque archaïque et de l'époque classique³⁵, mais l'*Illiade* n'offre pas moins un témoignage précieux sur les pratiques religieuses de l'Antiquité grecque et reste un texte clef pour les commentateurs et les chercheurs de toutes les époques³⁶.

Il s'agit tout bonnement d'un récit qui met en scène les hommes et les dieux³⁷. Dans ce monde, les frontières sont poreuses et les hommes et les dieux interagissent sans cesse avec les mortels, à

³⁰ Beaulieu, *The Sea in the Greek imagination* (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2016).

³¹ Joachim Basle Latacz, « Epic cycle », dans *Brill's New Pauly, Antiquity volumes*, (dir.) Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Manfred Landfester et Francis G. Gentry, trad. Christine F. Salazar (Leiden : Classical Tradition volumes, 2006), http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e333210.

³² Latacz, *BNP*, 2006.

³³ Depuis Snodgrass, ces poèmes ont été datés au 8^e siècle avant notre ère. Anthony Snodgrass, *Archaic Greece*, (Berkeley : University of California Press, 1980) ; Anthony Snodgrass, « Homer and Greek Art », dans *A New Companion to Homer*, (dir.) Morris et Barry Powell (Leiden : Brill, 1997), 560-597.

³⁴ Fritz Graf, « Cast of characters in the Iliad », dans *The Basel Commentary, Prolegomena*, (dir.) Anton Bierl, Joachim Latacz et S. Douglas Olson (Berlin et Boston : De Gruyter, 2015), 1-3, 6-7.

³⁵ Emily Kearns. *Ancient Greek religion : A sourcebook* (Chichester : Wiley-Blackwell, 2010), 179.

³⁶ Graf, *Prolegomena*, 3.

³⁷ « Just as the *Iliad* is not a textbook on history, it is not a textbook on religion; it tells a story. Like all the characters mentioned in the poem, the gods are part of the narrative both of the action within the *Iliad* and of other stories

travers des signes, des interactions, ou bien par le biais des rites qui sont toujours dans cet univers d'une grande efficacité.

Sarah Isles Johnston a bien montré que les idées sur la mort étaient le résultat direct de changements sociaux culturels, notamment durant le développement de la *polis* à la fin de l'époque archaïque et les nombreux contacts du fait du commerce avec les peuples vivant à l'est de la Méditerranée. Il apparaît évident que les conceptions sur la mort se transforment, évoluent profondément durant cette période et représentent un miroir de cette société en changement³⁸.

La poésie épique est une poésie « nationaliste », qui raconte les exploits des héros et des dieux et dont les premiers sont, selon les récits, des modèles de vertu ou bien, à des degrés divers, des personnages hybristiques. Celle-ci, qui supporte les vues de l'élite, sera éventuellement supplantée par la poésie lyrique, du fait des changements des classes sociales entre le 7^e et le 6^e siècles³⁹, mais les aventures de ces personnages seront constamment racontées, analysées, interprétées et modifiées selon les besoins de la *polis* classique et de ses valeurs religieuses⁴⁰.

Les dieux de l'*Illiade* sont particuliers. Ils traduisent des qualités réelles que l'on reconnaît dans les cultes antiques qui leur sont associés. Les rituels possèdent aussi une certaine vraisemblance, mais servent l'histoire et recèlent donc un pouvoir narratif que les chercheurs ont notamment pu observer dans les études sur le serment et le sacrifice⁴¹. Les divinités grecques sont profondément anthropomorphiques, mais malgré tout supérieures en tout point aux hommes (immortalité, force, vitesse, aucune limitation physique ou kinétique ce qui leur permet de plonger entre les mondes). Elles prennent aussi une grande part dans l'action en raison de leurs descendants qui se battent sur le champ de bataille, leurs allégeances et les querelles intestines qui les poussent à taquiner, blesser ou humilier leurs opposants. C'est justement parce que les dieux participent à l'action, et que des mondes invisibles se superposent, que l'utilisation du mouvement de chute est aussi

introduced by the narrator ». Graf, *Prolegomena*, 122. Voir aussi : Margo Kitts, « What's religious about the Iliad? », *Religion Compass* 7 (2013) : 225-233, <https://doi.org/10.1111/rec3.12050>.

³⁸ Sarah Isle Johnston, *Restless Dead: Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greece* (Berkeley : University of California Press, 2013), <https://www.ucpress.edu/book/9780520280182/restless-dead>.

³⁹ La poésie épique ne disparaît pas tout à fait : « Epic poetry continues to exist; it is no longer produced, however, in the moment by singers (*aoidoi*) spontaneously combining and inventing before an audience, but is recited by rhapsodes on the basis of a fixed text ». Graf, *Prolegomena*, 2. Voir : Claude Calame, *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, 2 vol., réédition (Paris : Les Belles Lettres, 2019).

⁴⁰ Gregory Nagy, *The ancient Greek heroes in 24 hours* (Cambridge, MA : Harvard University Press, 2013), 2.

⁴¹ Graf, *Prolegomena*, 122.

présente. Les dieux ne sont pas non plus imperméables à la douleur ou à la souffrance physique et réagissent violemment aux expériences humaines qu'ils ne devraient jamais connaître. Dans ce monde, seul Zeus est neutre, mais il se voit obligé de prendre temporairement position afin d'accéder aux supplications de Thétis et d'humilier les Grecs afin de venger Achille (chant 1). De ces événements découlent directement la mort de Patrocle, et conséquemment celle d'Hector, dernier rempart de Troie.

5. *L'Illiade* et la mort

L'Illiade est un poème qui raconte les événements guerriers durant une dizaine de jours de la dernière année de la guerre de Troie. Il met en scène des héros aux pouvoirs surhumains, mais par-dessus tout, c'est un poème sur la mort et les conséquences de la guerre⁴². Celle-ci apparaît sous toutes ses facettes, que ce soit dans les nombreux affrontements, très courts et très violents, ou bien par des insultes lancées par des guerriers qui promettent de laisser pourrir le corps de leurs opposants.

On assiste donc à des combats désespérés pour protéger les corps des victimes que l'ennemi tente à tout prix de s'approprier et d'abîmer. Ces gestes relèvent d'une grande violence, car le but est d'une part, de faire souffrir son ennemi, mais aussi d'interdire l'entrée de son âme dans les Enfers et par extension, de faire souffrir ceux qui vont lui survivre⁴³.

La mort, bien sûr, est un sujet de discussion avant les combats, mais aussi ailleurs ; dans le discours désespéré des hommes qui appréhendent la fin de la guerre ou bien ceux des dieux qui se désespèrent de voir leur progéniture mourir sur le champ de bataille et sont révoltés d'horreur lorsqu'ils s'en approchent d'un peu trop près.

⁴² Jasper Griffin, *Homer on Life and Death* (Cambridge : Oxford Clarendon Press, 2009), 94. Voir aussi : Jasper Griffin, « death », (dir.) M. Finkelberg, *The Homer Encyclopedia* (Malden, MA et Oxford : Wiley-Blackwell, 2011), 198–199.

⁴³ Garland, dans *The Greek way of death*, étudie les rituels funéraires et les croyances autour de la vie après la mort, d'Homère au 4^e siècle av. J.-C. Le moment précis de la mort d'un individu, son corps, la pollution du cadavre et les rites appropriés sont autant de thèmes abordés par Garland que l'on observe chez Homère. Robert Garland, *The Greek way of death* (Ithaca : Cornell University Press, 1985).

Cette prééminence de combats et de violence dans le poème implique différentes manières de parler de la mort et différentes figures de style telles que la métaphore, la métonymie et la comparaison. En traduisant ce concept abstrait de manière figurative, le mouvement de chute exprime différents aspects de la mort, tels que ses particularités spatiales, religieuses et possiblement émotionnelles. Les figures de style ne sont pas chez Homère de simples constructions, de simples formules, mais traduisent une vision du monde, et sont des mécanismes poétiques qui permettent d'exprimer des émotions. Possédant plus qu'une simple fonction ornementale, le mouvement de chute dans la poésie homérique, traduit une réalité objective, intellectualisée et poétisée de la guerre.

6. La mort et le mouvement

Si toute chute ne signifie pas la mort, toute mort implique une chute. Comme l'explique Fabian Horn⁴⁴, le mouvement se conçoit entre autres comme un déplacement et de ce fait, de nombreuses études ont rapproché le mouvement de chute à la catabase, c'est-à-dire à la descente aux Enfers.

Il n'est pas ici question de donner une définition de la catabase qui à elle seule prendrait toutes les pages de cette introduction, mais simplement d'expliquer que, de par la conception cosmogonique du monde chez les Grecs, un des lieux qui sert de séjour aux âmes après la mort se trouve sous la terre⁴⁵. De ce fait, la chute vient se superposer au mouvement descendant de l'âme au point de devenir l'une de ses équivalences poétiques⁴⁶.

⁴⁴ Fabian Horn, « Dying is hard to describe : metonymies and metaphors of death in the Iliad », *Classical Quaterly* 68, 2 (2018) : 359-383, <https://doi.org/10.1017/S0009838819000053>.

⁴⁵ Il nous reste de nombreux témoignages artistiques et poétiques sur la mort en Grèce ancienne. Différentes études se sont intéressées à pratiquement tous ces aspects. Emily Vermeule propose d'ailleurs une excellente analyse poétique iconographique, afin de couvrir notamment les différentes croyances concernant la vie après la mort, les rites funéraires et les différentes pratiques d'inhumation (discutées à peu près à la même époque que dans le livre de Margaret Alexiou). Emily Vermeule, *Aspect of death in early Greek art and poetry* (Berkeley : University of California Press, 1979), 65, <https://doi.org/10.1525/9780520310827>. Margareth Alexiou, *The ritual lament in Greek tradition* (Cambridge : Cambridge University Press, 1974). Elle analyse aussi des thèmes aussi variés que les fantômes, certaines conceptions sur l'âme et la quête d'immortalité, bref les différentes attitudes prises envers la mort à travers le temps.

⁴⁶ Stamatia Dova analyse les aventures de différents héros qui sont descendus aux Enfers et cet état de « transition » qu'implique le voyage infernal afin de mieux comprendre les conceptions anciennes à propos de la mort et de l'héroïsme d'Homère à Platon. Stamatia Dovia, *Greek heroes : In and out of Hades* (Lanham : Lexington Books,

Le mouvement de chute est présent partout dans la poésie épique et, quelle que soit sa forme, sa présence n'est jamais gratuite ou anodine. Cette thèse propose une relecture de l'*Illiade*, à travers trois variations du mouvement de chute : le plongeon, la précipitation et la projection d'offrandes, en s'intéressant à leurs fonctions et au rôle précis qu'elles tiennent dans la narration⁴⁷.

La chute est pour sa part un déplacement spatial, au cours d'une séquence temporelle, de haut en bas. Le mouvement est étudié selon la trajectoire de l'objet et n'implique pas nécessairement de s'intéresser aux changements de trajectoire et d'orientation⁴⁸. Il s'agit d'un cas idéalisé, caractérisé par les deux uniques points qui les sous-tendent.

Les gestes sont des produits sociaux et culturels et forment un langage en soi qu'il nous appartient de déchiffrer⁴⁹. Si l'assertion de Marcel Mauss est vraie et si les gestes varient entre les sociétés et sont grandement culturels, les mouvements dénotent non seulement une signification dans la culture qui les sous-tend, mais traduisent un contexte culturel plus grand qu'il nous appartient d'appréhender⁵⁰. Le geste n'a pas de signification unique. Il change selon qu'il est observé dans la vie réelle, dans un rituel, dans les arts, ou bien qu'il apparaisse dans la poésie. Chacun de ses champs possède un langage qui lui est propre et qui change selon les époques⁵¹.

Les gestes apparaissent dans la poésie comme des éléments de langage significatifs. Un mouvement va prendre différentes formes et notre travail sera de voir ce qui lie ces différentes utilisations dans un langage poétique précis. Il s'agit ici de décoder un poème dont la

2012). Dans la même veine que Dova, Radcliffe Edmonds qui étudie principalement les sources orphiques, montre qu'il y a deux manières de concevoir la mort durant l'Antiquité grecque, celle que l'on conçoit en termes de perte et de finalité et celle comme l'entrée dans un autre monde. Radcliffe G. Edmonds, *Myth of the underworld journey: Plato, Aristophanes and the "Orphic" gold tablets* (New York : Cambridge University Press, 2004). La mort n'est pas seulement un « setting », mais une « journey », un voyage ou un passage qui implique une transformation chez l'individu.

⁴⁷ 1. Plongeon (ou saut) : « action de s'élaner dans l'eau la tête la première » et « chute du haut vers le bas », 2. Précipitation : Dans le sens du verbe « précipiter » : « jeter, pousser d'un lieu élevé, faire tomber », « provoquer la précipitation d'un corps » et à la forme pronominale : « se jeter se hâter, s'élaner vivement ». 3. Projection : « lancement, jet » et « ce qui est lancé, jeté, matières, objets, substances ». *Encyclopaedia Universalis* (Boulogne-Billancourt : Encyclopaedia Universalis France, 2023), s.v. « plongeon », « précipiter », « projection », consulté en ligne le 10 avril 2023 sur <http://www.universalis-edu.com/>

⁴⁸ Comme cela été fait ailleurs, notamment en insistant sur la question du « retour » de l'objet dans *Le Cycle de l'anneau* de Charles Delattre. Par exemple, il n'est pas indispensable de parler de l'anodos quand on parle d'une katabasis.

⁴⁹ Alex Purves, *Homer and the Poetics of gesture* (New York : Oxford University, 2019), 3.

⁵⁰ Marcel Mauss, *Les techniques du corps*, (dir.) Jean-François Bert (Paris : Éditions de la Sorbonne, 2022).

⁵¹ Voir : Geneviève Calbris et Jacques Montredon, *Des Gestes et des morts pour le dire* (Paris : Clé international, 1986).

signification est (en partie) perdue pour nous, mais qui représente le texte le plus important d'une période et d'une culture lorsqu'on interroge les dieux et les rites de l'Antiquité grecque.

Le mouvement de chute a jusqu'à présent été ignoré par les chercheurs alors que la signification du geste, sa compréhension, dans une description poétique ou dans une séquence rituelle, peut parfois changer l'ensemble de notre compréhension du contexte ou du rituel en question.

Nous nous intéressons au mouvement de chute en particulier parce qu'il est lié à la cosmogonie et ensuite parce qu'il est constamment utilisé pour signifier la mort. La mort par précipitation induit un *pathos* et le mouvement sera utilisé pour exprimer tant la mort que les émotions qui l'accompagnent.

7. État de la question : le plongeon et la chute dans l'optique de la religion grecque

L'utilisation du mouvement dans la poésie est un thème qui a largement été étudié, mais les études classiques s'y sont très peu intéressées⁵². L'influence des études anthropologiques dans la pensée des théoriciens est notoire. Les grandes catégories étudiées par les chercheurs en religion ancienne et n'ont de cesse de changer selon les modes et les époques⁵³.

L'histoire des religions entre 1870 et 1960 utilise comme grille théorique le thème de la fécondité, tourné vers l'animisme et le primitivisme qui sont caractéristiques du tournant du siècle⁵⁴. Grâce à E.B. Tylor (1832-1917), l'animisme devient l'un des thèmes majeurs en

⁵² Voir : Thomas McLernon Greene, *The Descent from Heaven: A Study in Continuity* (New Haven et Londres : Yale University Press, 1963) ; Nicholas R. Jones, « 'Stand' and 'Fall' as Images of Posture in Paradise Lost », *Milton Studies* 8 (1975) : 221-46 ; David Quint, « Fear of Falling: Icarus, Phaethon and Lucretius in Paradise Lost », *Renaissance Quarterly* 57, 3 (2004) : 847-81, <https://www.jstor.org/stable/4143568>; Andrea Nightingale, *Once out of Nature : Augustine on Time and the Body* (Chicago : University of Chicago Press, 2011). Purves, *Homer and the Poetics of gesture*, 2019.

⁵³ Claude Calame, « Interprétation et traduction des cultures. Les catégories de la pensée et du discours anthropologique », *L'Homme* 163 (2002) : 51-78, <https://doi.org/10.4000/lhomme.172>. Et du même auteur : Claude Calame, « Pour une anthropologie des pratiques historiographiques », *L'Homme* 173 (2005) : 11-46, <https://doi.org/10.4000/lhomme.25015>.

⁵⁴ Pierre Bonnechere, *Profession historien* (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2008), 61. À noter que rien n'est à ce point circonscrit, que les intérêts de ces chercheurs parfois perdurent ou bien se chevauchent et que ces divisions nous permettent simplement d'avoir une vision globale des différents cadres théoriques de ce mouvement.

ethnologie religieuse. C'est dans *Primitive Culture*⁵⁵ que Tylor pose les bases de sa doctrine, avec comme présupposé que la religion soit universelle et qu'elle puisse se définir comme la croyance en des êtres spirituels⁵⁶.

D'après cette conception, l'âme possède des qualités physiques qui lui permettent de se détacher du corps, d'être manipulable, transférable, lui permettant d'investir le corps de différentes entités (humaines, animales, végétales, objets inanimés) qui possèdent elles-mêmes des âmes qui leur ressemblent.

Tylor se range dans une perspective évolutionniste et universaliste de la religion : commençant par les esprits inférieurs (esprits de la nature, des animaux, engageant l'homme vers la pratique des cultes totémiques), puis vers des « divinités-espèces » qui regroupent des divinités animales, végétales, puis vient les divinités qui gouvernent la nature et la race humaine, catégorie dans laquelle se range le polythéisme grec, pour se terminer par la forme la plus avancée de la religion que représente les divinités qui appartiennent aux grands monothéismes⁵⁷.

On cherche alors « l'origine » du phénomène religieux que l'on qualifie d'irrationnel. Karl Meuli dira à propos du phénomène de précipitation qu'il correspond à un ancien culte de fertilité⁵⁸. Bien des études seront consacrées aux divinités de type secondaire telles que les nymphes et les divinités sous-marines et le plongeon dans la mer est alors associé au culte de ces divinités, toujours dans une vision évolutive de la religion, qui étudie les cultes de l'Antiquité comme une forme préchrétienne de religiosité⁵⁹.

Durant la période précédente, les études religieuses avaient été dominées par l'école de philologie historique allemande représentée par Max Müller, qui étudiait le mythe et les croyances religieuses, comme une dégénérescence linguistique et des réactions primitives devant les

⁵⁵ Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture : Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, éd. rev (Cambridge : Cambridge University Press, 2010).

⁵⁶ Voir : Maria Beatrice Di Brizio. « Un anthropologue en chambre ? Vie et œuvre d'Edward Burnett Tylor », dans *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie* (Paris, 2017). <https://www.berose.fr/article1127.html>.

⁵⁷ Mondher Kilani, « La pensée évolutionniste en anthropologie. Portée et limites », dans *Anthropologie. Du local au global*, (dir.) Mondher Kilani (Paris : Armand Colin, 2012), 230-234, <https://www.cairn.info/anthropologie--9782200278212-page-230.htm>. Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, 4^{ème} éd, (dir.) Pierre Bonte et Michel Izard (Paris : Quadrige, PUF, 2010).

⁵⁸ Karl Meuli, « Griechische Opferbräuche », dans *Phyllobolia* (Bâle : Schwabe, 1946), 185-288.

⁵⁹ Voir : Pierre Ellinger, « Vingt ans de recherches sur les mythes dans le domaine de l'Antiquité grecque », *Revue des Études Anciennes* 86, 1-4 (1984) : 7-29, <https://doi.org/10.3406/rea.1984.4169>.

phénomènes naturels. En études classiques, le chercheur le plus proéminent de cette époque est sans aucun doute Nilsson dont les recherches vont dominer la période de l'entre-deux-guerres et au-delà⁶⁰.

C'est une vaste période de collecte de données où l'on accumule et classe les mythes, mais aussi durant laquelle on recherche leur origine et l'on suit de près leurs parcours, leurs transformations et leur évolution. En France, cela se traduit alors par les travaux du Centre de Recherches Mythologiques de l'Université de Paris X, grâce à Jacqueline Duchemin et de François Jouan qui collectionnent et interrogent les mythes dans leurs aspects littéraires⁶¹.

L'école anthropologique d'Edward Burnett Tylor et d'Andrew Lang tente de rationaliser le « scandale intellectuel » que posent les mythes, considérés comme un stade absurde et sauvage de l'esprit humain, pour considérer les mythes comme un stade primitif, mais essentiel de la pensée humaine, par lequel passent toutes les civilisations⁶². Cette ligne évolutive met la table aux comparaisons de Frazer entre les différentes civilisations dites primitives et l'étude de catégories prétendument universelles telles que les cultes de fertilité, le mana et le totémisme.

Au début du 20^e siècle, on remet en cause ces grandes catégories et cette lecture, qui classent les mythes comme des éléments disparates et sans suite, dont on tente de déterminer non seulement le parcours, mais surtout l'origine, et dont la présence serait issue d'une série de hasards, d'emprunts et de syncrétisme. On remet en question la recherche précédente, grâce au développement de l'anthropologie à l'origine de nouveaux instruments de travail, bref à de nouveaux outils⁶³.

Un changement de grille s'effectue et les « rites de passage » suscitent alors un vif intérêt. On parle bien sûr de rites d'initiation qui constituent pour les ethnologues un passage irréversible d'un état social à un autre, d'un statut à un autre. Les rites de passage sont des rites de transition ou des rites d'apprentissage, qui, moyennant une série d'épreuves, produisent un effet irréversible

⁶⁰ *Op. cit.*, 9. Voir aussi : Eric Csapo, *Theories of Mythology* (Malden, MA : Blackwell, 2005), 19-32.

⁶¹ Jocelyne Peigney, « Hommage à François Jouan », *Kernos*, 23 (2010) : 9-11, <https://doi.org/10.4000/kernos.1556>.

⁶² *Op. cit.*, Ellinger, 8.

⁶³ Par exemple l'idée de « lire par-dessus l'épaule des indigènes » chez Clifford Geertz. Clifford Geertz, « Ritual and Social Change : A Javanese Example », dans *The Interpretation of Cultures* (New York : Basic Books, 1973), 152. Il y a aussi la locution italienne « traduttore, traditore » et tout ce qu'elle implique en ethnolinguistique.

sur les personnes qui les pratiquent ou les subissent⁶⁴. Si parfois il s'agit de rites secrets, ceux qui sont initiés sont alors distingués des non-initiés et leur expérience peut s'inscrire dans une expérience religieuse mystique ou mystérieuse comme c'est par exemple le cas en Grèce avec les Mystères d'Éleusis, les rites orphiques et quantité de cultes mineurs, qui modifient le destin de l'âme après la mort⁶⁵.

On associe alors le rituel d'immersion au baptême chrétien, et le saut en tant qu'initiation prend l'apparence d'une épreuve en vue d'atteindre un statut particulier⁶⁶. Toujours lié à ce courant, dans les années 60, le saut dans la mer sera interprété comme le plongeon dans un nouvel état, dans le contexte théorique des études chamaniques, en vogue depuis le XIXe siècle⁶⁷. L'accent mis sur la fonction thérapeutique dans la définition du chamanisme relève d'un ensemble d'interprétations d'ordre psychopathologique apparues au XIXe siècle, sur lesquels se sont greffées par la suite les perspectives psychanalytiques⁶⁸. Ces pratiques impliquent alors une « guérison » grâce à des expériences psychiques et le voyage de l'âme à l'extérieur du corps⁶⁹. De par la diffusion des études sur l'esprit et de l'effet des drogues dans les années 60, le chamanisme connaîtra également une grande résonance durant la dernière moitié du XXe siècle⁷⁰.

Dès lors, pour revenir à notre étude, quelle que soit la cause de la précipitation (assassinat, accident, folie), elle sera souvent considérée comme étant à l'origine d'une transformation

⁶⁴ Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, 4^{ème} éd, (dir.) Pierre Bonte et Michel Izard, 375.

⁶⁵ Voir pour cela : Michael B. Cosmopoulos, *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults* (Londres et New York : Routledge, 2003) ; Nicole Belayche *et al.*, *Métis n°14, Les « mystères » questionner une catégorie, Anthropologie des mondes grecs anciens* (Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2016), 7-132 ; Jan. N. Bremmer, *Initiation into the Mysteries of the Ancient World* (Berlin : De Gruyter, 2014), <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110299557/html>.

⁶⁶ Cette interprétation inspirera grandement Jeanmaire dans sa célèbre étude sur le rituel initiatique : Henri Jeanmaire, *Couroi et Courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique* (Lille : Bibliothèque universitaire, 1939) ; Paul Foucart, *Les Mystères d'Éleusis* (Paris : Imprimerie nationale, 1904) ; Jules Toutain, « L'idée religieuse de la rédemption et l'un de ses principaux rites dans l'antiquité grecque et romaine », *Annuaire 1916-1917 de l'École Pratique des Hautes-Études en sciences sociales section des sciences religieuses* (1915) : 1-18, <https://doi.org/10.3406/ephe.1915.19890>.

⁶⁷ Meuli, « Griechische Opferbraüche ». Et aussi par toute l'École de Mircea Eliade.

⁶⁸ Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, 4^{ème} éd, (dir.) Pierre Bonte et Michel Izard, 133.

⁶⁹ Voir : Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (Paris : Payot, 1951).

⁷⁰ Nagy analyse la fonction de différents rochers dans la mythologie grecque comme les marqueurs d'un changement d'état : « In sum, the White Rock is the boundary delimiting the conscious and the unconscious- be it a trance, stupor sleep, or even death ». Gregory Nagy, « Phaeton, Sappho's Phaon and the White Rock of Leukas », *HSCP* 77 (1973) : 147, <https://doi.org/10.2307/311064>. Pour un résumé des études sur le chamanisme, voir : Roberte Hamayon, *La chasse à l'âme : Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien* (Nanterre : Société d'ethnologie, 1990).

physique (métamorphose) ou morale, ou bien servira à l'apaisement de la passion ou de la folie. Durant cette même période, les études sur les langues s'approfondissent, suivant les progrès en linguistique de l'entre-deux-guerres. Les analyses structurales se développent tout comme les études narratologiques et l'intérêt pour la poésie orale vient profondément bouleverser les études homériques⁷¹. Louis Gernet, puis Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet et Marcel Detienne se passionnent alors pour l'analyse structurale des mythes grecs.

Par la suite, tout un champ de la religion grecque interroge les délires de la raison et les chercheurs post-structuralistes, suite à la remise en question des religions en tant que système, semblent revenir, en partie du moins, au fantasme déjà présent au XIXe siècle d'appréhender la part sauvage de la nature humaine⁷². Le plongeon, tout en restant lié aux théories initiatiques, fait dès lors aussi son entrée dans la classe des rituels de transgression, et on interroge la violence que le phénomène présuppose⁷³.

8. Retour sur le sacrifice : la fin du XX^e et le début du XXI^e siècle

On peut donc observer un renouveau des études sur le sacrifice, à la fin du vingtième siècle et au début du vingt et unième siècle⁷⁴. Les théories de la violence ordalique seront à la base d'une réflexion sur le temps et l'espace, bref sur une notion de sacrifice qui évoluera non plus vers le rituel compris comme marqueur d'une marge, d'une limite, aspects liminaires hérités des théories sur le sacré, mais bien sûr vers l'économie du rituel, influencée par la pensée de Marcel Mauss et sa théorie du don/contre-don⁷⁵. Cet intérêt pour les échanges entre les hommes et les dieux pose un nouveau regard sur la religion, non plus en tant que phénomène marginal, de transgressions et

⁷¹ Graf, *Prolegomena*, 156.

⁷² Voir : Walter Burkert, *Homo necans : The anthropology of ancient Greek sacrificial ritual and myth*, éd. rev. (Berkeley : University of California Press, 2011).

⁷³ Cantarella, *Les peines de mort en Grèce et à Rome : Origines et fonctions des supplices capitaux dans l'Antiquité classique*, (Paris : Albin Michel, 2000).

⁷⁴ Jan N. Bremmer, *The strange world of human sacrifice* (Leuven : Peeters, 2007), 141. Voir : Denis Hugues, *Human sacrifice in ancient Greece* (Londres et New York: Routledge, 1991) ; Pierre Bonnechere, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne* (Athènes : Centre international d'étude de la religion grecque antique, 1994).

⁷⁵ L'étude de Renée Koch Piettre de 2005, qui résume les principales catégories du rituel de précipitation, s'inscrit dans cette mouvance et traduit la complexité des catégories de ce phénomène. Koch Piettre, « Précipitations sacrificielles en Grèce ancienne ». Voir Marcel Mauss, « *Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* », dans *Sociologie et Anthropologie*, Collection Quadrige (Paris : PUF, 1973).

de ruptures, mais en termes d'échanges symboliques, au-delà du modèle économique, et qui interpellent les chercheurs⁷⁶. L'essoufflement des idéaux de l'école anglo-saxonne semble mener vers les théories de la communication, simple contre-pied, semblerait-il, du courant précédent qui entendait étudier le phénomène religieux en termes de séparation.

Le rituel n'est donc pas statique, répété jusqu'à en perdre sa substance, vague souvenir d'une violence bestiale à présent contenu par les institutions, mais bien compris comme une forme de communication particulière revue à mesure que la société évolue : « As a matter of fact, communication through rituals is not just an alternative way of expressing something, but the expression of things that cannot be expressed in any other way »⁷⁷.

9. Calame et Nagy

L'étude de la religion rejoint donc les théories de la performance et de l'oralité, dont font partie les études désormais classiques de Gregory Nagy et de Claude Calame⁷⁸. La communication s'inscrit dans le contexte plus large des pratiques sociales et le véritable défi n'est donc plus l'élaboration de cadres conceptuels, mais bien de traduire toute la complexité du phénomène rituel⁷⁹.

Au 21^e siècle, la signification religieuse du rituel se mue vers une définition moins inclusive et le rite est alors étudié en tant que phénomène social dans un *contexte* et un *espace spécifique*, comme c'est le cas par exemple du suicide par précipitation en Grèce ancienne abordé par Nicole

⁷⁶ Koch Pietre, « Précipitations sacrificielles », 2005.

⁷⁷ Eftychia Stavrianopoulou, « Introduction », dans *Ritual and communication in the Graeco-Roman World*, (dir.) Irene Berti, Walter Burkert *et. al.* (Liège : Presses Universitaire de France, 2006), 8, <https://doi.org/10.4000/books.pulg.1131>.

⁷⁸ Gregory Nagy, *Poetry as performance, Homer and beyond* (Cambridge et New York : Cambridge University Press, 1996) ; Claude Calame, *Les chœurs des jeunes filles en Grèce archaïque* ; Claude Calame, *Dictionnaire formulaire et fonction pratique dans la poésie mélique archaïque*, dans *Hommage à Milman Parry*, (dir.) Françoise Létoublon, Helma Dik et Milman Parry (Amsterdam : J. C. Gieben, 1997), 215-222. Nous sommes donc en plein dans les *cultural studies* et dans le *linguistic turn*, qui donnent une grande place au langage. On interroge donc le rituel comme mode de communication qui pose une expression ritualisée. En anthropologie, de Stanley Tambiah reste une lecture obligatoire. Stanley Tambiah, *A Performative Approach to Ritual* (Londres : the British Academy, 1979).

⁷⁹ Bremmer, *The strange world of human sacrifice*, 2007.

Loroux et Françoise Létoublon⁸⁰. Ces œuvres, par l'originalité de leurs champs thématiques, font écho à la démarche de Jacqueline de Romilly dans *l'Évolution du pathétique* et *La douceur dans la pensée homérique*⁸¹. Le plongeon est dès lors remis dans le cadre d'un contexte opératoire, par exemple, dans celui du suicide, expliqué par les sources anciennes comme un acte de folie, folie qui elle-même prend différents aspects, de l'ivresse dionysiaque à l'ivresse amoureuse, traduite comme une possession divine, souvent redoutée lorsqu'elle apparaît dans le thème classique de la poursuite⁸².

10. Les études spécifiques sur le plongeon en Grèce

Le mouvement de chute a d'abord été abordé par Renée Koch Piettre dans un article qui fait le point sur ses principaux cadres conceptuels⁸³. Depuis lors, aucune étude n'a été entreprise, outre les travaux de Charles Delattre concernant la projection d'anneaux et leurs trajectoires circulaires⁸⁴, les travaux d'Alex Purves sur le rapport entre chute et temporalité⁸⁵ et les travaux de Marie-Claire Beaulieu⁸⁶.

Koch Piettre est la première à avoir souligné combien peu de recherches ont été effectuées à propos d'un thème aussi prolifique que le plongeon, la précipitation et la projection d'offrandes,

⁸⁰ Nicole Loroux, « Le corps étranglé. Quelques faits et beaucoup de représentations », dans *Du châtement dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique. Table ronde de Rome (9-11 novembre 1982)*, (Rome : Publication de l'École française de Rome, 1984), 195-224, www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1984_act_79_1_2535 ; Nicole Loroux, *Façons tragiques de tuer une femme* (Paris : Hachette, 1985) et Nicole Loroux, *Les mères en deuil* (Paris : Seuil, 1990). Si on rapproche le problème de la folie, du suicide et de l'exécution rituelle, on remarque que le choix du type de mort, utilisé dans l'activité poétique, est loin d'être anodin comme l'ont démontré nombre d'études sur les différents « types de suicide », « types de tortures » et « types d'exécution », dans la foulée des études sur la violence et le sacré. Sur le suicide en général dans l'Antiquité voir : Elise P. Garrison, « Attitudes toward suicide in ancient Greece », *Transactions of the American Philological Association* 121 (1991) : 1-34, <https://doi.org/10.2307/284440> et Yolande Grisé, *Le suicide dans la Rome antique* (Paris : Les Belles Lettres, 1982).

⁸¹ Jacqueline de Romilly, *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, éd. rev. (Paris : Les Belles Lettres, 2014) et du même auteur, *La douceur dans la pensée grecque* (Paris : Les Belles Lettres, 1979).

⁸² Voir l'annexe 1 et Christiane Sourvinou-Inwood, « A series of Erotic pursuits », *JHS* 107 (1987) : 131-153, <https://doi.org/10.2307/630075>. Voir aussi : Christiane Sourvinou-Inwood, « Reading » *Greek death : To the end of the classical period* (Oxford : Clarendon Press, 1995).

⁸³ Koch Piettre, « Précipitations sacrificielles », 2005.

⁸⁴ Delattre, *Le Cycle de l'Anneau*.

⁸⁵ Purves, « Falling into Time in Homer's Iliad », 2006 ; Purves, *Homer and the Poetics of gesture*, 2019.

⁸⁶ Beaulieu, *The sea in the Greek imagination*.

comme en témoignent les 156 notes en bas de pages de son article de 21 pages, et qui montre la présence constante du phénomène en contexte religieux durant toute l'Antiquité, d'Homère jusqu'à la fin de la religion traditionnelle. Son texte porte précisément sur les sacrifices qui impliquent la projection d'un objet ou d'une victime humaine ou animale précipités dans la mer ou du haut d'un précipice, et ouvre sur une vaste étude sémantique qui témoigne de la richesse du langage du sacrifice, tout en y ajoutant celui du mouvement de chute.

La deuxième partie de l'article associe la théorie du don/contre don de Marcel Mauss au geste de jeter une offrande, en tenant compte de la violence qui en découle, et du statut de déchet de certaines offrandes après le sacrifice. Apparaissent alors de nombreuses connexions possibles avec les théories du potlatch, à travers cette violence insidieuse, du geste de donner qui se rapproche de celui de « jeter ».

Alex Purves, dans « Falling into Time in Homer's Iliad »⁸⁷, étudie les chutes humaines et les chutes des dieux. Si les dieux éternels ne peuvent ni vieillir ni connaître la mort, ils expérimentent toutefois, à travers le plongeon, la précipitation et les chutes sur le champ de bataille, les différents registres temporels qui ont cours dans la narration. Or en tombant, les dieux expérimentent une temporalité spécifiquement humaine puisque la chute du corps est ce qui caractérise le début de l'existence et la fin de l'existence : par la chute du bébé lors de l'accouchement, puis lors de la chute du corps à sa mort. Selon Purves, lorsque des dieux tels qu'Héphaïstos ou Arès sont lancés du haut de l'Olympe ou bien tombent sur le champ de bataille, ils tombent dans un « temps humain » et leurs chutes permettent d'ailleurs d'observer les différents registres de temporalité mis en œuvre dans ce texte où est décrit en concomitance le monde des hommes et le monde des dieux, ce qui ne fait que souligner la distance entre les deux.

Ensuite, Marie-Claire Beaulieu, dans son étude sur la mer dans l'imaginaire grec passe plusieurs chapitres à parler du mouvement de chute. Elle étudie le plongeon dans la mer et ce qu'il représente dans les mentalités anciennes, par exemple l'immersion comme métaphore de la mort⁸⁸. À travers des questions sur le rôle de la mer dans les mythes grecs, l'auteure montre que

⁸⁷ Purves, « Falling into Time in Homer's Iliad », 2006.

⁸⁸ Beaulieu, *The sea in the Greek imagination*, 15. Elle l'étudie notamment en référence aux travaux de Clara Gallini. Clara Gallini, « Katapontismos », *SMSR* 34 (1963) : 61–90.

celle-ci est un espace de médiation dans les mythes, séparant le monde visible et invisible, et permettant de diviser, par exemple, les hommes et les dieux ainsi que les vivants et les morts⁸⁹.

Elle aborde notamment, au chapitre 3, les mythes qui impliquent des femmes et des enfants enfermés dans des coffres et lancés à la mer, ainsi que le plongeon à travers la figure de Dionysos, de Thésée et d'Arion, et propose que lors de cette expérience, le protagoniste, soudain face à la mort, sera transformé par cette expérience (transformation physique, changement de statut, preuve d'une ascendance divine ou du statut de héros, etc.). Le livre parle donc à la fois du motif de traverser la mer et de sauter dedans.

Finalement, l'étude de Charles Delattre s'inscrit dans l'anthropologie du corps et du mouvement⁹⁰. Spécialiste du phénomène de la précipitation, il s'y intéresse d'une manière détournée, par la symbolique de l'anneau dans l'Antiquité et demande « s'il serait possible de se dégager d'une interprétation symboliste de l'anneau dans l'Antiquité pour examiner non l'objet en lui-même, mais l'objet associé à un geste qui lui donne sens »⁹¹.

Il propose que les gestes pratiqués en contexte rituel construisent l'espace et que le simple récit des gestes suffise à garantir leur efficacité et leur pérennité, lorsqu'ils sont par exemple pratiqués par un voyageur dont le départ est précédé d'une libation et s'apprête à franchir un seuil. L'offrande sert de signe de séparation avec le cercle familial, représente en soi une « petite mort » pour l'individu, et implique l'idée d'un franchissement décrit par Delattre comme « l'existence d'un en deçà qui garantit le retour, et d'un au-delà, qui peut engloutir le voyageur imprudent. Le geste rituel construit un espace horizontal tendu entre un point de départ, dont on espère qu'il puisse être aussi être un point d'arrivée, et un point limite »⁹².

⁸⁹ *Op. cit.* Beaulieu, 16.

⁹⁰ Les thèses de Gabriella Cursaru-Pétrisor et de Valérie Toillon, toutes deux dirigées par Pierre Bonnechere, s'inscrivent dans cette mouvance. Gabriella Cursaru-Pétrisor, « Structures spatiales dans la pensée religieuse grecque de l'époque archaïque : La représentation de quelques espaces insondables : l'éther, l'air, l'abîme marin. » (Thèse, Université de Montréal, 2009), <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/3275> ; Valérie Toillon, « Corps et âme en mouvement ».

⁹¹ Citation légèrement modifiée. Delattre, *Le Cycle de l'Anneau*, 20. À mes yeux, le mouvement ne modèle pas le cadre narratif, il ne s'identifie pas à la structure du récit dans lequel il apparaît.

⁹² *Op. cit.* 36-37.

Là où le bât blesse, c'est que Delattre considère que « l'idée de retour est si prégnante dans cette organisation rituelle qu'elle en vient à envahir certains ordonnancements du récit »⁹³. Il prend pour exemple un passage d'Hérodote⁹⁴ qui raconte que pour effectuer le serment de ne plus jamais revenir à Phocée, ses habitants jetèrent dans la mer une masse de fer incandescente et jurèrent qu'ils ne reviendraient point avant que ce fer soit remonté à la surface⁹⁵. Dans ce cas, la trajectoire complète n'a pas besoin d'être complétée dans le réel, puisque l'objet est à l'origine d'un tracé imaginaire. Lors de la *iactatio*, la trajectoire d'un objet lancé dans l'espace, dont le parcours implique un point de départ et un point d'arrivée, serait malgré tout astreinte à un modèle circulaire général dont la sphère parfaite, dessinée par le mouvement.

Certains récits correspondent ou bien s'éloignent de cette grille et lorsqu'un objet ne revient pas, cela apparaît pour Delattre comme une incomplétude : « Jeter une pièce dans une fontaine, c'est en effet lui faire parcourir une moitié seulement du parcours que nous venons de définir, de haut en bas, d'un côté de la surface de l'eau à l'autre »⁹⁶. L'absence d'un retour serait virtuellement impossible puisqu'on obtient toujours quelque chose en échange, ne serait-ce que l'accomplissement d'un vœu et pour Delattre « la *iactatio* est systématiquement conçue comme un ensemble clos sur lui-même (...) parce que trouver un sens au rituel, c'est compléter le cycle qu'il semblait seulement amorcer »⁹⁷. Le retour fait donc partie intégrante du cycle de l'anneau, il s'insère dans chaque geste de projection et quand celui-ci est impossible, il reste suggéré même dans la négative de cette impossibilité⁹⁸.

L'auteur parle aussi de la circulation imaginaire des objets rituels lancés dans un espace où ils ont la possibilité de disparaître et relate ainsi dans son étude plusieurs gestes de projection faits en contexte rituel, ainsi que plusieurs mythes de plongeon, lié à des scènes de reconnaissance⁹⁹. Ainsi en est-il du fameux plongeon de Thésée où la récupération de l'objet préalablement projeté –un anneau- prouve son ascendance divine.

⁹³ *Op. cit.* 37.

⁹⁴ *Op. cit.* 165.

⁹⁵ *Op. cit.* 219. La même procédure fut suivie par les Athéniens, qui, poussés par Aristide, s'engagèrent à avoir mêmes amis et mêmes ennemis que les Ioniens en jetant des blocs de fer incandescents à l'eau (Arist., *Constitution d'Athènes*, XXIII, 4-5 et Plutarque, *Aristide*, XXV, 1).

⁹⁶ *Op. cit.* Delattre, 44.

⁹⁷ *Op. cit.* 45.

⁹⁸ *Op. cit.* 39.

⁹⁹ *Op. cit.* 52-53.

L'idée d'un « retour » n'apparaît pourtant pas évidente chez Homère. On sacrifie un verrat dans le but qu'il disparaisse à jamais. Le geste se suffit en lui-même et n'a nul besoin d'une contrepartie sous forme d'une récupération. Le père d'Achille sacrifie la chevelure de son fils, symbole de sa jeunesse au fleuve Sperchios¹⁰⁰, afin qu'il le ramène sain et sauf et le geste se répète à la mort de Patrocle lorsqu'Achille et les Myrmidons lancent sur le bûcher du défunt leur chevelure qui disparaît totalement¹⁰¹.

Le parcours d'un objet dans un lien invisible ne devrait pas être considéré incomplet s'il ne refait pas surface. Au contraire, considérant les liens entre le mouvement de chute et la descente aux Enfers, les âmes ne reviennent pas davantage à la surface, exceptée dans quelques mythes catabatiques, et presque toujours de manière incomplète, poursuivant le cycle à jamais. Exprimer qu'une descente impliquerait toujours une remontée se serait adopter une position possiblement anachronique ou philosophiquement éloignée de la pensée homérique. Ce qui pèche dans cette étude est la soumission de tous les récits à un seul modèle canonique.

11. Plan de la thèse

La présente thèse est divisée en deux parties. La première consiste en 4 études de cas dont le but est de documenter le rapport entre le mouvement de chute et la mort dans la poésie épique. Chacune d'entre elles interroge une association entre le mouvement de chute et un thème particulier, ou encore explore des associations qui n'ont jamais été étudiées par les chercheurs voire jamais remarquées, ou alors simplement en quelques mots.

En premier lieu, la chauve-souris dans l'Antiquité est une figure inquiétante, associée à la mort. Elle apparaît à deux endroits dans la poésie homérique : au dernier chant de l'*Odyssée* où elle sert de comparaison aux âmes en route vers les Enfers et au douzième chant du même ouvrage, où elle représente Ulysse suspendu au-dessus du tourbillon, Charybde. Dans un univers graphique et

¹⁰⁰ *Il.* 23. 144-149

¹⁰¹ *Il.* 23. 46, 135. Voir : David D. Leitaó, « Adolescent Hair-growing and Hair-cutting Rituals in Ancient Greece » dans *Initiation and Ancient Greek Rituals and Narratives*, (dir.) David Dodd et Christopher A. Faraone (Londres et New York : Routledge, 2003), 109–129. Burkert, *Greek Religion* (Cambridge MA : Harvard University Press, 1985), 70 et 373–374. Voir aussi Martha Krieter-Spiro, *The Basel Commentary, Book 3* (Basel : De Gruyter, 2015), 105.

sonore particulier, celle-ci est associée au plongeon et délivre des indications sur le déplacement de l'âme vers les Enfers, ainsi que sur les motifs qui évoquent la mort dans la poésie archaïque (Chapitre 1).

Nous étudions ensuite l'expression αἰπὸς ὄλεθρος qui fait partie des métaphores les plus courantes pour désigner la mort sur le champ de bataille. Elle est généralement traduite par « gouffre de la mort », une traduction que nous remettons en question à travers l'examen des autres métaphores, métonymies et allégories de la mort sur le champ de bataille¹⁰². L'expression qui semble associée à des verbes d'éloignement semble plutôt traduire une émotion, celle de la peur de mourir, et désigner le lieu exact et le type de déplacement qui anime le danger en question (Chapitre 2).

L'étude suivante se penche sur la chute des hommes ainsi que celle des objets. La mort est généralement décrite comme une chute sur le sol et la chute depuis une hauteur permet au poète de faire un parallèle entre le déplacement du corps et le déplacement de l'âme du héros. Les chutes matérielles mineures – celles d'objets par exemple – qui anticipent celles des corps précèdent les chutes majeures et définitives et mettent l'emphase sur ces dernières. À travers des juxtapositions poétiques, les objets qui tombent durant la bataille indiquent souvent la mort imminente du héros et possiblement aussi tout un univers funéraire où la chute semble également signaler l'horreur, la tristesse et le deuil (Chapitre 3).

Lors de la chute d'un objet divin, l'équilibre entre le pur et l'impur cause une charge émotionnelle importante, laquelle est également présente dans les chutes d'une divinité. Comme les dieux ne peuvent mourir, leurs opposants ne peuvent que leur infliger ce que nous appelons des « pseudo-morts » ou des « presque morts », dont nombre d'entre elles sont des précipitations¹⁰³. Les dieux peuvent également « tomber » sur le champ de bataille et ils expérimentent alors non seulement de la souffrance physique, mais une forte souffrance émotionnelle qui semble dès lors indissociable du mouvement (Chapitre 4).

¹⁰² Sur d'autres métaphores et métonymies associées à la mort, voir : Horn « Dying is hard to describe : metonymies and metaphors of death in the Iliad », 359-383 et Carroll Moulton, « Similes in the Iliad », *Hermes* 102 (1974) : 280, <https://www.jstor.org/stable/4475864>.

¹⁰³ Lorsqu'on parle de « mort » on fait référence à la mort elle-même et non aux défunts.

La deuxième partie de cette thèse s'éloigne du simple rapport entre la mort et le mouvement de chute pour aborder le mouvement dans le rituel du serment. Nous étudions en premier lieu le serment prononcé par Achille au chant premier¹⁰⁴. Le mouvement de chute, lorsque le sceptre est jeté sur le sol, montre que le serment est désormais scellé et irrémédiable, ce qui s'explique par le Grand Serment qui apparaît autant dans cette scène que chez les dieux, qui eux-mêmes prononcent des serments, qu'ils ponctuent du mouvement de chute, à travers le plongeon, la projection et les précipitations.

Un même mouvement de chute apparaît lors d'un serment prononcé par Zeus qui jette Até du haut de l'Olympe et le mouvement est reproduit immédiatement par Agamemnon dans un autre serment qui permet de réintégrer Achille dans la société achéenne. Le mouvement de chute signifiant généralement la mort annoncée, nous sommes d'avis qu'ici, le mouvement de chute désigne un sort pire que la mort, c'est-à-dire, la perte irrévocable du corps du défunt et sa destruction par les éléments qui cause chez les vivants un état de deuil perpétuel (Chapitre 5).

Enfin, les observations de Margo Kitts¹⁰⁵ sur la précipitation de Lycaon nous permettent de comprendre que le mouvement de chute est utilisé dans cette scène pour rappeler que l'action qui se déroule est une conséquence directe de la trahison du serment par les Troyens au chant 3, où le terrible sort promis aux dépouilles se traduit encore une fois par le mouvement de chute (Chapitre 6) et ce même problème est résolu à la toute fin de l'*Iliade*, par le respect des règles religieuses et par les pratiques funéraires (Chapitre 7).

Le mouvement de chute que constitue le parcours descendant d'un être animé ou inanimé, divin ou mortel, d'un point A à un point B, parcourt l'ensemble de la poésie grecque, mais possède une place prédominante, particulièrement dans l'*Iliade*, dont le sujet principal serait la mort, mais également les horreurs de la guerre, ainsi que l'établissement d'un juste milieu au niveau des comportements.

Les textes épiques peuvent être pris comme point de départ pour illustrer cette association à travers différentes sources qui parcourent l'ensemble de l'époque archaïque. Le mouvement de chute, comme objet heuristique, nous permet de faire une relecture de la poésie épique et forte de

¹⁰⁴ *Il.* 1. 233-246.

¹⁰⁵ Margo Kitts, « Killing, healing, and the hidden motif of oath-sacrifice in Iliad 21 », *Journal of Ritual Studies* 13, 2 (1999) : 42-57, <https://www.jstor.org/stable/44368561>.

nos connaissances sur le mouvement, sa signification, ses emplois divers peuvent éclairer des scènes qui sont restées obscures jusqu'à ce jour, notamment les rituels de serments qui apparaissent dans l'*Illiade* et qui grâce à l'étude systématique du mouvement pourraient potentiellement prendre un sens considérablement enrichi. Ainsi la chute est à la fois le thème principal, mais aussi l'outil permettant d'appréhender d'une nouvelle manière les textes grecs.

Entre historiographie antique et récits poétiques, je dresserai un inventaire détaillé du mouvement de chute dans la poésie épique¹⁰⁶. Sur le plan méthodologique, je travaillerai aussi bien avec les méthodes historico-critiques (critique textuelle, analyse philologique, critique des formes, étude historico-comparative) qu'avec des approches synchroniques (critique littéraire, analyse narrative, herméneutique).

Ces données permettront de répondre à la question suivante : en quoi le mouvement de chute signale-t-il la mort et le deuil dans la poésie épique ? Par ailleurs, une étude systématique de ses différentes manifestations me permettra de formuler une deuxième question de fond : quelle est sa signification en contexte rituel et que nous apprend-il sur les mentalités religieuses ?

¹⁰⁶ Nous étudions dans cette thèse seulement Homère, Hésiode et les *Hymnes homériques*. La raison en est qu'il y a une certaine cohérence, pour ne pas dire une certaine uniformité, quand on parle de poésie homérique et hésiodique. Excepté dans les appendices, nous excluons toutes les sources provenant de la poésie lyrique/mélodie ainsi que des époques ultérieures, car elles peuvent traduire des préoccupations religieuses qui n'apparaissent pas nécessairement dans la poésie épique. En effet, d'une époque à l'autre, on n'utilise pas le mouvement de la même manière. Nous pensons que les éléments relevés dans cette recherche doivent être étudiés dans les contextes historiques et littéraires qui leur sont propres et qu'ils ne font sens que dans ceux-ci. Si nous ne voyons pas d'inconvénients à nous référer parfois (avec précaution) à des documents qui proviennent d'une époque antérieure, dans la mesure où on peut croire à une certaine influence entre les deux textes (nous pensons par exemple à l'*Illiade* et à l'*Épopée de Gilgamesh*), nous faisons acte de prudence en ce qui concerne les textes des époques ultérieures, car nous pensons que les organisations sociales et politiques, la place de l'homme dans le monde, sa perception de lui-même et des dieux diffèrent profondément d'une époque à l'autre et ne peuvent être comprises que dans leurs contextes respectifs.

Chapitre 1 – Les chauves-souris et le plongeon

Dans l'*Odyssee*, la chauve-souris apparaît à deux endroits en association avec le plongeon : au dernier chant du poème, en tant que représentation métaphorique des âmes des prétendants, et au chant douze, comme comparaison d'Ulysse suspendu au-dessus du tourbillon Charybde¹⁰⁷. Qu'est-ce que la chauve-souris, comme motif, représentait dans l'Antiquité ?¹⁰⁸ Qu'est-ce que les paysages dans ces deux passages ont en commun et quel imaginaire religieux est transmis par ce motif dans l'*Odyssee* ? Dans ce chapitre, nous allons analyser ces deux passages en se demandant pourquoi, toujours dans un contexte maritime, la chauve-souris est une figure liée au plongeon, et s'il est possible de faire une association entre le tourbillon et la descente aux Enfers.

1.1 La chauve-souris dans les sources primaires et secondaires

À l'aube des premières sciences naturelles, la chauve-souris était catégorisée dans la famille des oiseaux, mais ce curieux animal, qui vole sans plumes et qui pousse des cris aigus, était plus souvent classé dans une catégorie intermédiaire, entre les animaux terrestres et célestes¹⁰⁹. La chauve-souris sert souvent de comparaison ou de métaphore et apparaît représenter certains mouvements et certains sons. Dans les *Helléniques*¹¹⁰, Xénophon raconte l'histoire de cavaliers béotiens, qui ne peuvent se réfugier dans la cité fortifiée et sont forcés de s'accrocher aux murs comme des chauves-souris. Hérodote¹¹¹ compare le langage des Éthiopiens troglodytes aux grincements de la chauve-souris, probablement parce qu'ils vivent dans des grottes et Strabon et

¹⁰⁷ *Od.* 24. 1-14 ; 12. 431-446.

¹⁰⁸ La présence de la chauve-souris dans les textes antiques a peu été étudiée excepté par Natorp. Paul Natorp, « Chairephon 2 », *RE III*, 2 (1899), col. 2028 ; David Amherdt, « Le caméléon, la chauve-souris, le gecko et les trompeurs de tout poil. Les Emblèmes 49, 53, 61 et 62 d'Alciat », *Euphrosyne* 34 (2006) : 369-378 ; Ilsemarie Mundle, « Fledermaus », *RAC VII* (1969), col. 1097-1105.

¹⁰⁹ Pline, 10.81 ; 11.62, 94-95 ; Arist., *H-A*, 1.17; Arist., 697b, Bekker.

¹¹⁰ Xén. *Hell.* 4.7.6.

¹¹¹ Hdt. 4. 183. 20.

Hérodote les utilisent aussi afin de décrire des animaux ailés exotiques tels que des serpents volants¹¹².

Dans les *Métamorphoses*¹¹³, Ovide raconte la transformation des filles de Mynias en chauve-souris parce qu'elles refusaient de célébrer les Mystères de Bacchus. Les sons qu'elles poussent alors sont des murmures aigus de douleurs. Elles sont les ennemies du soleil et des âmes torturées punies pour leur impiété. Dans les *Oiseaux*¹¹⁴, Aristophane surnomme Chéréphon « chauve-souris » dans le contexte de la *nekyomantheia*. Créatures de la nuit pour Aristote¹¹⁵, elles sont des images horribles pour Platon qui critique le travail des poètes dans la *République*. Quand il suggère que certains passages dans la poésie devraient être censurés, il utilise la description des chauves-souris de la deuxième nekya parce que ces images terrifiantes influencent de manière négative le peuple qui devrait plus craindre l'esclavage que la mort¹¹⁶.

Il est bien sûr impossible d'avoir une vision uniforme de la chauve-souris dans l'Antiquité, mais certaines particularités peuvent être soulignées. Leur nature ambiguë, leur manière de se mouvoir et les sons qu'elles émettent sont des données qui nous renseignent sur leur valeur dans la poésie homérique et aussi sur l'influence qu'elles ont pu avoir dans les représentations de la vie après la mort.

1.2 Analyse du chant 24

Tués violemment par Ulysse au chant 22, les prétendants voyagent en direction des Enfers au chant 24. Les 10 premières lignes nous présentent le dieu Hermès comme un psychopompe et les prétendants comme des fantômes qui s'apparentent à des chauves-souris afin de représenter les bruits et les mouvements qu'elles produisent durant leur parcours aérien :

¹¹² Strab., 15. 37 ; Hdt. 2. 76.

¹¹³ Ov., *Mét.*, 4. 405-415.

¹¹⁴ Ar., *Ois.*, 1564.

¹¹⁵ Arist., *Métaphysique*, 2. 982b.

¹¹⁶ Plat., *Rép.*, 3. 387 c.

Ἑρμῆς δὲ ψυχὰς Κυλλήνιος ἐξεκαλεῖτο
ἀνδρῶν μνηστήρων· ἔχε δὲ ράβδον μετὰ χειρσὶ
καλὴν χρυσεῖην, τῇ τ' ἀνδρῶν ὄμματα θέλγει
ὣν ἐθέλει, τοὺς δ' αὖτε καὶ ὑπνώοντας ἐγείρει·
τῇ ῥ' ἄγε κινήσας, ταὶ δὲ τρίζουσαι ἔποντο.

Ὡς δ' ὅτε νυκτερίδες μυχῶ ἄντρου θεσπεσίω
τρίζουσαι ποτέονται, ἐπεὶ κέ τις ἀποπέσῃσιν
ὄρμαθοῦ ἐκ πέτρης, ἀνά τ' ἀλλήλησιν ἔχονται,
ὦς αἰ τετριγυῖαι ἄμ' ἦϊσαν· ἦρχε δ' ἄρα σφιν

Ἑρμείας ἀκάκητα κατ' εὐρώεντα κέλευθα.

Πὰρ δ' ἴσαν Ἰκεανοῦ τε ροὰς καὶ Λευκάδα
πέτρην,

ἠδὲ παρ' Ἡελίοιο πύλας καὶ δῆμον ὀνείρων

ἦϊσαν· αἶψα δ' ἴκοντο κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα,

ἔνθα τε ναίουσι ψυχαί, εἶδωλα καμόντων

Répondant à l'appel de l'Hermès du
Cyllène, les âmes des seigneurs
prétendants accouraient : le dieu avait
en main la belle verge d'or, dont il
charme les yeux des mortels ou les
tire à son gré du sommeil. De sa
verge, il donna le signal du départ ;
les âmes, en poussant de petits cris,
suivirent...

Dans un antre divin, où les chauves-
souris attachent au rocher la grappe
de leurs corps, si l'une d'elles lâche,
toutes prennent leur vol avec de
petits cris ; c'est ainsi qu'au départ,
leurs âmes bruissaient. Le dieu de la
santé, Hermès, les conduisait par les
routes humides ; ils s'en allaient,
suivant le cours de l'Océan ; passé le
Rocher Blanc, les portes du Soleil et
le pays des Rêves, ils eurent vite
atteint la Prairie d'Asphodèle où les
ombres habitent, fantômes des
défunts.¹¹⁷

Ces quelques lignes entremêlent deux images : les âmes fantomatiques des prétendants et une colonie de chauves-souris. La chute de l'une d'entre elles provoque le mouvement du groupe qui se déplace en formation à la suite d'Hermès. Dans cette scène, il y a deux mouvements : horizontal et vertical. Ces deux types de catabases ne sont pas contradictoires, mais bien complémentaires, ce qui produit, d'après moi, un effet de perspective propre à la littérature catabatique¹¹⁸. Ce qui est pourtant étrange, c'est que les âmes sont normalement représentées par

¹¹⁷ *Od.* 24. 1-14. Nous utilisons la traduction de Victor Bérard parue aux éditions Les Belles Lettres en 2017.

¹¹⁸ L'Hadès et le Tartare sont généralement situés sous la terre : *Il.* 8.15 ; 22. 212-213. 362, 425-426 et *Hes. Th.* 720, 811, mais ils ne sont pas exclusivement souterrains. Ulysse passe par la mer pour rejoindre les territoires infernaux (*Od.* 11), ainsi que les âmes des prétendants qui traversent l'Océan. À propos des catabases horizontales et verticales, voir : Delattre, *Le Cycle de l'Anneau*, 37-38, 42-43 ; Cousin, *Le monde des morts*, 29, 58-59 et Dina Katz, *The image of the Netherworld in the Sumerian Sources* (Bethesda : CDL Press, 2003).

des oiseaux dans la littérature, ou dans la peinture antique comme des humains miniatures et ailés que l'on appelle un *eildolon*¹¹⁹.

Ainsi, les âmes volent comme des oiseaux ou des chauves-souris, qui pour les anciens font essentiellement partie de la même catégorie. Mais il est important de noter qu'elles *plongent* et nous avons de nombreux exemples dans l'*Illiade* et dans l'*Odyssée*, où les âmes plongent dans les Enfers¹²⁰. Le vol des âmes¹²¹, ou leur plongeon sont tous deux des représentations eschatologiques acceptables, les Enfers pouvant autant être situés sous la terre qu'au-delà des mers. Les chauves-souris, qui volent et plongent sont donc parfaites pour illustrer ce double mouvement attribué aux âmes, mais pourquoi ces créatures ? Parce qu'elles peuvent à la fois plonger et voler ? Pourquoi pas alors les oiseaux plongeurs tels que le canard qui font déjà partie de l'iconographie funéraire ?¹²²

L'association entre l'âme et la chauve-souris est possiblement présente dès la période mycénienne. Selon Vermeule, il s'agirait de la représentation de l'âme la plus ancienne que nous possédions¹²³. Sur un larnax du 13^e siècle de Tanagra, se trouve des pleureuses et au milieu une femme ailée. Ces ailes n'ont aucune plume et semblent faites en cuir¹²⁴. Si, comme le propose Vermeule, ces ailes sont celles de chauves-souris, cette image nous montre une association très ancienne entre la chauve-souris et l'âme humaine et qui précède de plusieurs siècles sa première

¹¹⁹ À propos des eidôla voir : Ruth Bardel, « Eidôla in Epic, Tragedy and vase painting », dans *Word and image in Ancient Greece*, (dir.) Keith Rutter et Brian Sparkes (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2000), 141-146 ; Gérard Siebert, « Eidôla, le problème de la figurabilité dans l'art grec », dans *Méthodologie iconographique. Actes du colloque de Strasbourg, 27-28 avril 1979* (Strasbourg : AECR, 1981), 63-73 ; Monique Halm-Tisserant, « Représentations et problématique de l'homoncule dans la peinture de vase grecque : naissances merveilleuses, sommeil et mort », *Ktêma* 13 (1988) : 226.

¹²⁰ Avec *κατὰ* : *Il.* 6. 284 ; 7. 130-131, 330 ; *Od.* 10. 104-105 ; 24. 106. Le poète dit que le guerrier plonge directement dans les Enfers : *Il.* 3. 322 ; 6. 411 ; 7. 131 ; 11. 263. En différentes occasions ceux qui perdent la vie sont décrits comme plongeant dans l'Océan : *Il.* 12. 385-386 ; 15. 434-435 ; 16. 744-750 ; *Od.* 409-414.

¹²¹ *Il.* 16.855-7 ; 22.361-3 et *Od.* 11.222.

¹²² Différents exemples dans l'iconographie peuvent être mentionnés, entre autres une amphore attribuée au peintre de Diosphos autour de 525-575 av. J.-C. cité par Toillon et Cursaru : Cursaru et Toillon, *Connotations funéraires de l'oiseau dans l'iconographie archaïque à partir de deux représentations possibles de la chute d'Icare (475-425 av. J.-C.)*, (Halifax : présentation CAC, 2011), 10 et ceux présents sur la tombe étrusque de la ville de Tarquinia : *La Tombe de la chasse et de la pêche*, fin du 6^e siècle av. J.-C., Tarquinia. Voir aussi : Robert Turcan, « L'âme-oiseau et l'eschatologie orphique », *Revue de l'histoire des religions* 155, 1 (1959) : 33-40, <https://doi.org/10.3406/rhr.1959.8882> ; Vermeule, *Aspect of death*, 7-11 ; Pierre Bonnechere, *Trophonios de Lébadée. Cultes et mythes d'une cité béotienne au miroir de la mentalité antique* (Leiden : Brill, 2003), 299-304 ; Beaulieu, *The sea in the Greek imagination*, 45, 96, 159-162, 183.

¹²³ Vermeule, *Aspect of death*, 65.

¹²⁴ Voir : Boston 95.47, manner of the P. of London E 342, ARV², 670. 17, Musée des Beaux-Arts Boston cité par Vermeule, *Op. cit.*, 65. Voir aussi le « de Milatos (a), (Plate XXVIa) » cité par Vermeule, *Op. cit.*, 128-129.

mention dans la littérature. De ce fait, chez Homère, les chauves-souris représentent les âmes qui volent vers les Enfers, ce qui semble un choix approprié en raison de leurs connotations terrifiantes¹²⁵.

En effet, leur manière de voler, mais aussi les cris qu'elles poussent (τριζουσαι, 5), sont des caractéristiques attribuées aux fantômes (âmes) comme celle de Patrocle dans l'*Iliade* qui piaille lorsqu'il s'envole vers les Enfers¹²⁶. Comme la colonie de chauves-souris, les prétendants voyagent en groupe parce qu'ils ont violemment été assassinés tous ensemble par Ulysse. Ces circonstances permettent de les classer dans la catégorie des « âmes sans repos » et ils sont à la fois “*bi-(ai)oithanatoi and ataphoi, dead by violence and deprived of burial*”¹²⁷. Les paysages marins, typiques de l'imagerie homérique, sont utilisés dans la prochaine scène où se superposent une chauve-souris et un tourbillon.

1.3 Analyse du 12^e chant de l'*Odyssee*

Le seul autre endroit où les chauves-souris sont mentionnées dans la poésie homérique est le chant 12 du même poème. Guidé par Circé à son retour des Enfers, Ulysse brave différents dangers dont l'un d'entre eux et de naviguer entre Charybde et Scylla. Affrontant les multiples têtes du monstre avec ses compagnons de fortune, il est seul lorsqu'il affronte le deuxième monstre, qui est un tourbillon : « Or Charybde est en train d'avaler l'onde amère. Je me lève sur l'eau ; je saute au haut figuier ; je m'y cramponne comme une chauve-souris »¹²⁸.

¹²⁵ Johansson explique : « the material further demonstrates that the poet was a master in choosing the most “perfect” bird and the most “perfect” behaviour and characteristics, for the other contents and details in the scene ». Johansson K., *The bird in the Iliad. Identities, interactions and functions. Gothenburg Studies in History 2*. (Thèse, Université de Gothenburg, 2012), 229.

¹²⁶ Dans la première *nekuia*, les âmes poussent des cris (ιάχω), *Od.* 11. 43, 633, et l'âme de Patrocle dans l'*Iliade* poussent des petits cris aigus lorsqu'il s'envole vers l'Hadès (τριζω), *Il.* 23.101, comme l'âme d'Hector qui pousse des cris plaintifs (γοάω), *Il.* 22. 362-363.

¹²⁷ Daniel Ogden. *A companion to Greek Religion* (Malden, MA. : Blackwell, 2007), 96.

¹²⁸ *Od.* 12. 430-433. Ἡ μὲν ἀνερροίβδησε θαλάσσης ἀλμυρὸν ὕδωρ· αὐτὰρ ἐγὼ ποτὶ μακρὸν ἐρινεὸν ὑψὸς ἄερθεῖς, τῷ προσφῦς ἐχόμεν ὡς νυκτερίς.

Donc, il reste accroché au figuier une longue période, attendant que le tourbillon recrache le reste de son bateau. Quand les planches réapparaissent, il laisse aller ses mains et chute dans la mer¹²⁹. Le même motif, celui de la chauve-souris est présent, mais cette fois, elle est suspendue au-dessus d'un tourbillon. La différence étant qu'il ne s'agit pas d'un groupe d'âme, mais bien celle d'un être vivant. Un certain nombre de choses doit à présent être considéré : la description sonore de Charybde (faite via son environnement acoustique) et la présence inusitée de la chauve-souris dans un environnement maritime.

La première apparition de Charybde est plus une impression faite par des sons. L'eau bouillonnante produit de la fumée (καπνός) et des bruits sourds (δοῦπον ἄκουσα)¹³⁰. Les rochers des alentours produisent de terribles hurlements quand Charybde recrache de l'eau de mer comme un chaudron qui déborderait sur le feu (δοῦπον ἄκουσα)¹³¹. Il s'agit d'une eau noire et amère (μέλαν ὕδωρ, 104, ἀλμυρὸν ὕδωρ, 236) qui est régurgitée trois par jour (105-106) et lorsque l'eau est drainée par le tourbillon, on peut apercevoir les fonds marins d'un sable noir (ψάμμω κυανέη, 243).

La présence de la chauve-souris dans cet univers aquatique peut s'expliquer par sa comparaison avec d'autres animaux sauteurs et plongeurs de l'iconographie eschatologique. Comme Marie-Claire Beaulieu¹³² l'a bien montré, les dauphins et les oiseaux palmés sont binaires et pour cette raison sont associés à l'au-delà. Ils peuvent passer d'un lieu aérien à un lieu maritime, en traversant un espace que Beaulieu¹³³ qualifie de liminaire. C'est un espace où les dieux voyagent, en sautant ou en courant très vite d'un lieu à un autre, et comme Toillon et Cursaru l'ont

¹²⁹ *Od.* 12. 442-444 ἤκα δ' ἐγὼ καθύπερθε πόδας καὶ χεῖρε φέρεσθαι/μέσσω δ' ἐνδούπησα παρέξ περιμήκεα δοῦρα, ἐζόμενος δ' ἐπὶ τοῖσι διήρεσα χερσὶν ἐμῆσι. « Je lâche pieds et mains pour retomber dessus ; mais sur l'eau, je me plaque entre mes longues poutres... Je remonte dessus ; je rame des deux mains ».

¹³⁰ *Od.* 12.202

¹³¹ *Od.* 12.202. Comme les autres entrées des Enfers, celle-ci est embrumée, escarpée, rocailleuse et périlleuse, *Od.* 12. 80. Dans la Théogonie, les Titans sont cachés dans l'ombre brumeuse du Tartare (ζόφω ἠερόεντι, 729), voir aussi Hés. *Th.* 736, 744, 814. C'est aussi le cas de l'entrée des Enfers dans l'*Odyssée* : *Od.* 11. 74-75, 81, 233. Des sons typiques des Enfers sont aussi présents, tels que des bruits forts et soudains ainsi que les aboiements d'un chien qui résonnent sur les rochers et s'amplifient. Par exemple, sur Cerbère voir Hés. *Th.* 311, 769 et *Od.* 11. 623. Dans la *Théogonie*, on parle du palais « sonore » d'Hadès et de Perséphone (ἠχήμεντες ἰφθίμου), 768-769. Dans l'*Illiade*, la mort est « malsonnante » (θανάτοιο δυσηχέος), *Il.* 16. 442 ; 22. 180

¹³² Beaulieu, *The sea in the Greek imagination*, 119-144, 183.

¹³³ *Op. cit.*, 333-374.

démontré pour les oiseaux plongeurs, la chauve-souris dans ce cas-ci, peut représenter la mort imminente d'un héros¹³⁴.

Dans cet extrait, la fin du danger est clairement marquée par le son que fait Ulysse quand il tombe (καθύπερθε) dans la mer, avec un bruit sourd (δουπέω), chute qui replace celle dans le tourbillon charybdéen¹³⁵. Alors si on rassemble tous les éléments ensemble :

1) le paysage rocailleux, 2) l'environnement brumeux, 3) le chien Scylla, terrifiant, furieux et polycéphale, 4) le tourbillon sonore et rugissant, 5) la chauve-souris et finalement 6) le plongeur : l'univers présenté au chant 12 semblerait transmettre une imagerie infernale.

Ainsi, il est possible que la « chauve-souris plongeuse » soit un motif dans l'antiquité grecque. Il s'agit d'une image mythique qui nous informe sur le mouvement de l'âme par l'utilisation de métaphores et de comparaison. Au chant 24, le poète mentionne différents lieux traversés par l'âme des prétendants tels que la Roche blanche (leucas petra), les Portes du soleil, et le Pays des rêves¹³⁶. La présence des chauves-souris accrochées au rocher, et la chute de l'une d'elles semble indiquer le passage de l'âme dans les territoires infernaux.

En raison de la présence du plongeur et de la roche blanche, nous pouvons proposer que ces symboles fassent déjà partie d'un même « champ lexical » qui sera celui de saut de Leucade et du plongeur hyperboréen¹³⁷. Au chant 12, l'association entre le tourbillon, le plongeur et la chauve-souris représente une association créative entre différents symboles funéraires. Ainsi, la chauve-souris représenterait une âme, prise entre deux mondes. Le plongeur représenterait lui la manière dont les âmes, les héros et les dieux se déplacent entre les mondes et le tourbillon, les territoires infernaux dans lesquels les personnages tentent d'éviter de tomber à tout prix.

¹³⁴ Toillon et Cursaru, *Connotations funéraires de l'oiseau*, 3. Dans l'iconographie, les oiseaux qui plongent indiquent la mort du héros comme en témoignent deux exemples : l'Amphora B, autour de 575-525, Musée des Beaux-Arts de Tours, 863.2.65 et une assiette autour de 575-525.^[1]Leiden, Rijksmuseum van Oudheden ROII88.

¹³⁵ *Od.* 12. 442

¹³⁶ *Od.* 24. 13

¹³⁷ Pour le saut de Leucade, voir : Eur. 2018 : 164-174 ; Anacr. Page ; Strab. 1997 : 10. 2. 8-9 ; Élien, *Natura Animalium*, II.8 ; Amp., *Mir.* 8. 4 ; Cicéron, *ad. Atticum*. 16. 6. 1 ; Phot., s.v. *Leukatês* ; Ov., *Her.* 15. 179-180, 215-216 ; Ptolémée, *Chennos*, 152-155 et Serv., *Com. Vir. Én.* 3.274 ; *Com. Vir. Géor.* 4.507, source VII. Pour le saut des Hyperboréens, voir : Plin., 4. 89 et Pomponius, *Mela*, 3. 31-33. À propos du mythe du plongeur amoureux, voir : Beaulieu, *The sea in the Greek imagination*, 147-153.

Chapitre 2 – Αἰπὺς ὄλεθρος

2.1 Αἰπὺς ὄλεθρος

Dans les poèmes d’Homère, la mort a parfois été traitée métaphoriquement comme la chute dans un précipice et l’expression Αἰπὺς ὄλεθρος est généralement traduite par « gouffre de la mort » ; l’adjectif « αἰπύς » signifiant : « haut », « escarpé » et possédant parfois le sens de « difficile » et « ὄλεθρος », issu du verbe « ὄλλυμι » signifiant : « faire périr », « détruire » et « anéantir »¹³⁸.

En 1953, Verdenius propose de traduire l’adjectif par « dur d’atteinte », « inapprochable », « implacable » ou « irrésistible » et remarque que le danger désigné par cette expression s’apparenterait plutôt à une immense vague qui s’abat sur les hommes, car la chute dans un précipice serait incompatible avec l’expression ὑπεκφυγεῖν αἰπὺν ὄλεθρον¹³⁹.

Koch en 1976 remet les idées de Verdenius en question et propose que l’expression homérique qui posséderait des origines hittites fasse référence à de véritables précipitations : « a consideration of the Homeric formula αἰπὺς ὄλεθρος « steep destruction » leads to the reconstruction of an earlier sense (kill by) throw(ing) down a precipice »¹⁴⁰. Son argumentation s’appuie sur l’analyse du verbe « ὄλλυμι » qui est mis en relation avec l’adjectif hittite « *hallu* » signifiant « profond »¹⁴¹.

En 1990, Charles de Lamberterie étudie aussi l’adjectif. Il explique que la mort chez Homère « est comme un fleuve qui entraîne dans ses chutes », un courant vertigineux auquel on ne peut échapper, et il attire notre attention sur le parallèle manifeste entre la chute de Troie et le « gouffre de la mort », expression utilisée par Paul Mazon dont il approuve la traduction de ce passage :

¹³⁸ « death being regarded as *the plunge from a high precipice* », *LSJ* ; Pierre Chantraine, « ὄλλυμι », *DELG*.

¹³⁹ W. J. Verdenius, « The Metaphorical Sense of ΑΙΠΥΣ », *Mnemosyne* 6, 1 (1953) : 115, <https://doi.org/10.1163/156852553X00190>.

¹⁴⁰ Harold J. Koch, « Αἰπὺς ὄλεθρος and the Etymology of ὄλλυμι », *Glotta* 54, 3/4 (2016) : 216–222.

¹⁴¹ *Op. cit.*, 218.

« À l’heure où nous sommes, la haute Ilion tout entière a péri jusqu’en ses fondements. À l’heure où nous sommes, voici pour toi certaine la chute au gouffre de la mort »¹⁴².

Il faut ensuite attendre 2016 pour que le sujet soit revisité par Françoise Létoublon, laquelle émet l’hypothèse que la fonction lexicale (« haut et escarpé ») et la fonction métaphorique (mort-précipice, gouffre de la mort) seraient complémentaires¹⁴³. L’auteure base son analyse sur ce même extrait où l’expression est associée à la ville de Troie¹⁴⁴, et propose que l’adjectif traduise non seulement l’aspect escarpé et imprenable de la ville, mais représenterait aussi une métaphore de sa destinée.

Si chaque traduction et chaque interprétation posent des problèmes et peuvent présenter des inconvénients, un élément essentiel n’a pas été analysé. L’expression αἰπὺς ὄλεθρος est presque systématiquement utilisée avec une idée d’éloignement (éloigner, fuir, éviter). Cette différence, qui peut avoir l’air anodine, est pourtant de taille, car elle nous permet d’analyser l’expression, non pas seulement comme l’une des nombreuses métaphores de la mort dans l’*Illiade*, mais bien comme l’expression de différentes émotions telles que l’horreur et la peur¹⁴⁵.

Dans un souci de neutralité, nous allons modifier la traduction de Paul Mazon, en remplaçant l’expression « gouffre de la mort » par « mort abrupte » et « ruine-abrupte »¹⁴⁶. Nous allons faire l’analyse systématique de tous les passages qui mettent en scène la formule homérique et afin de mieux comprendre son fonctionnement, nous allons la comparer à une autre métaphore qui

¹⁴² *Il.* 13. 772-773. « ποῦ δέ τοι Ὀθρουονεύς; νῦν ὄλετο πᾶσα κατ’ ἄκρης Ἴλιος αἰπεινὴ· νῦν τοι σῶς αἰπὺς ὄλεθρος ». Cité par Charles de Lamberteriem, *Les adjectifs grecs en -ος, Sémantique et comparaison* (Louvain-la-Neuve : Peeters, I, 1990), 208.

¹⁴³ « The *abruptness* of the city becomes a metaphor of its destiny, and the metaphor is achieved in the traditional formulaic style (...) the high city becoming the victim of a high fall, as if there were a fitting proportion between its high walls and the fall ». Françoise Létoublon, « The Trojan Formulaic Theater », *Classics@ 14*, 1 (2016) : 21, <https://classics-at.chs.harvard.edu/classics14-letoublon/>.

¹⁴⁴ *Il.* 13. 772-773

¹⁴⁵ « Metaphor in Homer is a ‘casual poetic device’, seldom used to heighten emotion or a crucial narrative incident ». Moulton, « Similes in the Iliad », 280. Sur les métaphores et les émotions, voir : Griffin, *Homer on Life and Death*, 103-143; Z. Kövecses, « Metaphor and emotion », dans *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, (dir.) Raymond W. Gibbs (Santa Cruz : Cambridge University Press, 2008), 380–396. Finalement sur les rapports entre les métaphores des émotions et les métaphores de la mort, voir : Douglas Cairns, « Vêtu d’impudeur et enveloppé de chagrin. Le rôle des métaphores de “l’habillement” dans les concepts d’émotion en Grèce ancienne », dans *Les vêtements antiques : s’habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*, (dir.) Florence Gherchanoc et Véronique Huet (Arles : éditions Errance, 2012), 175-188.

¹⁴⁶ *Il.* 1998 : 170.17

semble posséder dans le poème une fonction similaire : les Kères, divinités associées à la mort dans la poésie homérique.

Tableau 1. – Les Kères dans l'*Iliade* traduit par Mazon

<p>Agamemnon s'adressant à Ménélas.</p>	<p>ὦ πέπον ὦ Μενέλαε, τί ἦδὲ σὺ κήδεαι οὕτως/ ἀνδρῶν; ἦ σοὶ ἄριστα πεποίηται κατὰ οἶκον/ πρὸς Τρώων; τῶν μὴ τις ὑπεκφύγοι αἰπὺν ὄλεθρον/ χειρᾶς θ' ἡμετέρας, μηδ' ὄν τινα γαστέρι μήτηρ/ κοῦρον ἐόντα φέροι, μηδ' ὅς φύγοι, ἀλλ' ἅμα πάντες/ Ἰλίου ἐξαπολοίατ' ἀκήδεστοι καὶ ἄφαντοι./</p>	<p>Ah ! pauvre ami ! Ah, Ménélas ! Pourquoi tant d'égards pour ces hommes ? As-tu donc eu si fort à te louer des Troyens à ton foyer ? Non, qu'aucun d'eux n'échappe à la <i>mort abrupte</i>, à nos bras, pas même le garçon au ventre de sa mère, par même le fuyard ! Que tous ceux d'Ilion ensemble disparaissent, sans laisser de deuil ni de trace !¹⁴⁷</p>
<p>Ulysse s'adressant à Dolon.</p>	<p>ἤε μὲν' ἤε σε δουρὶ κιχήσομαι, οὐδέ σέ φημι/ δηρὸν ἐμῆς ἀπὸ χειρὸς ἀλύξειν αἰπὺν ὄλεθρον./ (ἀλύσκω signifie « éviter »).</p>	<p>Ou ma lance va t'atteindre ; et, je t'en répons, tu n'échapperas pas longtemps à la <i>mort abrupte</i> que mon bras va t'ouvrir¹⁴⁸.</p>
<p>Agamemnon poursuivant un groupe de Troyens.</p>	<p>ἀλλ' ὅτε δὴ Σκαιᾶς τε πύλας καὶ φηγὸν ἴκοντο./ ἐνθ' ἄρα δὴ ἴσταντο καὶ ἀλλήλους ἀνέμμινον./ οἱ δ' ἔτι κὰμ μέσσον πεδίων φοβέοντο βόες ὄς/ ἄς τε λέων ἐφόβησε μολῶν ἐν νυκτὸς ἀμολγῶι/ πάσας τῆι δέ τ' ἰῆι ἀναφαίνεται αἰπὺς ὄλεθρος./ ἀναφαίνω veut dire « faire briller », mais aussi « apparaître</p>	<p>Mais les voici qui arrivent aux Portes Scées et au chêne. Ils s'arrêtent et mutuellement s'attendent. Les autres continuent à fuir par la plaine. On dirait des vaches qu'un lion a mises, toutes, en fuite, survenant brusquement au cœur de la nuit. Devant l'une d'elles <i>surgit la mort abrupte</i>¹⁴⁹.</p>

¹⁴⁷ *Il.* 6. 55-60

¹⁴⁸ *Il.* 10. 370-371

¹⁴⁹ *Il.* 11. 170-174

	soudain », « se révéler ». Dans ce cas-ci le mot signifierait « apparaître » ou « surgir devant » ou se « dresser devant ».	
Ulysse s'adressant à Sôque, fils d'Hippase	ἄ δειλ' ἤ μάλα δὴ σε κιχάνεται αἰπὺς ὄλεθρος·/ (κιχάνω signifie atteindre).	Malheureux ! Oui, c'est la <i>mort abrupte qui va t'atteindre aujourd'hui</i> ¹⁵⁰ .
Ménesthée s'adressant à Thoôtès	ἔρχεο δῖε Θεῶτα, θεῶν Αἴαντα κάλεσον·/ ἀμφοτέρω μὲν μᾶλλον· ὁ γάρ κ' ὄχ' ἄριστον ἀπάντων/ εἶη, ἐπεὶ τάχα τῆιδε τετεύξεται αἰπὺς ὄλεθρος. ¹⁵¹	Va, divin Thoôtès, cours appeler Ajax, ou, plutôt les deux Ajax ensemble, ce serait de beaucoup le mieux, sans quoi, bientôt, ici surviendra la <i>mort abrupte</i> ¹⁵² .
Thoothès s'adressant aux Aias	εἶη, ἐπεὶ τάχα κεῖθι τετεύξεται αἰπὺς ὄλεθρος·/	Bientôt, là-bas, la <i>mort abrupte</i> surviendra ici ¹⁵³ .
Hector s'adressant à Paris	ποῦ δε τοι Ὀθρθονεύς ; νῦν ᾧλετο πᾶσα κατ' ἄκρη/ Ἴλιος αἰπεινή· νῦν τοι σῶς αἰπὺς ὄλεθρος·/ (« est détruite toute entière du haut vers le bas ». kat'akres : akra = hauteur, et kata, vers le bas).	Où est Othryonée? À l'heure où nous sommes, la haute Ilion tout entière a péri jusqu'en ses fondements. À l'heure où nous sommes, voici pour toi certaine la <i>mort abrupte</i> ¹⁵⁴ .
Τρωσὶ μὲν εὐκτὰ γένηται		

¹⁵⁰ Il. 11. 441

¹⁵¹ τεύχω signifie fabriquer, tramer, ourdir, mais aussi faire naître, produire, provoquer, d'où au passif arriver, se produire.

¹⁵² Il. 12. 343-345

¹⁵³ Il. 12. 358

¹⁵⁴ Il. 13. 772-773

Ulysse s'adressant à Agamemnon	ἐπικρατέουσί περ ἔμπης/ ἡμῖν δ' αἰπὺς ὄλεθρος ἐπιρρέπη, οὐ γὰρ Ἀχαιοί/ (ἐπιρρέπω, pencher sur ou vers).	Tu veux donc que les Troyens, alors qu'ils triomphent déjà, voient leurs vœux réalisés plus complètement encore, et que la <i>mort abrupte</i> soit notre lot certain, à nous ¹⁵⁵ .
Les Troyens réagissant aux paroles de Pénéleós	Ὡς φάτο, τοὺς δ' ἄρα πάντας ὑπὸ τρόμος ἔλλαβε γυῖα, πάπτηνεν δὲ ἕκαστος ὅπη φύγοι αἰπὺν ὄλεθρον./ (fuir).	Il dit, et un frisson prend les membres de tous, et chacun, inquiet, cherche des yeux où fuir, pour éviter la <i>mort abrupte</i> ¹⁵⁶ .
Les Troyens apercevant Patrocle paré des armes d'Achilles.	πάπτηνεν δὲ ἕκαστος ὅπη φύγοι αἰπὺν ὄλεθρον./	Lors chacun, inquiet, cherche des yeux où fuir la <i>mort abrupte</i> ¹⁵⁷ .
Hector s'adressant à Patrocle lors du combat ultime qui les oppose	Πατρόκλεις, τί νύ μοι μαντεύει αἰπὺν ὄλεθρον;/ Πατρόκλεις, τί νύ μοι μαντεύει αἰπὺν ὄλεθρον;/ Patrocle, pourquoi me prédis-tu la <i>mort abrupte</i> ? ¹⁵⁸	Patrocle, pourquoi me prédis-tu la <i>mort abrupte</i> ? ¹⁵⁸
Glaucos s'adressant à Hector	τὼ νῦν εἴ τις ἐμοὶ Λυκίων ἐπιπείσεται ἀνδρῶν/ οἴκαδ' ἴμεν, Τροίη δὲ περήσεται αἰπὺς ὄλεθρος./	Aussi, dès cette heure, s'il est des Lyciens qui veulent bien m'en croire et s'en retourner chez nous, c'est la <i>mort abrupte</i> qui

¹⁵⁵ *Il.* 14. 98-101

¹⁵⁶ *Il.* 14. 506-507

¹⁵⁷ *Il.* 16. 283

¹⁵⁸ *Il.* 16. 859

		clairement, est destinée à Troie ¹⁵⁹ .
	(de φαίνω : apparaît, se révèle).	
Aias s'adressant à Ménélas	ὄσσον ἐμῆι κεφαλῆι περιδείδια μή τι πάθησι, καὶ σῆι, ἐπεὶ πολέμοιο νέφος περὶ πάντα καλύπτει/ Ἔκτωρ, ἡμῖν δ' αὖτ' ἀναφαίνεται αἰπὺς ὄλεθρος./ (de αναφαίνω). Encore une fois, peut aussi se traduire par « apparaît soudainement ».	J'ai grand-peur qu'il ne lui arrive malheur (<i>parlant de sa tête</i>) et à la tienne aussi quand je vois cette nuée guerrière, Hector, tout envelopper, et quand clairement devant nous surgit la <i>mort abrupte</i> ¹⁶⁰ .
Thétis s'adressant à son fils	Ναὶ δὴ ταῦτά γε, τέκνον ἐτήτυμον οὐ κακόν ἐστι/ τειρομένοις ἐτάροισιν ἀμυνέμεν αἰπὺν ὄλεθρον/ (ἀμύνω : écarter de).	Oui, mon fils, tu dis vrai : il n'y a pas de honte à écarter des siens, quand ils sont épuisés, <i>la mort abrupte</i> ¹⁶¹ .

L'*Odyssée* de Homère qui sera présenté par extraits dans le tableau suivant est la traduction de Philippe Jaccottet¹⁶² :

Tableau 2. – Occurrences de l'expression αἰπὺς ὄλεθρος dans l'*Odyssée*

Le poète de l' <i>Odyssée</i> (narrateur)	Ἐνθ' ἄλλοι μὲν πάντες, ὄσοι φύγον αἰπὺν ὄλεθρον./	Ils étaient au logis, tous les autres héros, tous ceux qui avaient fui la <i>mort abrupte</i> ¹⁶³ .
--	---	--

¹⁵⁹ *Il.* 17. 154-155

¹⁶⁰ *Il.* 17. 242-243

¹⁶¹ *Il.* 18. 128-129

¹⁶² J'utiliserai la traduction de Philippe Jaccottet publiée chez Maspéro et chez La Découverte : Philippe Jaccottet, *L'Odyssée* (Paris : Éditions Maspéro, 1982) ; Philippe Jaccottet, *L'Odyssée* (Paris : La Découverte, 2004).

¹⁶³ *Od.* 1. 11

Le poète de l' <i>Odyssée</i> (narrateur)	εἰδὼς αἰπὺν ὄλεθρον, ἐπεὶ πρὸ οἱ εἶπομεν ἡμεῖς/	La <i>mort abrupte</i> était sur lui ¹⁶⁴ .
Ulysse sur son propre sort	παντοίων ἀνέμων. νῦν μοι σῶς αἰπὺς ὄλεθρος./	Pour moi la <i>brusque mort</i> est sûre ¹⁶⁵ .
Ulysse s'adressant au cyclope	ἀντάρ ἐγὼ σὺν τοῖσδε ὑπέκφυγον αἰπὺν ὄλεθρον./	J'ai fui l' <i>abrupte mort</i> ¹⁶⁶ .
Ulysse en tant que narrateur	Αὐτοῦ γάρ κε καὶ ἄμμες ἀπωλόμεθ' αἰπὺν ὄλεθρον./ ¹⁶⁷	Nous aurions péri d' <i>abrupte mort</i> ¹⁶⁸ .
Euryloque s'adressant à Ulysse	γίγνονται : πῆτι κέν τις ὑπεκφύγοι αἰπὺν ὄλεθρον./	Et comment fuir l' <i>abrupte mort</i> ? ¹⁶⁹
Ulysse en tant que narrateur	Σκύλλην δ' οὐκέτ' ἔασε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε/ εἰσιδέειν· οὐ γάρ κεν ὑπέκφυγον αἰπὺν ὄλεθρον./	Le père de tous les vivants ne laissa pas Scylla me voir ; je n'eusse pas échappé à l' <i>abrupte mort</i> ¹⁷⁰ .
Télémaque s'adressant à sa mère	μητέρα ἐμή, μή μοι γόον ὄρνυθι μηδέ μοι ἦτορ/ ἐν στήθεσσι ὄρινε φυγόντι περ αἰπὺν ὄλεθρον./	Ma mère, n'éveille pas mes pleurs, ne trouble pas en moi mon cœur, puisque j'ai évité la <i>mort abrupte</i> ¹⁷¹ .

¹⁶⁴ *Od.* 1. 38

¹⁶⁵ *Od.* 5. 305

¹⁶⁶ *Od.* 9. 286

¹⁶⁷ ἀπόλλυμι : détruire, périr.

¹⁶⁸ *Od.* 9. 303

¹⁶⁹ *Od.* 12. 287

¹⁷⁰ *Od.* 12. 445-446. Sur Scylla, voir le chapitre précédent (chapitre 1) sur les chauves-souris et le plongeur.

¹⁷¹ *Od.* 17. 46-47

Le poète (narrateur)	ξεῖνε, κακῶς ἀνδρῶν τοξάζεαι : οὐκέτ' ἀέθλων/ νῦν τοι σῶς αἰπὺς ὄλεθρος	Pour toi maintenant la mort abrupte est sûre ¹⁷² .
Ulysse s'adressant aux prétendants	πάπτηνεν δὲ ἕκαστος ὅπη φύγοι αἰπὺν ὄλεθρον./	Leurs yeux cherchaient où fuir <i>l'abrupte mort</i> ¹⁷³ .
Ulysse s'adressant à Eurymaque ainsi qu'aux autres prétendants	ἀλλά τιν' οὐ φεύξεσθαι οἴομαι αἰπὺν ὄλεθρον./	Mais je doute qu'un seul puisse éviter la <i>mort abrupte</i> ¹⁷⁴ .

Le tableau précédent rassemble toutes les occurrences de l'expression dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée*. Sur les 25 extraits, 17 comprennent des verbes qui peuvent être classés dans le champ lexical de la fuite et de l'évitement.

Dans les autres, si les verbes appartenant à ce champ lexical particulier sont absents, la mort apparaît malgré tout comme une possibilité non avérée, dans un ailleurs temporel qui promet ou non de s'accomplir, c'est-à-dire que dans tous les cas, l'expression ne désigne pas directement la mort, mais traite toujours celle-ci comme une possibilité, soit que l'on tente de fuir, soit au contraire, qu'on présente celle-ci comme inéluctable et toute fuite étant inutile¹⁷⁵.

¹⁷² *Od.* 22. 28

¹⁷³ *Od.* 22. 42-43

¹⁷⁴ *Od.* 22. 67

¹⁷⁵ *Il.* 11. 170-174; 13. 772-773; 17. 153-154; 18. 127-128 ; *Od.* 1. 35; 5. 305; 22. 28, 42-43.

2.2 Cas directs : verbes d'évitement¹⁷⁶

Commençons par toutes les déclinaisons du verbe « φεύγω ». Ainsi, dans l'*Illiade*, les guerriers inquiets : « cherchent des yeux où fuir, pour éviter la mort abrupte »¹⁷⁷. Dans l'*Odyssée*, on parle de « tous ceux qui avaient fui la mort »¹⁷⁸ et lorsqu'Ulysse parle du prochain massacre des prétendants il dit : « je doute qu'un seul puisse éviter la mort abrupte »¹⁷⁹.

Toujours dans la même famille, le verbe « ὑπεκφεύγω », « passer par dessous » ou « échapper à » apparaît une seule fois dans l'*Illiade* aux côtés d'ὄλεθρος : « Non, qu'aucun d'eux n'échappe au gouffre de la mort »¹⁸⁰ et deux fois dans l'*Odyssée*. D'abord, lorsqu'Euryloque, compagnon d'Ulysse qui veut à tout prix que l'équipage accoste sur l'île du Soleil, s'inquiète de demeurer en mer et parlant des éventuels dangers qu'elle recèle la nuit demande : « comment fuir l'abrupte mort ? »¹⁸¹ et ensuite lorsqu'Ulysse chez les Phéaciens dit : « Le père de tous les vivants ne laissa pas Scylla me voir ; je n'eusse pas échappé à l'abrupte mort »¹⁸².

Au chant 11, la mort est censée surgir devant l'une des proies affolées du lion ; métaphore qui représente Agamemnon à la poursuite d'un groupe de Troyens. S'il n'y a pas de verbe d'évitement à proprement parler, les guerriers sont en fuite et le verbe « φοβέω » peut se traduire par « semer la déroute » ou « jeter l'épouvante »¹⁸³.

¹⁷⁶ Les cas directs sont les extraits qui comportent un verbe d'évitement et les cas indirects sont ceux où les verbes d'évitement sont absents, mais dans lesquels l'idée de fuite reste en suspens.

¹⁷⁷ ὡς φάτο, τοὺς δ' ἄρα πάντας ὑπὸ τρόμος ἔλλαβε γυῖα, πάπτηγεν δὲ ἕκαστος ὅπῃ φύγοι αἰπὺν ὄλεθρον. *Il.* 14. 506-507 ; πάπτηγεν δὲ ἕκαστος ὅπῃ φύγοι αἰπὺν ὄλεθρον, ὅσοι φύγον αἰπὺν ὄλεθρον, *Il.* 16. 283

¹⁷⁸ *Od.* 1.11. Voir aussi : μήτερ ἐμή, μή μοι γόον ὄρνυθι μηδέ μοι ἦτορ ἐν στήθεσσι ὄρινε φυγόντι περ αἰπὺν ὄλεθρον *Od.* 17. 46-47 ; πάπτηγεν δὲ ἕκαστος ὅπῃ φύγοι αἰπὺν ὄλεθρον, *Od.* 22. 42-47, 67

¹⁷⁹ ἀλλά τιν' οὐ φεῦξεσθαι οἴομαι αἰπὺν ὄλεθρον, *Od.* 22. 67

¹⁸⁰ τῶν μή τις ὑπεκφύγοι αἰπὺν ὄλεθρον χειρᾶς θ' ἡμετέρας, *Il.* 6. 55-60

¹⁸¹ πῆι κέν τις ὑπεκφύγοι αἰπὺν ὄλεθρον, *Od.* 12. 287

¹⁸² Σκύλλην δ' οὐκέτ' ἔασε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε εἰσιδέειν· οὐ γάρ κεν ὑπέκφυγον αἰπὺν ὄλεθρον, *Od.* 12. 446
Voir aussi : ἄκριη προσπελάσας· ἄνεμος δ' ἐκ πόντου ἐνεικεν· αὐτὰρ ἐγὼ σὺν τοῖσδε ὑπέκφυγον αἰπὺν ὄλεθρον, *Od.* 9. 286

¹⁸³ ἀλλ' ὅτε δὴ Σκαιάς τε πύλας καὶ φηγὸν ἴκοντο, ἐνθ' ἄρα δὴ ἴσαντο καὶ ἀλλήλους ἀνέμιμον. οἱ δ' ἔτι καμ μέσσον πεδίον φοβέοντο βόες ὥς, ἄς τε λέων ἐφόβησε μολῶν ἐν νυκτὸς ἀμολγῶι πάσας· τῆι δὲ τ' ἰῆι ἀναφαίνεται αἰπὺς ὄλεθρος, *Il.* 11. 170-174

Il y a finalement le verbe « ἀμύνω » signifiant « écarter » : « Oui, mon fils, tu dis vrai : il n’y a pas de honte à écarter des siens, quand ils sont épuisés, la mort abrupte »¹⁸⁴ et le verbe « ἀλύσκω » signifiant « éviter »¹⁸⁵.

2.3 Cas indirects

Sur les vingt-cinq extraits, huit peuvent être qualifiés d’indirects, car si les verbes d’évitement y sont absents, le sens et le contenu projettent toujours la mort dans un ailleurs temporel sous forme d’éventualité (menace, prédiction) ou de conséquences. Par exemple, au chant 12 de l’*Iliade*, la mort est représentée comme une éventualité : « Va divin Thoôtes, cours appeler Ajax, ou, plutôt, les deux Ajax ensemble, ce serait de beaucoup le mieux ; sans quoi, bientôt, ici surgit l’abrupte mort »¹⁸⁶.

Dans cet extrait la mort menace, mais il est toujours temps de l’éviter, l’expression rejetant les événements dans un ailleurs ; dans une réalité qui n’est pas encore arrivée et qui peut être encore modifiée, à la condition de l’aide de ces deux guerriers.

Si ici, la mort est projetée dans un futur qui reste incertain, parfois la mort est au contraire inévitable parce que sa menace est immédiate. Par exemple, on voit l’expression apparaître sous la forme de menaces et être utilisée afin de terroriser un individu quand Ulysse, s’adressant à Sôcos qu’il s’apprête à tuer lui dit : « Malheureux ! Oui, c’est l’abrupte mort qui t’atteint aujourd’hui »¹⁸⁷. Parfois aussi, cette menace s’adresse à toute une ville, par exemple, dans ce dialogue entre Glaucos et Hector : « Aussi, dès cette heure, s’il est des Lyciens qui veulent bien

¹⁸⁴ ναι δὴ ταῦτά γε τέκνον ἐτήτυμον οὐ κακόν ἐστι τειρομένοις ἐτάροισιν ἀμυνόμεν αἰπὸν ὄλεθρον, *Il.* 18. 128-129

¹⁸⁵ ἢ ἐ μὲν ἤ ἐ σε δουρὶ κηρήσομαι, οὐδέ σε φημι δηρὸν ἐμῆς ἀπὸ χειρὸς ἀλύξιν αἰπὸν ὄλεθρον, *Il.* 10. 370-371

¹⁸⁶ ἔρχεο διὲ Θεῶτα, θεῶν Αἴαντα κάλεσσον, ἀμφοτέρω μὲν μᾶλλον· ὁ γὰρ κ’ ὄχ’ ἄριστον ἀπάντων εἶη, ἐπεὶ τάχα τῆϊδε τετεύχεται αἰπὸς ὄλεθρος, *Il.* 12. 342-345. Toujours dans le même chant : ἐπεὶ τάχα κείθι τετεύχεται αἰπὸς ὄλεθρος, *Il.* 12. 358.

¹⁸⁷ ἄ δειλ’ ἢ μάλα δὴ σε κηράνεται αἰπὸς ὄλεθρος, *Il.* 11. 441.

m'en croire et s'en retourner chez nous, c'est l'abrupte mort qui clairement, surgit pour Troie »¹⁸⁸.

Le futur est accessible de bien des façons dans la poésie homérique et peut être prédit grâce au contact d'un mortel avec une divinité ou bien lorsqu'une personne est temporairement omnisciente. Le futur est transmis donc sous forme d'une prédiction : soit par une divinité¹⁸⁹, soit par un mortel pris entre la vie et la mort, ce qui lui permet parfois d'être en contact avec le futur. C'est par exemple le cas de Patrocle au moment de sa mort, lorsqu'Hector lui demande, alors qu'il est en train d'expirer : « Patrocle, pourquoi me prédis-tu l'abrupte mort ? »¹⁹⁰.

Αἰτὺς ὄλεθρος peut également être utilisé comme une projection ; un pronostic ou une supposition, fait à soi-même ou à un groupe auquel le héros appartient. Par exemple, au chant 5 de l'*Odyssée* quand, voyant des nuages s'amonceler, Ulysse dit : « Pour moi la mort abrupte est sûre »¹⁹¹, et aussi au chant 14 de l'*Illiade* quand Ulysse dit à Agamemnon : « Tu veux donc que les Troyens, alors qu'ils triomphent déjà, voient leurs vœux réalisés plus complètement encore, et que la mort abrupte soit notre lot certain, à nous ? »¹⁹².

L'expression αἰτὺς ὄλεθρος peut finalement servir à témoigner de la crainte que l'on ressent pour sa vie et celle d'une autre personne quand Ajax s'adresse à Ménélas : « J'ai grand-peur qu'il ne lui arrive malheur (parlant de sa propre tête) et à la tienne aussi quand je vois cette nuée guerrière, Hector, tout envelopper, et quand clairement devant nous surgit la mort abrupte »¹⁹³.

Force est de conclure que dans ces différents cas, le poète ne fait jamais référence à un événement immédiat. La mort est toujours placée dans un ailleurs temporel, qu'on parvienne à

¹⁸⁸ τὸ νῦν εἶ τις ἐμοὶ Λυκίων ἐπιπέσεται ἀνδρῶν οἴκαδ' ἴμεν, Τροίη δὲ πεφήσεται αἰτὺς ὄλεθρος (de φαίνω), *Il.* 17. 154-155.

¹⁸⁹ *Od.* 1. 38.

¹⁹⁰ *Il.* 16. 859. Transmise par une divinité : « sachant la mort qui l'attendait, puisque nous l'avions prévenu par l'entremise du Veilleur éblouissant » (Hermès), εἰδὼς αἰτὺν ὄλεθρον, ἐπεὶ πρό οἱ εἶπομεν ἡμεῖς, Ἑρμείαν πέμψαντε, *Od.* 1. 35-36.

¹⁹¹ *Od.* 5. 305. νῦν μοι σῶς αἰτὺς ὄλεθρος

¹⁹² *Il.* 14. 98-101. ὄφρ' ἔτι μάλλον Τρωσὶ μὲν εὐκτὰ γένηται ἐπικρατέουσί περ ἔμπη, ἡμῖν δ' αἰτὺς ὄλεθρος ἐπιρρέπη, voir aussi Ulysse pensant au Cyclope : « nous aurions péri d'abrupte mort », αὐτοῦ γάρ κε καὶ ἄμμες ἀπωλόμεθ' αἰτὺν ὄλεθρον, *Od.* 9. 303.

¹⁹³ *Il.* 17. 242-243. ὅσσον ἐμῆι κεφαλῇ περιδείδια μῆ τι πάθησι, / καὶ σῆι, ἐπεὶ πολέμοιο νέφος περὶ πάντα καλύπτει / Ἔκτωρ, ἡμῖν δ' αὖτ' ἀναφαίνεται αἰτὺς ὄλεθρος

l'éviter ou non. Que nous apprend cette particularité sur cette expression ? En quoi celle-ci permettrait-elle de remettre en question les différentes traductions qui lui sont associées ?

2.4 Hypothèses et problèmes

Faisant référence à l'expression αἰπὺς ὄλεθρος, Verdenius proposait qu'il s'agisse non pas d'un gouffre, mais bien d'un obstacle qui se dresserait devant les guerriers, car l'idée de la chute dans un précipice aurait été incompatible avec l'expression ὑπεκφυγεῖν αἰπὺν ὄλεθρον. En effet, en fonction du préfixe, on pourrait croire que la menace « surplombe » les guerriers, et que la menace mortelle, signifiée par cette expression, ferait plutôt référence à « une hauteur » qu'à une profondeur.

La traduction la plus répandue reste cependant celle illustrée par Koch, car si l'idée d'un gouffre n'a pas besoin de prendre ses racines dans la réalité, la mort est largement dépeinte par le mouvement de chute, que ce soit lorsque les guerriers tombent sur le champ de bataille ou si on considère la situation géographique des Enfers, multiple, mais très souvent souterraine¹⁹⁴.

Il est vrai qu'« αἰπὺς » est une épithète qui s'applique à différents lieux situés en hauteur dans l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, notamment l'Olympe et la ville de Troie. Elle désigne précisément des lieux escarpés, difficiles d'accès, voire inatteignables. Dans le cas de Troie, la ville est à la fois hors d'atteinte et dure à conquérir, et cette situation peut alors tout autant se rapporter à la mort qu'il est difficile d'éviter¹⁹⁵.

Mais l'adjectif « αἰπὺς », dans certaines circonstances, peut clairement être associé au mouvement de chute. C'est le cas par exemple au chant 11 de l'*Odyssée* aux vers 279-280, dans

¹⁹⁴ Cette remarque est développée en détail au prochain chapitre.

¹⁹⁵ L'Olympe abrupt : αἰπὺν Ὀλυμπόν, *Il.* 5. 366, 868; 15. 83 ; côtes abruptes de Malée : Μαλειάων ὄρος αἰπὸν, *Od.* 3. 287; 4. 514 ; citadelle de Pylos : Πύλου αἰπὸν πολίεθρον, *Od.* 3. 485; 15. 193; la citadelle de Lamos : Λάμου αἰπὸν πολίεθρον, *Od.* 10. 81 ; les hauts murs ou le rempart abrupt : αἰπὺ τε τεῖχος, *Od.* 14. 472; *Il.* 6. 362; 11. 180 ; la haute cité de Dion : Δίου αἰπὸν πολίεθρον, *Il.* 2. 538 ; la haute montagne : ὄρος αἰπύ, *Il.* 2. 603, 829; 19. 431 et la haute Ilion : Ἴλιον αἰπὸν, *Il.* 15. 70 ; Ἴλιος αἰπεινή, *Il.* 13. 772-773 ; Ἴλιου αἰπεινῆς, *Il.* 15. 215

le catalogue des femmes, pour le passage qui concerne la mère d'Œdipe : « elle descendit dans la forte prison d'Hadès quand elle eut attaché l'abrupt lacet au plafond haut, accablé de chagrin »¹⁹⁶.

Αἰπὺς χόλος entretient également des liens clairs avec le mouvement de chute, car cette expression peut faire référence à Zeus qui sous l'effet de la colère a tendance à jeter ses opposants du haut de l'Olympe¹⁹⁷. Par exemple, au chant 15 de l'*Illiade*, Poséidon, qui malgré l'interdiction de Zeus, a pris part à la bataille, s'incline devant la puissance de son frère : « L'Ébranleur du sol (Poséidon) quitte l'armée achéenne et s'en va plonger dans la mer. »

À son départ, les Achéens sentent aussitôt son absence. Zeus dit alors à Apollon que Poséidon a bien fait de quitter le champ de bataille : « Le maître de la mer divine, évitant de *choir ainsi au gouffre de (son) courroux*. D'autres ont déjà appris ce que coûte la guerre : ce sont les dieux d'en bas qui entourent Cronos. »¹⁹⁸

Comme le rappelle Zeus à Héra :

As-tu donc oublié le jour où tu étais suspendue dans les airs ? (...). Les autres dieux avaient beau gronder dans le haut Olympe, ils étaient incapables de t'approcher et de te délivrer. Celui que j'y prenais, je le saisissais et le jetais du seuil, afin qu'il n'arrivât au sol que mal en point¹⁹⁹.

¹⁹⁶ ἢ δ' ἔβη εἰς Αἶδαο πυλάρταο κρατεροῖο, / ἀναμένε βρόχον αἰπὺν ἀφ' ὑψηλοῖο μελάθρου, / ὧι ἄχει σχομένη, τῷ δ' ἄλγεα κάλλιπ' ὀπίσσω / πολλὰ μάλ', *Od.* 11. 277-280

Cette remarque peut paraître paradoxale puisque le lacet est attaché en haut du plafond, mais justement, cela implique que le corps descende d'un coup sec lors de la pendaison. Pour des rapprochements entre la pendaison, le plongeon et les autres précipitations de la poésie grecque, voir : Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme* (Paris : Hachette, 1985), 38-44.

¹⁹⁷ Par connotation seulement : il s'agit d'abord d'une colère lourde, chargée de menace.

¹⁹⁸ *Il.* 15. 18-24. Chez Hésiode on peut lire :

C'étaient trois cents rochers que leurs [celles des Hécatonchires] mains puissantes lançaient coup sur coup ; la masse de leurs projectiles faisait ombre sur les Titans ; et ils les envoyèrent sous la terre où l'on chemine en les enchaînant durement, *Hés. Th.* 715-722.

Dans l'*Hymne à Déméter* (*HhDém.*, 354) apparaît aussi χόλος αἰνός.

¹⁹⁹ ἭΗ οὐ μέμνη ὅτε τ' ἐκρέμω ὑπόθεν, ἐκ δὲ ποδοῖν / ἄκμονας ἦκα δύω, περὶ χερσὶ δὲ δεσμὸν ἦλα / χρύσειον ἄρρηκτον; σὺ δ' ἐν αἰθέρι καὶ νεφέλησιν / ἐκρέμω· ἠλάστεον δὲ θεοὶ κατὰ μακρὸν Ὀλυμπον, / λῦσαι δ' οὐκ ἐδύνατο παρασταδόν· ὄν δὲ λάβοιμι / ῥίπτασκον τεταγὼν ἀπὸ βηλοῦ ὄφρ' ἂν ἵκηται / γῆν ὀλιγητελέων· ἐμὲ δ' οὐδ' ὧς θυμὸν ἀνίει

Au chant 15, on pourrait donc effectivement traduire l'expression αἰπὺς χόλος, non pas par « notre courroux irrésistible », mais par « le gouffre de mon courroux »²⁰⁰.

Outre ὄλεθρος, βρόχον et χόλος, φόνος, δόλος et πόνος sont également modifiés par αἰπύς, mais sans toutefois que le mouvement de chute leur soit associé.

Φόνον αἰπύν, le meurtre abrupt, apparaît à trois endroits différents dans la poésie homérique et se traduit souvent de la même façon que l'expression αἰπὺς ὄλεθρος.

Dans l'*Iliade* :

Voilà ce que commande le gigantesque Ajax. Et la terre est trempée de sang rouge ; et les morts tombent à côté les uns des autres, aussi bien parmi les Troyens et leurs puissants alliés que parmi les Danaens. Ceux-ci non plus ne se battent pas sans perdre de sang ; leurs pertes pourtant sont beaucoup moins grandes : c'est qu'ils n'oublient pas de rester toujours groupés, pour éloigner les uns des autres le gouffre de la mort²⁰¹.

Mais aussi dans l'*Odyssée* :

Remontés à leur bord, les prétendants voguaient sur la route des ondes et déjà, dans leurs cœurs, ils voyaient Télémaque accablé de leurs coups²⁰². [...] Allons ! N'attendons pas qu'il ait à l'agora réuni l'assemblée de tous les Achéens. Il ne va pas, je crois, déposer sa colère. Vous verrez sa fureur, quand il se lèvera pour raconter au peuple la mort, que nous voulions, mais que nous n'avons pu déchaîner sur sa tête²⁰³.

L'expression Δόλος αἰπὺς apparaît à deux endroits, dans la *Théogonie* d'Hésiode et dans l'*Hymne à Hermès*, et peut se traduire par « piège abrupt » ou « piège effroyable »²⁰⁴.

²⁰⁰ C'est pourquoi les dieux le craignent, *Il.* 1. 588; 14. 244-249; 15.22, 121, avec raison d'ailleurs, puisqu'un certain nombre d'entre eux se font soit menacer soit carrément précipiter par Zeus du haut de l'Olympe, notamment Héraïstos, Até et Sommeil. En effet, Zeus menace de lancer Sommeil du haut de l'Olympe, *Il.* 14. 256-261, s'exécute dans le cas d'Até, *Il.* 19. 126-131, et d'Héraïstos, *Il.* 1.585-594. À noter que dans une autre version, Héraïstos est précipité par Héra, *Il.* 18, 394-407. Les lancers d'objets ou précipitations dans le poème ne sont jamais anodins et la plupart de ces extraits doivent être étudiés dans le contexte culturel et religieux du serment-rituel. Sur la chute des dieux, voir le chapitre 4.

²⁰¹ *Il.* 17. 360-365. Ὡς Αἴας ἐπέτελλε πελώριος, αἵματι δὲ χθῶν/ δεύετο πορφυρέωι, τοὶ δ' ἀγχιστῖνοι ἐπιπτον/ νεκροὶ ὁμοῦ Τρώων καὶ ὑπερμενέων ἐπικούρων/ καὶ Δαναῶν· οὐδ' οἱ γὰρ ἀναιμωτὶ γε μάχοντο./παυρότεροι δὲ πολὺ φθίνυθον· μέμνητο γὰρ αἰεὶ/ ἀλλήλοισι ἀν' ὄμιλον ἀλεξέμεναι φόνον αἰπύν

²⁰² *Od.* 4. 843-844. Μνηστῆρες δ' ἄωαβάντες ἐπέπλεον ὑγρά κελευθα/Τηλεμάχωι φόνον αἰπὺν ἐνὶ φρεσὶν ὀρμαίνοντες

²⁰³ *Od.* 16. 376-379. ἀλλ' ἄγετε, πρὶν κείνον ὀμηγυρίσασθαι Ἀχαιοῦς/εἰς ἀγορὴν οὐ γὰρ τι μεθυσέμεναι μιν ὄτω./ἀλλ' ἀπομνήσει, ἐρέει δ' ἐν πᾶσιν ἀναστάς/ οὐνεκά οἱ φόνον αἰπὺν ἐράπτομεν οὐδ' κίχημεν/

²⁰⁴ Parlant des femmes : « terrible fléau installé au milieu des hommes mortels », ὡς εἶδον δόλον αἰπύν, ἀμήχανον ἀνθρώποισιν *Hés. Th.* trad. Backès (Paris : Gallimard, 2001), 589 et *HhHerm.* 66.

Reste finalement l'expression πόνον αιπύον qui apparaît deux fois²⁰⁵ dans l'*Illiade* et qui est tour à tour traduite dans les Belles Lettres par « détresse sans fond », « détresse insondable », mais aussi par la « peine cruelle », par exemple quand Zeus se demande si, à présent, Patrocle (va) succomber à la mêlée brutale ou bien s'il continuera de « faire croître (répandre) pour plus d'un encore la peine cruelle »²⁰⁶. Ainsi la peine cruelle peut être amplifiée, grossie, enflée, bref, de par l'utilisation de ce verbe, « ὀφέλλω ». Cette émotion est alors traitée comme un « objet » pouvant se modifier ou bien être imposé aux autres. La peine ou la douleur peut être distribuée à ses opposants de la même manière que la mort peut être « versée » ou « répandue » sur les guerriers. Cette métaphore est celle qui se rapproche le plus de l'hypothèse proposée par Verdenius, puisque la mort est alors comprise comme une force qui surplombe les guerriers et qui peut même s'abattre sur eux²⁰⁷.

Mais bien que la mort puisse surplomber les guerriers elle peut tout aussi bien s'apparenter à une chute ou à un engloutissement. Le fantôme de Patrocle dit à Achille : « l'odieux trépas m'a englouti »²⁰⁸ avec le verbe « ἀμφιχάσκω » qui veut dire : « ouvrir la bouche pour avaler »²⁰⁹. On peut largement se faire avaler ou engloutir par les Enfers. Au sens strict, cela veut dire « béer tout autour » et donc engloutir.

Si on tient compte de toutes les métaphores de la mort dans le poème, on constate qu'elle peut tout aussi bien s'apparenter à un gouffre qu'à une lame qui menace de s'abattre sur les guerriers. Mais qu'en est-il d'autres synonymes, métaphores et allégories de la mort sur le champ de bataille qui, comme αιπύς ὄλεθρος, sont largement associées à des verbes d'évitement ? Les

²⁰⁵ *Il.* 11. 601, 16. 652

²⁰⁶ ἢ ἔτι καὶ πλεόνεσσιν ὀφέλλειεν πόνον αιπύον, *Il.* 16. 651. Est-ce que Patrocle va subir les coups d'Hector qui ensuite détachera ses armes de ses épaules ou bien continuera-t-il : « de faire croire pour plus d'un encore la peine cruelle » ?, selon la traduction de Mazon ou bien « ou ira-t-il répandre sur d'autres la mort-précipice ? » selon celle de Brunet. Philippe Brunet, *L'Illiade* (Paris : Seuil, 2010), 455. Expression métaphorique de la mort avec l'utilisation de verbes tels que verser, envelopper ou couvrir, qui peuvent illustrer certaines particularités biologiques du passage de la vie à la mort, telles que la noirceur qui envahit les yeux ou le corps de la victime. On parle alors de symptômes biologiques, d'indicateurs qui annoncent la mort et qui seraient connus d'Homère et de son public.

²⁰⁷ Garland donne 31 exemples de métaphores de la mort qui contiennent les verbes « couvrir » ou « verser ». Voir : Robert Garland. « The causation of death in the Iliad : A theological and biological investigation », *Bulletin of the Institute of Classical studies* 28 (1981) : 46. Pour « verser » voir par exemple dans l'*Illiade* au chant 13 : ἐκλίνθη δ' ἐτέρωσε κάρη, ἐπὶ δ' ἄσπις ἐάφθηκαὶ κόρυς, ἀμφὶ δὲ οἱ θάνατος χύτο θυμοραϊστής, *Il.* 13. 542-544; 16. 412-414, 578-580. Chantraine, *DELG*, « χέω ». Pour « couvrir » ou « envelopper », voir par exemple : γνῶξ δ' ἔριπ' οἰμῶξας, θάνατος δὲ μιν ἀμφεκάλυψε, *Il.* 5. 68. Le verbe ἀμφικαλύπτω signifie couvrir, envelopper ou cacher, *Il.* 12. 116; 13. 425; 16. 350; 16. 502; 20. 417. En fait : « cacher tout autour ».

²⁰⁸ βουλὰς ἐζόμενοι βουλευσομεν, ἀλλ' ἐμὲ μὲν κῆρ/ἀμφέχανε στουγερή, ἢ περ λάχε γιγνόμενόν περ, *Il.* 23. 78-79.

²⁰⁹ Voir : Vermeule, *Aspects of Death*, 220.

Kères pourraient être une piste de recherche qui permettrait de mieux comprendre l'utilisation de cette expression.

2.5 Les Kères

Le monde d'Homère est peuplé de divinités. Celles-ci sautent du haut de l'Olympe pour prendre part aux combats, transmettre des messages, venir en aide aux hommes ou les combattre. Plusieurs d'entre elles sont détestées des hommes, particulièrement les divinités associées à la guerre et à la mort²¹⁰.

Celles-ci jouent parfois un rôle essentiel pour départager certains guerriers de forces égales ou ayant comme alliés d'autres dieux. La destinée des hommes est déjà décidée, mais les dieux peuvent retarder leur mort, et même parfois « sauver » des mortels qui leur sont particulièrement chers, non sans encourir la colère de leurs pairs²¹¹. Si les Kères n'interviennent pas pour sauver les mortels, elles sont toutefois associées à la balance du Cronide qui permet de connaître le destin des hommes, par exemple au chant 22 lors de l'affrontement entre Achille et Hector²¹².

Si elles entretiennent un tel lien avec le destin des hommes, c'est aussi en raison de la perception chez Homère de l'opposition entre mortalité et immortalité, la mort étant la particularité essentielle de la nature humaine qui distingue les hommes des divinités²¹³. Mais leur fonction ne se résume pas à peser le destin des hommes. Les Kères apparaissent parfois fortement anthropomorphisées comme dans le passage qui concerne le bouclier d'Achille :

²¹⁰ « Paris est aussi odieux (donc haï, détesté) que la kère noire », ἴσον γὰρ σφιν πᾶσιν ἀπήχθετο κηρὶ μελαίνῃ, *Il.* 3. 454.

²¹¹ Par exemple, dans le contexte de la mort de Sarpédon, *Il.* 16. 849, Héra fait remarquer à Zeus qu'il ne devrait pas altérer le destin de son fils qui est déjà tracé, sans quoi il risque d'encourir la colère des autres dieux qui aimeraient aussi sauver leurs enfants.

²¹² *Il.* 22. 208-212

²¹³ Les dieux sont *athanatoi*, trait qui les définit tout autant que cette capacité des hommes de pouvoir mourir.

Tableau 3. – Les Kères décrites dans le chant 18 de l’*Iliade*

<p>ἐν δ' Ἔρις ἐν δὲ Κυδοιμὸς ὀμίλειον, ἐν δ' ὀλοὴ Κήρ, ἄλλον ζωὸν ἔχουσα νεούτατον, ἄλλον ἄουτον, ἄλλον τεθνηῶτα κατὰ μόθον ἔλκε ποδοῖν· εἶμα δ' ἔχ' ἄμφ' ὤμοισι δαφοινεὸν αἵματι φωτῶν. ὀμίλειον δ' ὥς τε ζωοὶ βροτοὶ ἢ δ' ἐμάχοντο, νεκρούς τ' ἀλλήλων ἔρυον κατατεθνηῶτας. Ἐν δ' ἐτίθει νεῖον μαλακὴν πίειραν ἄρουραν εὐρέϊαν τρίπολον· πολλοὶ δ' ἀροτῆρες ἐν αὐτῇ ζεύγεα δινεύοντες ἐλάστρεον ἔνθα καὶ ἔνθα. οἱ δ' ὀπότε στρέψαντες ἰκοῖατο τέλσον ἀρούρης, τοῖσι δ' ἔπειτ' ἐν χερσὶ δέπας μελιθδέος οἴνου δόσκεν ἀνὴρ ἐπιών· τοὶ δὲ στρέψασκον ἀν' ὄγμους, ἰέμενοι νειοῖο βαθείης τέλσον ἰκέσθαι. ἦ δὲ μελαίνετ' ὄπισθεν, ἀρηρομένη δὲ ἐώικει, χρυσεῖη περ ἐοῦσα· τὸ δὲ περὶ θαῦμα τέτυκτο.</p>	<p>À la rencontre participent Lutte et Tumulte et la déesse exécrable qui préside au trépas sanglant (la kère) ; elle tient, soit un guerrier encore vivant malgré sa fraîche blessure, ou un autre guerrier non blessé, ou un autre déjà mort, qu'elle traîne par les pieds, dans la mêlée, et, sur ses épaules, elle porte un vêtement qui est rouge du sang des hommes. Tous prennent part à la rencontre et se battent comme des mortels vivants, et ils traînent les cadavres de leurs mutuelles victimes.²¹⁴</p>
---	---

Dans le reste du poème, elles sont des personnifications de la mort, telles que les Moires et synonymes de la mort, mais elles ne présentent pas toujours une forme anthropomorphe et concrète. Comme ces différentes « manières » d'évoquer les Kères peuvent porter à confusion, elles ont fait l'objet de différents classements par les auteurs qui s'y sont intéressés²¹⁵.

²¹⁴ *Il.* 18. 535-540. Ce passage où elles incarnent la cruauté de la guerre les montre tout autres que celui, chez Hésiode, où elles apparaissent nanties d'un pouvoir divin de poursuivre et de punir les fautes des hommes. Hés. *Th.* 211, 217. Sur les divinités allégoriques grecques et leur forme anthropomorphe, voir : Walter Burkert, « Homer's Anthropomorphism: Narrative and Ritual », dans *New Perspectives in Early Greek Art*, (dir.) D. Buitron-Oliver (Washington : National Gallery of Art, 1991), 81-91.

²¹⁵ Voir par exemple : Moira B-C. Dietrich, *Death, fate and the Gods. The development of a religious idea in Greek popular belief and in Homer* (Londres : The Athlone Press, 1965) et Garland, « The causation of death in the Iliad », 43-60.

2.6 Figures abstraites, figures concrètes

Après dépouillement exhaustif, les Kères chez Homère sont classées par Garland en six catégories : « As synonym for death, as concrete but unpersonalised entity, as personified being, as embodiment of an appointed span of life, miscellaneous and doubtful reading »²¹⁶.

Interrogeons les trois premières catégories. La première montre que les Kères peuvent simplement signifier la mort, la deuxième qu'elles apparaissent comme des entités concrètes non personnifiées, et la troisième comme des entités concrètes personnifiées. La quatrième catégorie illustre les liens qu'elles entretiennent avec les hommes en tant que figures du destin et les catégories 5 et 6 sont plus ou moins des fourre-tout.

Pourtant, quelles que soient les catégories évoquées, la Kère ou les Kères (on utilisera le pluriel par facilité) sont toujours des allégories de la mort. Lorsque l'anthropomorphisme reste inexprimé, le mot est tout simplement une désignation de la mort. On peut mettre de côté pour le moment les passages où elles sont associées à un moment du destin et interroger plutôt ceux où elles effectuent des gestes à caractère humain, par exemple presser ou menacer les guerriers. Comme dans les cas où est employée l'expression αἰπὺς ὄλεθρος, les Kères ne représentent pas toujours la mort en soi, mais également sa possibilité, ce qui implique que l'on tente de l'éviter à tout prix. On peut alors recréer deux catégories : les extraits qui comportent des verbes d'agression et ceux qui comportent des verbes d'évitement.

2.7 Verbes d'agression et verbes d'évitement

Dans le premier cas, les Kères vont prendre une forme qui se rapproche de celle qu'elles possèdent sur le bouclier d'Achille.

Ce sont, sur le champ de bataille, des figures menaçantes qui se dressent devant un guerrier, car elles atteignent, frappent, arriment sur le sol leurs victimes (« κιχάνω »)²¹⁷, elles les portent, les

²¹⁶ *Op. cit.*, 54.

enlèvent, les emportent vers la mort (« φέρω »)²¹⁸. On peut également se faire conduire par elles vers la mort (« ἄγω ») ne serait-ce que lorsqu'elles convainquent des guerriers de prendre part à la bataille et les « mettent sous leur empire »²¹⁹, avec le verbe « δάμνημι » ou « δαμάζω » (dompter, soumettre au joug)²²⁰. On va tenter d'éviter les Kères à tout prix, car elles représentent à la fois un opposant de taille, mais également la mort. On peut donc décrire la mort comme un ennemi qui attaque, mais qu'on peut (provisoirement) éviter.

Les Kères sont également associées aux verbes d'évitement, une configuration totalisant dans l'*Iliade* 23 cas sur les 47 occurrences de leur nom²²¹.

Par exemple avec les verbes « ἄλαλκε » : « pour le garder des mains cruelles de la mort »²²²; « ἀλέομαι » : « le guerrier ploie le corps et de la sorte échappe au noir trépas »²²³, avec le verbe « ἀλύσκω » : « Je n'aurai plus le moyen d'éviter la mort et la kères »²²⁴ et finalement avec le verbe « ἐκφεύγω » dans le contexte du chant 21 où Lycaon tente de toucher les genoux d'Achille : « L'autre s'approche, effaré ; il veut à tout prix toucher ses genoux, et son cœur par-dessus tout souhaite d'échapper à la mort cruelle et au noir trépas »²²⁵.

²¹⁷ « la mort et la moire l'arriement », ζῶδς ἐόν; νῦν αὖ θάνατος καὶ μοῖρα κηχάνει, *Il.* 17. 478

²¹⁸ Par exemple : « vous qui n'avez point été enlevés par les déesses du trépas », εὗ γὰρ δὴ τότε ἴδμεν ἐνὶ φρεσίν, ἐστὲ δὲ πάντες/ μάρτυροι, οὓς μὴ κῆρες ἔβαν θανάτοιο φέρουσαι, *Il.* 2. 301-302

²¹⁹ Par exemple Ménéops, qui connaissait l'art divinatoire, ne voulait pas laisser partir ses fils vers cette guerre meurtrière, mais « eux ne l'avaient pas écouté : les déesses du noir trépas les entraînaient », στείχειν ἐς πόλεμον φθισήνορα· τῷ δὲ οἱ οὐ τι / πειθέσθην· κῆρες γὰρ ἄγον μέλανος θανάτοιο, *Il.* 2. 834

²²⁰ « La Kère l'ayant vaincu ou mis sous son empire, il s'en était allé chez Hadès », ἀλλ' ὁ μὲν ἦδη κηρι δαμεις Ἄϊδόσδε βεβήκει/, *Od.* 3. 411, et aussi « la Kère l'ayant vaincu, il s'était rendu chez Hadès », ἀλλ' ὁ μὲν ἦδη κηρι δαμεις Ἄϊδός δε βεβήκει, *Od.* 6. 11

²²¹ Garland, « The causation of death in the Iliad », 22.

²²² *Il.* 21. 545

²²³ ὁ δ' ἐκλίνθη καὶ ἀλεύατο κῆρα μέλαιναν, *Il.* 3. 360. Il s'agit du passage où Ménélas attaque Paris qui fléchit et évite la Kère. Le même verbe apparaît également dans l'*Iliade* au chant VII : « La robuste pique pénètre l'écu éclatant, et elle vient s'enfoncer dans la cuirasse ouvragée. Droit devant elle, le long du flanc, elle déchire la cotte. Mais Hector ploie le corps et, de la sorte, échappe au noir trépas », διὰ μὲν ἀσπίδος ἦλθε φαινηῆς ὄβριμον ἔγχος / καὶ διὰ θώρηκος πολυδαϊδάλου ἠρήρηιστο· ἀντικρὺ δὲ παρὰ λαπάρην διάμησε χιτῶνα/ ἔγχος· ὁ δ' ἐκλίνθη καὶ ἀλεύατο κῆρα μέλαιναν, *Il.* 7. 251-254. Voir aussi au chant XIV : « Se replier pour se dérober au trépas », « ἄψ δ' ἐτάρων εἰς ἔθνος ἐγάζετο κῆρ' ἀλεινῶν », *Il.* 14. 408, et aussi : « éviter pour lui-même le noir trépas en faisant un bond », Πουλυδάμας δ' αὐτὸς μὲν ἀλεύατο κῆρα μέλαιναν/ λικριφίς ἀΐξας, κόμισεν δ' Ἀντήνορος υἱός/ Ἀρχέλοχος· τῷ γάρ ῥα θεοὶ βούλευσαν ὀλεθρον, *Il.* 14. 462-464.

²²⁴ οὐκέτ' ἐπειτ' ἔσται θάνατον καὶ κῆρας ἀλύξαι, n'aurais-je alors aucun moyen d'éviter mort et trépas ? *Il.* 21. 565. Voir aussi : ἔστη, ὅπως θάνατοιο βαρείας χεῖρας ἀλάλκοι/ φηγῶι κεκλιμένος· κεκάλυπτο δ' ἄρ' ἠέρι πολλῆι. Pour les garder des mains cruelles de la mort, *Il.* 21. 548-549

²²⁵ ὡς ὄρμαινε μένων· ὁ δὲ οἱ σχεδὸν ἦλθε τεθηπῶς/ γούνων ἄψασθαι μεμαῶς, περὶ δ' ἦθελε θυμῶν/ ἐκφυγέειν θάνατόν τε κακὸν καὶ κῆρα μέλαιναν, *Il.* 21. 64-66. C'est ainsi qu'il songe, attendant. L'autre s'approche, effaré ; il

Ces extraits, par la présence des verbes d'agression, donnent aux Kères une dimension anthropomorphisée. Elles effectuent les mêmes gestes que les guerriers sur le champ de bataille. Revenons sur l'extrait précédemment mentionné²²⁶ qui reproduit avec exactitude le comportement de certains guerriers et qui pourrait nous renseigner sur un aspect particulier de cette allégorie dans la poésie homérique et par le fait même, peut-être nous permettre de mieux comprendre l'utilisation et le fonctionnement de l'expression αἰπὺς ὄλεθρος.

2.8 Métaphore : l'abstrait et le réel

Le bouclier d'Achille est fait d'un décor multiple, fruit de l'art d'Héphaïstos. Il s'agit d'une œuvre totale qui représente tous les aspects de la vie humaine. Les Kères y incarnent la mort, mais la mort sur le champ de bataille, dans toute son horreur et sa cruauté, et très précisément l'une des peurs les plus profondes des guerriers, maintes fois évoquée, qui est la peur de voir son corps abîmé, profané et privé d'inhumation²²⁷.

À propos de ce passage, Garland écrit : « there is a curious, perhaps intentional, confusion at 18. 539 where Ker, Eris and Kydomos become practically 'absorbed' in the action of soldiers on the battlefield » :

À la rencontre participent Lutte et Tumulte et la déesse exécrationnelle qui préside au trépas sanglant ; elle tient, soit un guerrier encore vivant malgré sa fraîche blessure, ou un autre encore non blessé, ou un autre déjà mort, qu'elle traîne par les pieds, dans la mêlée, et sur ses épaules, elle porte un vêtement qui rouge de sang des hommes. Tous prennent part à la rencontre et se battent comme des mortels vivants, et ils traînent les cadavres de leurs mutuelles victimes²²⁸.

veut à tout prix toucher ses genoux, et son cœur par-dessus tout souhaite d'échapper à la mort cruelle et au noir trépas.

²²⁶ *Il.* 18. 535-540

²²⁷ Ces scènes d'horreur sont expérimentées par les guerriers sur le champ de bataille comme lors de la lutte pour le corps de Patrocle, *Il.* 17. 389-397.

²²⁸ *Il.* 535-540, cité par Garland, « The causation of death in the Iliad », 59, n. 28 :

ἐν δ' Ἔρις ἐν δὲ Κυδοιμὸς ὀμίλειον, ἐν δ' ὀλοῇ Κήρ,
ἄλλον ζῶν ἔχουσα νεούτατον, ἄλλον ἄουτον,
ἄλλον τεθνηῶτα κατὰ μόθον ἔλκε ποδοῖν·

Nous sommes d'avis qu'il s'agit en effet d'une « confusion volontaire » et que le fait que ces divinités soient « absorbées » par les événements qui se déroulent est un phénomène observable dans de nombreux extraits où apparaissent les Kères et peut-être aussi avec d'autres allégories de la mort.

Dans l'*Illiade*, au chant 15, si le poète dit que le « malheur est vite sur lui »²²⁹ c'est parce que la mort ou le malheur correspondent à la flèche qui s'abat sur sa victime et apparaît alors comme une réplique parfaite du danger. Même s'il n'y a ici, ni Kère, ni allégorie, on voit bien qu'il y a cette « confusion intentionnelle » et poétique entre la mort même et l'objet qui l'occasionne.

Dans un autre extrait, « (Ménélas) brandissant sa longue javeline, il la lance et atteint le fils de Priam (Paris) à son bouclier bien équilibré. La robuste pique pénètre l'écu éclatant ; elle enfonce la cuirasse ouvragée ; droit devant elle, le long du flanc, elle déchire la cote. Mais le guerrier ploie le corps et de la sorte échappe à la Kère »²³⁰.

Diomède à la vue d'Hector dit à Ulysse : « Voici dévaler sur nous le malheur sous les traits du puissant Hector »²³¹. Vient ensuite un passage qui comporte la figure mortelle de la Kère, et plus loin de Thanatos, avec un verbe d'évitement : « Une fois de plus, chien, tu auras donc échappé à la mort ! »²³².

Revenons alors sur des métaphores de la mort telles que l'expression αἰπὸς ὄλεθρος. Peut-on observer un fonctionnement similaire ? Le même phénomène semble apparaître dans une scène où Agamemnon poursuit un groupe de Troyens :

εἶμα δ' ἔχ' ἀμφ' ὄμοιοι δαφνοειδὸν αἵματι φωτῶν.
ὠμίλειν δ' ὡς τε ζῶοι βροτοὶ ἠδ' ἐμάχοντο,
νεκρούς τ' ἀλλήλων ἔρπον κατατεθνηῶτας.

²²⁹ Cleitho a les rênes en main, il voudrait plaire à Hector et aux Troyens, mais la mort est vite sur lui et personne ne peut écarter « la flèche lourde de sanglots » :

Ἑκτορι καὶ Τρώεσσι χαριζόμενος· τάχα δ' αὐτῶν ἦλθε κακόν, τό οἱ οὐ τις ἐρύκακεν ἰεμένων περ / αὐχένη γάρ οἱ ὄπισθε πολύστονος ἔμπεσεν ἰός, *Il.* 15. 449-451

²³⁰ ἦ ῥα καὶ ἀμπεπαλῶν προῖει δολιχόσκιον ἔγχος, / καὶ βάλε Πριαμίδαο κατ' ἀσπίδα πάντοσε ἴσην / διὰ μὲν ἀσπίδος ἦλθε φαεινῆς ὄβριμον ἔγχος, / καὶ διὰ θώρηκος πολυδαϊδάλου ἠρήρειστο· / ἀντικρὺ δὲ παρὰ λαπάρην διάμησε χιτῶνα / ἔγχος· ὁ δ' ἐκλίνθη καὶ ἀλεύατο κῆρα μέλαιναν. *Il.* 3. 355-360

²³¹ Νῶϊν δὴ τότε πῆμα κυλίνδεται ὄβριμος Ἑκτωρ· / ἀλλ' ἄγε δὴ στέωμεν καὶ ἀλεξόμεσθα μένοντες, *Il.* 11. 347-8
Hector est ici confondu avec un « mal » abstrait qu'on éprouve ; une souffrance, une épreuve pénible, un terrible fléau. Πῆμα signifie malheur, misère, calamité, par exemple : Hélène est le malheur de tout un peuple et de toute une cité, *Il.* 3. 50, 6. 282

²³² *Il.* 11. 360. καὶ ἀλεύατο κῆρα μέλαιναν.

Mais les voici (les Troyens) qui arrivent aux Portes Scées et au chêne. Ils s'arrêtent et mutuellement s'attendent. Les autres continuent à fuir par la plaine. On dirait des vaches qu'un lion a mises, toutes, en fuite, survenant brusquement au cœur de la nuit. Devant l'une d'elles surgit la *mort abrupte* (ou la mort « apparaît au-dessus d'elle »)²³³.

Ce qui « surgit » devant elle, c'est bien la mort elle-même, l'αἰπὺς ὄλεθρος incarnée par un lion, auquel est comparé Agamemnon qui surgit et tue l'un des guerriers troyens. Comme Agamemnon surgit soudainement, le poète dit que la mort abrupte surgit également. L'expression métaphorique αἰπὺς ὄλεθρος serait donc employée exactement comme une allégorie de la mort en puissance, et pas seulement une métaphore et si *aipus olethros* n'incarne pas toujours un danger effectif, cela ne l'empêche pas de parfois désigner un danger imminent et très précis ; un danger mortel qui peut donc se « dire » par cette formule passe-partout.

Dans un autre passage (déjà cité), on peut lire : « J'ai grand-peur qu'il ne lui arrive malheur (Ajax parlant de sa tête) et à la tienne (celle de Ménélas) aussi quand je vois cette nuée guerrière, Hector, tout envelopper, et quand clairement devant nous surgit la mort abrupte »²³⁴.

Est-ce que, comme dans le passage précédent, la mort qui surgit devant eux suppose l'image d'un ennemi qui se dresse soudain ? Ulysse raconte que Zeus ne permit pas que Scylla le vît, sans quoi il n'eût pas échappé à l'abrupte mort : est-ce que l'utilisation du verbe ὑπέκφεύγω fait référence au fait qu'Ulysse se trouve aussi « en-dessous » du monstre ?²³⁵

Le danger mortel se confond alors avec l'allégorie ou la métaphore de la mort, telle que la Kère et l'expression αἰπὺς ὄλεθρος. On voit que l'une et l'autre peuvent signifier d'une part la mort en elle-même, et d'autre part les dangers mortels multiples qui apparaissent devant les guerriers. Les verbes ne peuvent suffire à dessiner l'image appelée par une allégorie ou une métaphore, mais ils introduisent les causes concrètes de la mort, ancrées dans le réel, multiples, que le guerrier tente parfois d'éviter.

²³³ Il. 11. 170-174. ἀλλ' ὅτε δὴ Σκαιάς τε πύλας καὶ φηγὸν ἴκοντο, ἔνθ' ἄρα δὴ ἴσταντο καὶ ἀλλήλους ἀνέμιμον. οἱ δ' ἔτι κάμ μέσσον πεδῖον φοβέοντο βόες ὡς, ἅς τε λέων ἐφόβησε μολῶν ἐν νυκτὸς ἀμολγῶι πάσας· τῆι δέ τ' ἱῆι ἀναφαίνεται αἰπὺς ὄλεθρος

²³⁴ ὅσον ἐμῆι κεφαλῆι περιδείδια μὴ τι πάθῃσι καὶ σῆι, ἐπεὶ πολέμοιο νέφος περὶ πάντα καλύπτει Ἴκτωρ, ἡμῖν δ' αὖτ' ἀναφαίνεται αἰπὺς ὄλεθρος. Il. 17. 242-244

²³⁵ Σκύλλην δ' οὐκέτ' ἔασε πατῆρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε εἰσιδέειν· οὐ γάρ κεν ὑπέκφυγον αἰπὺν ὄλεθρον, Od. 12. 445-446

2.9 Conclusion

Malgré l'aspect figé de ces expressions, on peut voir, à partir des verbes utilisés, les métaphores et les allégories considérablement changer de forme et de sens. La mort peut tout aussi bien avaler les guerriers que les tirer par les pieds, à la différence que *αἰπὺς ὄλεθρος* se dit d'un point de vue subjectif, c'est-à-dire du point de vue de celui qui encourt la mort tandis que la Kère objective le danger.

D'un point de vue subjectif ou objectif, la mort est multiforme et peut connoter tous les dangers que les guerriers doivent affronter et « *aipus* » est presque systématiquement utilisée avec une idée d'éloignement. L'image est alors confondue avec le danger imminent, au point de se « fondre » en lui, oscillant entre forme abstraite, indéfinie, et forme précise et définie. Ainsi, tenter de déterminer la forme exacte d'*αἰπὺς ὄλεθρος* ne peut que provoquer un faux débat puisque le danger mortel peut tout aussi bien prendre la forme d'un gouffre que d'un adversaire qui surgit devant soi.

La « mort abrupte », de par sa signification dans la langue française, peut tout aussi bien faire référence à une chute, qu'à un mur qui se dresse ou à la brusquerie d'une attaque et cette traduction, qui conserve une ambiguïté, convient à cette métaphore multivoque et multiforme.

Chapitre 3 – La chute des corps et des objets

La mort, particulièrement dans l’*Iliade*, est largement signifiée par des métonymies, des comparaisons et des métaphores que l’on peut classer au sein du même champ lexical, celui du mouvement de chute. Différentes formules vont parfois suffire pour l’exprimer et partageront entre elles des similitudes.

« Tomber » est un motif commun dans la poésie homérique et la mort sur le champ de bataille est généralement et très logiquement décrite comme une chute sur le sol. Les différentes formes et les composés du verbe πίπτω sont mis à contribution et apparaissent plus de 150 fois dans le poème pour connoter la mort²³⁶.

Les expressions « λῦσε δὲ γυῖα » et « λέλυντο δὲ γυῖα » (« il lui brisa les jambes », et « ses articulations ou ses membres se défirent ») impliquent également la chute du corps sur le sol²³⁷.

²³⁶ Purves, « Falling into Time in Homer’s Iliad », 183. Par exemple : ἀναπίπτω, καταπίπτω, ἐκπίπτω, etc. et le verbe ἐρείπτω sous sa forme aoriste (ἤριπε) incluant ὑπήριπε, ἐξερίπουσα, etc., Purves note que les chutes sont rares dans les premiers chants (16 dans les 5 premiers chants) : *Il.* 1. 243, 593, 594 ; 2. 175, 266 ; 3. 289, 363 ; 4. 108, 134, 217, 462, 463, 482, 493 ; 5. 504, 523. Garland mentionne que les chutes s’intensifient aux chants 5, 8, 11, 13, 15 et 16 où apparaît un plus grand nombre de batailles : *Il.* 5. 42, 47, 58, 68, 75, 82, 92, 288, 294, 309, 357, 370, 540, 560, 561, 583, 585, 610, 617 ; 6. 82, 307, 453 ; 7. 16, 145, 256 ; 8. 67, 122, 260, 270, 314, 329, 330, 380, 476, 485 ; 9. 235 ; 10. 200 ; 11. 69, 85, 155, 157, 158, 179, 241, 250, 297, 311, 325, 355, 425, 449, 500, 676, 743, 745, 824 ; 12. 23, 107, 126, 156, 278, 386, 395, 459 ; 13. 178, 181, 187, 205, 207, 289, 373, 389, 389, 399, 442, 508, 520, 522, 530, 549, 578, 617, 618, 742, 832 ; 14. 414, 418, 452, 460, 468 ; 15. 63, 280, 319, 421, 421, 423, 428, 435, 451, 452, 465, 524, 538, 578, 624, 624, 647, 648, 714 ; 16. 81, 113, 118, 276, 290, 319, 325, 344, 378, 401, 410, 414, 469, 482, 482, 500, 580, 599, 600, 662, 741, 778, 803 et 822. Dans les chants suivants les chutes diminuent, au chant 23 aucune n’apparaît dans le contexte d’une bataille et il n’y a pas de chutes en tant que tel, bien que la chute des corps puisse être remplacée par la chute d’un objet : *Il.* 17. 10, 50, 300, 311, 315, 346, 352, 361, 428, 440, 522, 523, 580, 619, 633, 639, 760 ; 18. 395, 552 ; 19. 110, 227, 406 ; 20. 388, 417, 441, 456, 487 ; 21. 9, 241, 243, 246, 387, 407, 492 ; 22. 266, 330, 384, 448, 467 ; 23. 120, 216, 251, 437, 467, 687, 691, 728, 731 et 881. Voir aussi : Garland, « The causation of death in the Iliad », 43.

²³⁷ *Op. cit.* Purves, 180. Voir aussi : Patrick Philpott, « Weak at the knees : Two iliadic formulae », *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 56, 3 (2016) : 398-409, <https://grbs.library.duke.edu/index.php/grbs/issue/view/2265>. Il étudie en détail l’expression λύντο δὲ γυῖα et les formes λῦσε δὲ γυῖα comparables à l’expression λίπε δ’ὄστέα θυμός, *Il.* 12. 386 ; 16. 743. Soulignons aussi l’expression « γούνατ’ ἔλυσε » pouvant être traduite par « il rompit les genoux », *Il.* 5. 176 ; 13. 360 ; 15. 262–70, 291 ; 19. 354. Voir aussi : Steven Lowenstam, *The death of Patroklos : A study in typology* (Königstein : A. Hain, 1981), 85. Sur les différentes formules qui prennent place dans les scènes de combat voir : Bernard Fenik, *Typical battle scenes in the Iliad : Studies in the narrative techniques of Homeric battle description* (Wiesbaden : Steiner, 1968). William C. Thalmann, *Conventions of form and thought in early greek epic poetry* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1984). Robert Garland, « The Mockery of the Deformed and the Disabled in Graeco-Roman Culture », dans *Laughter down the Centuries*, (dir.) I. S. Jäkel et A. Timonen (Turku :

Dans la poésie épique, la vie humaine forme un tracé circulaire : commençant par l'accouchement qui se dit comme une chute sur le sol et se terminant à la mort de la même manière²³⁸. Par exemple dans l'*Hymne à Déméter*²³⁹, il s'agit de la scène où la déesse laisse tomber par terre Démophon alors qu'elle tentait de le rendre immortel, la chute de l'enfant coïncidant avec son retour à sa condition de mortel.

Toujours dans le champ lexical de la « chute » et de la mort, les guerriers sont parfois comparés à des plantes²⁴⁰. Ainsi, les hommes tombent comme « du blé fauché par l'armée adverse »²⁴¹. Ils s'apparentent à des arbres qui s'abattent dans la forêt ou sont comparés à des feuilles qui chutent des arbres²⁴². À leur mort, certains guerriers tombent sur le sol comme une masse inerte, tel un

Turun Yliopisto, 1994), 71-84 ; Robert Garland, *The Eye of the Beholder. Deformity and Disability in the Graeco-Roman World*, (Ithaca : Cornell University Press, 1995). Cette expression est associée au verbe πίπτω (tomber) quant au chant 15, Lycophron l'écuyer d'Ajax est frappé à la tête :

τόν ῥ' ἔβαλεν κεφαλὴν ὑπὲρ οὐατος ὄξεί
χαλκῶι
ἔσταότ' ἄγχ' Αἴαντος· ὁ δ' ὕπιος ἐν κονίησι
νῆος ἄπο πρυμνῆς χαμάδις πέσε, λύντο δὲ γυῖα

Le bronze aigu l'atteint à la tête, au-dessus de l'oreille, debout aux côtés d'Ajax. De la poupe de la nef l'homme tombe à terre, dans la poussière, sur le dos, membres rompus. *Il.* 15. 433-436

²³⁸ Sur la signification de la chute dans cet hymne, voir : Sheia Murnaghan, « Maternity and Mortality in Homeric Poetry », *Classical Antiquity* 11, 2 (1992) : 242-264 ; *Op. cit.*, Purves, 187. On voit aussi dans l'*Illiade* l'expression « tomber aux pieds d'une femme », « μετὰ ποσσὶ γυναικὸς » *Il.* 19. 110, et aussi dans l'*Hymne à Apollon*. D'autres sources anciennes témoignent de cette chute à la naissance : « du ventre sacré de leur mère ils tombaient entre ses genoux » Hés. *Th.* 460, et « Lètô entra en travail, et eut le désir d'accoucher. Elle serra les bras autour du palmier, posa ses genoux sur l'herbe douce ». *HhApoll.* 116-118.

²³⁹ *HhDém.* 253-254

²⁴⁰ Voir : James Morrison, « Homeric darkness: patterns and manipulation of death scenes in the Iliad », *Hermes* 127 (1999) : 129-136, <https://www.jstor.org/stable/4477298>.

²⁴¹

οἱ δ', ὥς τ' ἀμητῆρες ἐναντίοι ἀλλήλοισιν
ᾄγον ἐλαύνωσιν ἀνδρὸς μάκαρος κατ' ἄρουραν
πυρῶν ἢ κριθῶν· τὰ δὲ δράγματα ταρφέα πίπτει·
ὥς Τρῶες καὶ Ἀχαιοὶ ἐπ' ἀλλήλοισι θορόντες
δήιουν, οὐδ' ἕτεροι μνώοντ' ὀλοοῖο φόβοιο.

Ainsi que des moissonneurs, qui, face les uns aux autres, vont, en suivant leur ligne, à travers le champ, soit de froment ou d'orge, d'un heureux de ce monde, et font tomber dru les javelles, ainsi Troyens et Achéens, se ruant les uns sur les autres, cherchent à se massacrer, sans qu'aucun des deux partis songe à la hideuse déroute. *Il.* 11. 67- 71

²⁴² *Il.* 6. 146-149. Les hommes qui « tombent » chutent comme des arbres qui s'abattent sur le sol : *Il.* 4. 482-489 ; 5. 559 ; 11. 155-157 ; 13. 178-80, 389-391, 395 ; 16. 482-486, 765-770 ; 17. 53-58. Ils sont également comparés à des céréales : *Il.* 19. 222-223 ; 20. 496 et 21. 464-466 ou à des fleurs comme le pavot qui penche son corps sous le poids de ses fruits et de la pluie printanière, *Il.* 8. 306-307, etc. L'exemple le plus connu est celui de Glaucos, lorsqu'il compare les humains à des feuilles, *Il.* 6. 146-149 mentionné plus haut, ce qui dénote une conception cyclique du temps, question qui a notamment été explorée par Pierre Vidal-Naquet. Pierre Vidal-Naquet, « Le chasseur noir : formes de pensée et formes de société dans le monde grec », dans *Mythe et société en Grèce ancienne*, (dir.) Jean-Pierre Vernant, (Paris : Maspéro, 1981). Voir aussi : Jenny Strauss Clay, « Immortal and Ageless Forever », *CJ* 77 (1981) : 112-117, <https://www.jstor.org/stable/3296917>.

arbre que l'on abat et qui tombe de toute sa longueur avant de servir à la construction d'un navire²⁴³.

La chute des guerriers sur le champ de bataille n'est pas seulement associée au monde végétal, mais le poète tire aussi des comparaisons du milieu marin et la chute accidentelle ou le plongeon des hommes sur la terre est également comparé au plongeon dans la mer²⁴⁴.

3.1 Pièces détachées, pantins désarticulés : anticipations et juxtapositions poétiques

Les objets qui tombent durant la bataille indiquent souvent la mort imminente du héros et ces images de la précipitation forment un univers graphique incomparable. Il s'agit de chutes matérielles mineures qui anticipent celle des corps et ultimement, le déplacement de l'âme. « The Homeric body usually falls as a whole, but it can also fall in pieces. Weapons, armor and a general assortment of body parts complement, or sometimes replace, the fall of the warrior on the field ». Et donc parfois, avant de tomber, les guerriers se brisent en morceaux comme des pantins désarticulés et les différents organes de leurs corps et les différentes parties de leur armure tombent comme des pièces détachées²⁴⁵. La chute des corps, des organes ou des objets précédant la mort permettrait au poète de mettre l'emphase sur ce moment, signalé par une chute « majeure » et définitive, mais précédé de « chutes mineures » qui annoncent ou même remplacent la chute ultime signifiant la mort.

Compagnons fidèles, la mention des bruits qui accompagnent la chute des armes sur le sol, celle de la poussière qui souille le corps des victimes et les formules qui décrivent la mort comme *un déplacement* de l'âme vers un autre monde, sont autant de « couches » et de « niveaux » qui complexifient et enrichissent les scènes de mort au combat.

²⁴³

ἤριπε δ' ὡς ὅτε τις δρυὸς ἤριπεν ἢ ἀχερωΐς
ἠὲ πίτυς βλωθρή, τήν τ' οὖρεσι τέκτονες ἄνδρες
ἐξέταμον πελέκεσσι νεήκεσι νήϊον εἶναι

L'homme croule, comme croule un chêne, ou un peuplier ou un pin élancé, que des charpentiers, de leurs cognées frais affûtées, abattent dans la montagne, pour le transformer en quille de nef. *Il.* 13. 389-391

²⁴⁴ *Il.* 12. 379-386 ; 16. 733-743

²⁴⁵ *Op. cit.*, Purves, 184.

Nous allons analyser différents extraits où un objet ou un organe précède la chute d'un héros et plus particulièrement les cas comportant des chutes en série, en commençant par la mort de Cébriion, dont la particularité est à la fois de comporter ces chutes successives, mais aussi de faire référence au plongeur tête première dans la mer.

3.2 Chute des objets sur le champ de bataille : les yeux de Cébriion

Πάτροκλος δ' ἐτέρωθεν ἀφ' ἵππων ἄλτο χαμᾶζε
σκαιῆι ἔγχος ἔχων· ἐτέρηφι δὲ λάζετο πέτρον

μάρμαρον ὀκρίοντα τόν οἱ περὶ χεῖρ ἐκάλυψεν,
ἦκε δ' ἐρεισάμενος, οὐδὲ δὴν χάζετο φωτός,
οὐδ' ἀλίωσε βέλος, βάλε δ' Ἕκτορος ἠνιοχῆα
Κεβριόνην νόθον υἷον ἀγακλῆος Πριάμοιο
ἵππων ἠνί' ἔχοντα μετώπιον ὀξεί λαῖ.

ἀμφοτέρας δ' ὀφρῦς σύνελεν λίθος, οὐδέ οἱ ἔσχεν
ὀστέον, ὀφθαλμοὶ δὲ χαμαὶ πέσον ἐν κονίησιν
αὐτοῦ πρόσθε ποδῶν· ὁ δ' ἄρ' ἀρνευτῆρι ἑοικῶς
κάππεσ' ἀπ' εὐεργέος δίφρου, λίπε δ' ὀστέα
θυμός

Patrocle, de son côté, saute de son char à terre ; il a sa pique à la main gauche ; de l'autre, il prend une pierre, luisante, rugueuse, qui remplit bien sa main ; il la lance de toutes ses forces, sans s'en laisser bien longtemps imposer par le héros, et son trait ne reste pas vain; il atteint le cocher d'Hector, Cébriion, bâtard de l'illustre Priam, qui tient les rênes du char. La pierre aiguë le frappe au front ; elle broie les deux sourcils ; l'os ne l'arrête pas ; les yeux tombent à terre, dans la poussière, aux pieds de Cébriion. Il choit, comme un plongeur, du char ouvragé ; la vie abandonne ses os²⁴⁶.

Patrocle alors se moque de lui :

ὦ πόποι ἦ μάλ' ἐλαφρὸς ἀνὴρ, ὡς ρεῖα
κυβιστᾶι.
εἰ δὴ που καὶ πόντῳ ἐν ἰχθυόεντι γένοιτο,
πολλοὺς ἂν κορέσειεν ἀνὴρ ὅδε τήθεα διφῶν
νηὸς ἀποθρόισκων, εἰ καὶ δυσπέμφελος εἴη,
ὡς νῦν ἐν πεδίῳ ἐξ ἵππων ρεῖα κυβιστᾶι

Ah! Qu'il est souple, celui-là! Quelle aisance dans ses sauts ! S'il se trouvait un jour sur la mer poissonneuse, ce chercheur d'huîtres là nourrirait bien des gens, en sautant ainsi du haut d'une nef, même par gros temps, à voir l'aisance avec laquelle il saute d'un char dans la plaine. Il est vraiment de bons sauteurs chez les Troyens²⁴⁷.

²⁴⁶ Il. 16, 733-743

²⁴⁷ Il. 16. 745-750

Les railleries de Patrocle répondent possiblement à un autre passage où Énée traitait un Achéen de « danseur »²⁴⁸. Le fait que Cébriion fasse un saut périlleux arrière (κυβιστάω) et qu'il plonge tête la première correspondrait justement à la performance du plongeur ou de l'acrobate pouvant tous deux être désignés par le nom ἀρνευτήρ²⁴⁹. Leaf propose que les yeux de Cébriion soient comparés aux perles que le plongeur cherche dans l'océan, ce qui confirmerait la traduction de « τήθεα διφῶν » comme « chercheur d'huîtres »²⁵⁰.

Pour décrire la chute du personnage, le poète exploite non seulement la figure du plongeur, mais un processus de gradation qui introduit sa chute : la roche est jetée sur Cébriion, ses yeux tombent sous le choc à ses pieds et il tombe tête la première de son char.

Ce processus de gradation, qui implique la chute successive des objets précédant la chute définitive peut également signifier un moment d'égarement qui est souvent fatal au héros : « Falling in battle always indicates loss or misdirection: a spear fallen short, a helmet pulled from the head, a fallen sword, the dropped leg of a corpse almost pulled clear of the fighting »²⁵¹. La chute des objets ne peut manquer d'évoquer l'égarement des sens, comme en témoigne le prochain extrait.

Au chant 5 quand Antiloque frappe le cocher Mydon :

χερμαδίωι ἀγκῶνα τυχὼν μέσον· ἐκ δ' ἄρα (Antiloque), d'une pierre, l'atteint en

²⁴⁸ *Il.* 16. 617-618

²⁴⁹ Sur les acrobates en Grèce et les significations symboliques et religieuses rattachées à leurs sauts voir : Waldemar Deonna, *Le symbolisme de l'acrobatie antique* (Berchem et Bruxelles : Latomus, Revue d'études, 1953) ; Somville, « L'abeille et le taureau », 129-146. Sur les traces archéologiques de cette activité en Crète, voir : Nannó Marinatos, « The 'export' significance of Minoan bull hunting and bull leaping scenes », *Ägypten und Levante* 4 (1994) : 89-93, <https://www.jstor.org/stable/43498165> ; Andrew Shapland, « Jumping to conclusions : Bull-Leaping in Minoan Crete », *Society & Animals* 21 (2014) :194-207, <https://doi.org/10.1163/15685306-12341302>. Mentionnons aussi que dans la poésie homérique, le plongeur dans la mer est également associé au coucher des astres : *Il.* 1. 474 ; 18. 241 ; *Od.* 2. 388 ; 13. 35. Voir : Cursaru, « Structures spatiales dans la pensée religieuse grecque », 2009.

²⁵⁰ Selon Kenneth B. Saunders, même sous l'effet d'un puissant choc, les yeux de Cébriion ne peuvent tomber. Pour prendre connaissance des raisons pathophysiologiques qu'il propose d'envisager : Kenneth B. Saunders, « The wounds in "Iliad" 13-16 », *Classical quarterly* 49, 2 (1999) : 345-63, <https://doi.org/10.1093/cq/49.2.345>. Mentionnons que τήθεα ne fait pas nécessairement référence à des huîtres à perles, mais possiblement à une variété peu ragoûtante de mollusques (τήθυον) : Richard Janko, *The Iliad a commentary, vol. 4* (Cambridge : Cambridge University Press, 1992), 405. Or, dans l'univers homérique, il n'y a que les personnages les plus humbles qui accepteraient de manger des créatures considérées répugnantes. Il s'agit donc pour Patrocle de ridiculiser les réactions physiologiques qui entourent la mort de ce personnage. Pour comparer ce passage avec une autre chute oculaire, voir aussi : *Il.* 13. 616-619 ; pour les yeux qui tombent de leurs orbites, voir *Il.* 14. 493 et *Il.* 14. 465 pour seulement la tête.

²⁵¹ *Op. cit.*, Purves, 184.

χειρῶν
ἡνία λεύκ' ἐλέφαντι χαμαὶ πέσον ἐν κονίησιν.
Ἀντίλοχος δ' ἄρ' ἐπαΐξας ξίφει ἤλασε κόρσην·

αὐτὰρ ὃ γ' ἀσθμαίνων εὐεργέος ἔκπεσε δίφρου
κύμβαχος ἐν κονίησιν ἐπὶ βρεχμόν τε καὶ
ῶμους.
δηθὰ μάλ' ἐστήκει· τύχε γάρ ῥ' ἀμάθοιο
βαθείης·
ᾧφρ' ἵππω πλήξαντε χαμαὶ βάλλον ἐν κονίησι

plein coude. Les rênes luisantes d'ivoire tombent de ses mains sur le sol, dans la poussière. Antiloque alors bondit, l'épée au poing, et le frappe à la tempe. Il tombe, râlant, du char ouvragé, tête en avant, dans la poussière, sur le sommet du crâne et les épaules ; et il reste ainsi, tout droit, assez longtemps, car il a rencontré un sable profond jusqu'au moment où ses chevaux le heurtent et l'abattent sur le sol, dans la poussière²⁵².

Les rênes blanches et brillantes qui tombent de ses mains ne sont pas un détail anodin, puisqu'elles illustrent une perte de contrôle momentanée, et que la chute d'un objet (qui précède donc une chute plus importante) s'avère en général fatale à toute personne qui lui est associée²⁵³.

Toujours dans le contexte de la chute d'un guerrier depuis un lieu en hauteur, au chant 13, le cocher d'Asios est tellement impressionné par la chute de son maître qui, blessé, geint et agrippe la poussière sanglante, que « atterré, perdant le sens, πλήγη φρένας »²⁵⁴, il n'arrive même pas à bouger pour lui venir en aide. Antiloque l'atteint alors de sa javeline et il chute de son char.

Chutes graduelles, chutes des objets, bruits des objets sur le sol : une chute depuis une hauteur permet au poète de dessiner le déplacement du corps et le déplacement de l'âme du héros. Dans le processus de gradation, cette chute peut être considérée comme une « chute longue » si on la compare aux chutes « courtes » qui impliquent simplement la *chute du corps sur le sol* durant les combats.

Dans le tableau suivant, nous avons rassemblé toutes les chutes longues, c'est-à-dire les morts conjuguées d'une chute, que celles-ci soient du haut d'un véhicule en mouvement, d'un édifice, ou d'une structure solide impliquant une certaine hauteur.

²⁵² *Il.* 5. 582-588

²⁵³ On ne se relève pas, sauf très rarement d'une chute, comme en témoigne le moment où Hector échappe à la mort, ce qui est présenté dans le poème comme quelque chose d'exceptionnel, *Il.* 14. 418-420 ; 15. 286-289. *Op. cit.*, Purves, 184 ; James Morrison, « Homeric Darkness », 141.

²⁵⁴ *Il.* 13. 393-98

Tableau 4. – Comparatif des chutes longues mortelles dans les œuvres d’Homère

Passages	<i>Il. 5.</i> 289-295	<i>Il. 5.</i> 582-588	<i>Il.6.</i> 41-43	<i>Il. 8.</i> 118-122	<i>Il. 8.</i> 308-314
Identité de la victime et de son adversaire. Identité sociale de la première	Mort de Pandare tué par Diomède	Mort de Mydon l’Atymniade tué par Antiloque Cocher de Ménélas	Adraste pris vivant par Ménélas, chutant de son char et finalement tué par Agamemnon	Mort d’Éniopée tué par Diomède Cocher d’Hector	Mort d’Archéptolémus tué par Teucros Cocher d’Hector
Le lieu duquel tombe le guerrier.	CHAR	CHAR	CHAR	CHAR	CHAR
Tête la première		X	X		
Blessure mortelle à la tête avec la mention des os fracassés	*Blessure mortelle à la tête sans mention d’os fracassés				
Utilisation d’une roche ou		X Avant le coup			

d'un rocher		fatal, il l'atteint d'une pierre en plein coude.			
Acte manqué (autre cible)				X	
Bruit sonore des armes tombant sur le sol	X			Teucros visait Hector	
Lâche les reins de ses mains		X			
Perte du souffle, mention d'un rôle		X			
Mention de la poussière ou d'une autre forme de souillure		X	X		
		À trois reprises dans le même extrait : rênes,			

		tête, corps.			
Formule finale faisant référence à la séparation de l'âme et du corps	τοῦ δ' αὔθι λύθη ψυχῆ τε μένος τε (296)			τοῦ δ' αὔθι λύθη ψυχῆ τε μένος τε. (123)	τοῦ δ' αὔθι λύθη ψυχῆ τε μένος τε. (315)

Passages	<i>Il.</i> 12. 379-386	<i>Il.</i> 13. 393-398	<i>Il.</i> 15. 432-434	<i>Il.</i> 16. 733-743	<i>Od.</i> 11 51-66	<i>Od.</i> 12 409-414
Identité de la victime et de son adversaire. Identité sociale de la première	Mort d'Épiclès ami de Sarpédon tué par Ajax fils de Télamon	Cocher et écuyer d'Asios tué par Antiloque	Lycophron écuyer d'Ajax	Cébrion tué par Patrocle Cocher d'Hector	Elpénor Mort accidentelle Membre de l'équipage d'Ulysse	Pilote du navire d'Ulysse, tombé à la mer lors d'une tempête
Le lieu duquel tombe le guerrier.	MUR	CHAR	NAVIRE	CHAR	MAISON DE CIRCÉ	NAVIRE
Comparaison avec un	X					<i>Mort en mer</i>

plongeur						(Plongeur par défaut)
Saut périlleux arrière				X		
Tête la première				X		
Blessure mortelle à la tête avec la mention des os fracassés	X		X	X		X
Utilisation d'une roche ou d'un rocher	X			X		
Acte manqué (autre cible)			X Hector visait Ajax			
État de frayeur ou de stupeur		X				
Mention de la poussière ou d'une autre forme de			X			

souillure						
Formule finale faisant référence à la séparation de l'âme et du corps	λίπε δ' ὄστέα θυμός (386)		λύντο δὲ γυῖα (434)	λίπε δ' ὄστέα θυμός (743)	ψυχή δ' Ἄϊδόςδε κατῆλθε (66)	λίπε δ' ὄστέα θυμός ἀγήνωρ (414)

3.3 Mort et plongeon

Si l'on étudie l'ensemble des morts associées à une chute en hauteur, on peut voir qu'elles sont au nombre de 12 et que 2 d'entre elles mentionnent la figure du plongeur : le chant 16 qui met en scène la mort de Cébrión²⁵⁵ et le chant 12 de l'*Illiade* où Épiclès est tué par Ajax²⁵⁶.

On trouve le même vocabulaire au chant 12 de l'*Odyssee* qu'il convient de regarder de plus près puisque nous sommes en présence d'un véritable plongeur dans la mer. Durant une tempête, l'équipage d'Ulysse est projeté par-dessus bord, dont le pilote :

ἰστοῦ δὲ προτόνους ἔρρηξ' ἀνέμοιο
θύελλα ἀμφοτέρους· ἰστός δ'
ὀπίσω πέσεν, ὄπλα τε πάντα εἰς
ἄντλον κατέχυνθ'. ὁ δ' ἄρα
πρυμνῆι ἐνὶ νηὶ πλῆξε κυβερνήτεω
κεφαλῆν, σὺν δ' ὄστέ' ἄραξε πάντ'
ἄμυδις κεφαλῆς· ὁ δ' ἄρ'
ἀρνευτῆρι εἰοικὼς κάππεσ' ἀπ'
ἰκριόφιν, λίπε δ' ὄστέα θυμὸς
ἀγήνωρ

La violence du vent arracha les étais du
mât, l'un comme l'autre ; le mât tomba,
tous les agrès dégringolèrent dans la cale ;
à la poupe, le mât frappa le pilote à la tête
et lui broya les os de la tête d'un coup :
pareil à un plongeur, il tomba du gaillard :
l'âme fière quitta les os²⁵⁷.

²⁵⁵ *Il.* 733-743

²⁵⁶ *Il.* 12. 379-386

²⁵⁷ *Od.* 12. 409-413

L'accent est mis sur le pilote, car le reste de l'équipage est présenté de manière indissociée, comme des corneilles et ballotté par les flots, parce qu'un dieu les privait de retour²⁵⁸. Ulysse, le seul à ne pas être passé par-dessus bord, s'accroche aux décombres du navire et raconte que frappé par la foudre : « le bateau tourna sur lui-même, frappé par l'éclair de Zeus, et se remplit de soufre »²⁵⁹.

La chute du pilote est en tout point identique à celle de Cébrion : « tous les os de (sa) tête sont broyés » (σὺν δ' ὅστε' ἄραξε πάντ' ἄμυδις κεφαλῆς), il tombe « comme un plongeur » du demi-pont (ὁ δ' ἄρ' ἀρνευτήρι ἐοικῶς κάππεσ' ἀπ' ἰκριόφιν) et le poète conclut la scène en disant que « l'âme fière quitta ses os » (λίπε δ' ὅστεα θυμὸς ἀγήνωρ)²⁶⁰.

À ce point-ci de l'analyse, nous pouvons dire que tous ces extraits où des personnages tombent d'un lieu élevé ou d'un véhicule différent profondément les uns des autres (lieu, circonstances, état initial), mais, excepté Épiclès²⁶¹, toutes les victimes de ces extraits sont des subalternes (écuyers, cochers, membres d'équipages) et presque tous sont blessés à la tête, avec la mention des os fracassés (6 sur 8). La raison en est que ce type de mort est réservé à des gens d'un statut social inférieur. On pourrait même dire que la mort par précipitation, qu'elle soit par chute ou par noyade, est considérée comme une mort honteuse, puisqu'elle ne permet pas au personnage de mourir de la main d'un adversaire qui est digne de lui et que lui-même est souvent présenté comme un homme de peu de force et de courage²⁶².

Dans les extraits qui mentionnent un plongeur la formule employée est λίπε δ' ὅστεα θυμός. À propos de cette expression, Beaulieu explique : « This distinction between the physical and immaterial parts of the warrior is emphasized by the contrast between ὅστεα "bones" and θυμός

²⁵⁸ οἱ δὲ κορώνησιν ἴκελοι περὶ νῆα μέλαιναν κύμασιν ἐμφορέοντο, θεὸς δ' ἀποαίνυτο νόστον, *Od.* 12. 418-419. Κορώνη : Plutôt un oiseau de mer qu'une corneille. Voir aussi : *Od.* 5. 66 ; 14. 304.

²⁵⁹ *Od.* 12. 415-417. Ζεὺς δ' ἄμυδις βρόντησε καὶ ἔμβαλε νηὶ κεραυνόν· ἡ δ' ἐλελίχθη πᾶσα Διὸς πληγεῖσα κεραυνῶι, ἐν δὲ θεοῖοι πλῆτο.

²⁶⁰ Un seul autre extrait répond à ces trois critères ; il s'agit de la mort d'Épiclès, l'ami de Sarpédon, tué au chant 12. *Od.* 12. 379-386. Comme dans le cas de Cébrion, le guerrier est frappé par une pierre qui broie tous les os de la tête, il choit, pareil à un plongeur, du mur élevé » et « la vie abandonne ses os » :

σὺν δ' ὅστε' ἄραξε πάντ' ἄμυδις κεφαλῆς· ὁ δ' ἄρ' ἀρνευτήρι ἐοικῶς κάππεσ' ἀφ' ὑψηλοῦ πύργου, λίπε δ' ὅστεα θυμός, *Il.* 12. 383-385.

²⁶¹ *Il.* 12. 379-386

²⁶² Nous pensons par exemple au personnage d'Elpénor (chant 10 et 11 de l'*Odyssée*) ou bien dans l'*Illiade* au vulgaire porcher auquel Achille s'identifie lorsqu'il manque de se noyer au chant 21. *Od.* 21. 279-283.

“spirit” »²⁶³. Le crâne brisé accentue cette perspective. L’expression formulaire finale coïncide donc avec les circonstances de la mort du personnage et le plongeon dans la mer imiterait le mouvement de l’âme, l’esprit (θυμός) se libérant du corps pour descendre dans l’Hadès²⁶⁴.

3.4 Pantins désarticulés : la mort de Patrocle et la chute des armes

Parfois la chute d’un objet ou d’un organe peut annoncer la chute ultime d’un héros. Quand Patrocle atteint dans la bataille l’ultime limite de sa vie, Apollon vient le frapper dans le dos. Sans pour autant tomber, ses yeux vont dans tous les sens et son casque choit sur le sol²⁶⁵ :

ἦντετο γάρ τοι Φοῖβος ἐνὶ κρατερῆι ὑσμίνῃ
δεινός· ὁ μὲν τὸν ἰόντα κατὰ κλόνον οὐκ
ἐνόησεν,

ἡέρι γὰρ πολλῆι κεκαλυμμένος ἀντεβόλησε·
στῆ δ’ ὄπιθεν, πλῆξεν δὲ μετὰφρενον εὐρέε τ’
ὤμῳ
χειρὶ καταπρηνεῖ, στρεφεδίνηθεν δέ οἱ ὄσσε.
τοῦ δ’ ἀπὸ μὲν κρατὸς κυνέην βάλε Φοῖβος
Ἀπόλλων·
ἦ δὲ κυλινδομένη καναχὴν ἔχε ποσσὶν ὑφ’
ἵππων

αὐλῶπις τρυφάλεια, μιάνθησαν δὲ ἔθειραι
αἶματι καὶ κονίησι· πάρος γε μὲν οὐ θέμις
ἦεν
ἵππόκομον πῆληκα μιαίνεσθαι κονίησιν,
ἀλλ’ ἀνδρὸς θείοιο κάρη χαρίεν τε μέτωπον
ρύετ’ Ἀχιλλῆος· τότε δὲ Ζεὺς Ἴεκτορι δῶκεν

ἦι κεφαλῆι φορέειν, σχεδόθεν δέ οἱ ἦεν
ὄλεθρος.

Phoebos vient à toi, à travers la mêlée brutale. Il vient, terrible – et Patrocle ne le voit pas venir à travers le tumulte, car Apollon marche vers lui, couvert d’une épaisse vapeur. Il s’arrête derrière Patrocle ; il lui frappe le dos, les larges épaules, du plat de la main. Les yeux aussitôt lui chavirent (tournent comme un tourbillon). Phoebos Apollon fait choir alors son casque de sa tête. Le casque au long cimier sous les pieds de ses chevaux roule avec fracas ; le panache se souille de poussière et de sang. Eût-il été admis naguère que ce casque à crins de cheval ne fût jamais souillé de poussière ? C’était d’un héros divin, c’était d’Achille alors qu’il protégeait la tête et le front charmants. Mais aujourd’hui, Zeus l’octroie à Hector, afin qu’il le porte sur son propre front, à l’heure où sa perte est proche.

²⁶³ Beaulieu, *The sea in the Greek imagination*, 149

²⁶⁴ Sourvinou-Inwood, « Reading » *Greek death*, 56 ; Michael J. Clarke, *Flesh and spirit in the songs of Homer : a study of words and myths* (Oxford : Clarendon Press, 1999), 129.

²⁶⁵ « Les armes d’Hector roulèrent sur le sol, dans la poudre », *Il.* 14. 418. « Les yeux se révoltent et vont dans tous les sens » : στρεφεδίνηθεν δε οἱ ὄσσε, *Il.* 16. 792. Parlant de l’expression de la possession dionysiaque dans la peinture des vases en Grèce ancienne (V^e siècle av. J.-C.), Toillon explique que : « certains traits particuliers comme l’ouverture de la bouche, la cambrure, la révolusion des yeux, le rejet de la tête en arrière sont présents dans des œuvres récentes qui exploitent la tension des corps pour exprimer la violence des sentiments qui animent les personnages. ». Toillon, « Corps et âme en mouvement », 15-16.

πᾶν δέ οἱ ἐν χεῖρεσσιν ἄγη δολιχόσκιον ἔγχος
βριθὸν μέγα στιβαρὸν κεκορυθμένον· αὐτὰρ
ἄπ' ὤμων
ἀσπίς σὺν τελαμῶνι χαμαὶ πέσσε τερμίοεσσα.
λύσε δέ οἱ θώρηκα ἄναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων.

τὸν δ' ἄτη φρένας εἶλε, λύθεν δ' ὑπὸ φαίδιμα
γυῖα,
στῆ δὲ ταφών

La longue pique de Patrocle se brise toute dans ses mains, la lourde et grande et forte pique, coiffée de bronze. Son haut bouclier, son baudrier même, de ses épaules tombe à terre. Sire Apollon, fils de Zeus, lui détache sa cuirasse. Un égarement prend sa raison ; ses glorieux membres sont rompus ; il s'arrête, saisi de stupeur²⁶⁶.

La chute des armes indique la mort imminente du héros. Patrocle est aussitôt « pris de stupeur », ταφών, réaction conventionnelle au contact des dieux²⁶⁷. Les armes roulent « avec fracas », κυλινδομένη καναχήν, ce qui connoterait également l'égarement des sens de Patrocle²⁶⁸. L'environnement auditif permet de décrire avec le plus de force possible la chute de ces objets. Comme dans un jeu de dominos, la scène est formée d'une succession de « chutes » qui précèdent celle du corps sur le sol.

Les nombreuses épithètes à propos de chacune des armes « ralentissent » d'une certaine manière la chute des objets et la stupeur de Patrocle, figé dans le temps, ne fait qu'accentuer cet effet de lenteur. Janko va même parler d'une « slow motion technique » durant laquelle se succèdent les yeux qui vacillent l'armure qui tombe et dont la plus haute pièce est souillée par la poussière²⁶⁹. Cette série de chutes permettrait de circonscrire la scène et de lui donner l'emphase qui lui convient, mais surtout, c'est le contact entre la poussière et les armes divines qui nous informe qu'une scène clé est en train de se dérouler, empreinte d'une grande charge émotionnelle²⁷⁰.

²⁶⁶ *Il.* 16. 788-806

²⁶⁷ Sur cette réaction voir : Richard Buxton, *Forms of astonishment. Greek myths of Metamorphosis* (Oxford : Oxford University press, 2018), 209.

²⁶⁸ Une multitude de détails contribuent à mettre l'emphase sur cette chute :

As every reader of the *Iliad* knows, Homer tends to dwell on the actual moment of the fall, adding details that make it both graphic and familiar—such as the armor ringing out, hair being strewn in the dust, teeth biting into the earth, bodies face up or face down, and blood soaking into the ground. Purves, « Falling into Time in Homer's *Iliad* », 182.

²⁶⁹ Janko, *The Iliad a commentary*, 411. Chez Homère, c'est le signe de la mort qui approche : auparavant les cheveux et l'aigrette étaient « comme divins », mais les dieux eux ne sont jamais souillés.

²⁷⁰ Il n'est pas rare que les dieux figent momentanément les guerriers, comme c'est également le cas d'Alcathoos, *Il.* 13. 434 : « We saw this 'slow-motion' technique at 13. 434 ff., where Poseidon paralyzes Alcathoos so that Idomeneus can kill him », Janko, *The Iliad a commentary*, 411. Sur la charge émotionnelle, dans le *Basel* on peut lire :

3.5 Chevaux, casque et poussière

Le poète insiste sur le fait que le casque est un objet divin qui ne devrait jamais connaître le sang et la poussière. Il en est de même pour la crinière des chevaux d'Achille.

Créatures immortelles, et anthropomorphisées, lors de la mort de Patrocle, ils gémissent, versent de vraies larmes et souillent (μιαίνεσθαι) leur crinière dans la poussière²⁷¹.

ἀλλ' ὥς τε στήλη μένει ἔμπεδον, ἧ τ' ἐπὶ τύμβῳ ἀνέρος ἐστήκηι τεθνηότος ἠὲ γυναικός, ὧς μένον ἀσφαλέως περικαλλέα δίφρον ἔχοντες οὔδεις ἐνισκίμψαντες καρήατα· δάκρυα δέ σφι θερμὰ κατὰ βλεφάρων χαμάδις ῥέει μυρομένοισιν ἠνιόχοιο πόθῳ· θαλερὴ δ' ἐμιαίνετο χαιτή ζεύγλης ἐξεριποῦσα παρὰ ζυγὸν ἀμφοτέρωθεν.	Ils semblent une stèle qui demeure immuable, une fois dressée sur la tombe d'une femme ou d'un homme mort. Ils demeurent là, tout aussi immobiles, avec le char splendide, la tête collée au sol. Des larmes brûlantes coulent de leurs yeux à terre, tandis qu'ils se lamentent dans le regret de leur cocher, et elles vont souillant l'abondante crinière qui vient d'échapper au collier et retombe le long du joug des deux côtés ²⁷² .
---	---

Zeus s'émeut de leur douleur :

-ᾧ δειλώ, τί σφῶϊ δόμεν Πηληϊῆ ἄνακτι θνητῶι, ὑμεῖς δ' ἐστὸν ἀγήρω τ' ἀθανάτῳ τε; ἧ ἴνα δυστήνοισι μετ' ἀνδράσιν ἄλγε' ἔχητον; οὐ μὲν γάρ τί πού ἐστιν οἴζυρῶτερον ἀνδρὸς πάντων, ὅσσά τε γαῖαν ἔπι πνεῖει τε καὶ ἔρπει.	Pauvres de vous, pourquoi vous ai-je donnés à un homme, au roi Pélée, vous qui êtes privés de la mort et de l'âge ? Est-ce pour souffrir parmi les mortels misérables ? Rien ne mérite plus les gémissements que les hommes, parmi tous les êtres vivants
--	---

The apprehension Achilles expressed when he sent Patroklos is thus fulfilled » et « The detailed, emotionally stirring description of Patroklos' doom prepares the audience for the violent response Achilles will display after the loss of his companion. Claude Brügger, *Homer's Iliad: The Basel Commentary, Book 16*, trad. Benjamin W. Millis et Sara Strack, (dir.) S. Douglas Olson (Berlin et Boston : De Gruyter, 2016), 338-339.

Sur tout ce qui entoure le pathos dans cette scène, voir : Griffin, *Homer on Life and Death*, 152 ; Martin Mueller, *The Iliad 2*, éd. rev. (Londres : Bloomsbury Publishing, 2009), 18.

²⁷¹ *Il.* 17. 434-441. Seth L. Schein, « The Horses of Achilles in Book 17 of the Iliad », dans *Homeric epic and its reception : interpretive essays*, (dir.) Seth L. Schein (Oxford : Oxford Scholarship Online, 2015) ; Christopher Faraone, *Talismans and Trojan Horses* (New York et Oxford : Oxford University Press, 1992).

²⁷² *Il.* 17. 434-441

ἀλλ' οὐ μὰν ὑμῖν γε καὶ ἄρμασι δαιδαλέοισιν et marchant sur la terre²⁷³.

Plus tard, quand Achille s'adresse à ses coursiers et qu'il leur demande de le ramener vivant et de ne pas l'abandonner comme ils ont fait avec son ami, à la mention du nom de Patrocle, l'un des chevaux (Xanthos) :

Ξάνθος, ἄφαρ δ' ἤμυσε καρῆατι· πᾶσα δὲ χείρῃ
χαίτη ἐξερπιούσα παρὰ ζυγὸν οὐδας ἵκανεν
baisse la tête, et toute sa crinière, échappant au collier, retombe, le long du joug jusqu'à terre²⁷⁴.

Couvrir sa tête de cendre ou de saleté est l'un des gestes les plus communs du deuil. À l'annonce de la mort de Patrocle, Achille prend de la cendre dans l'âtre et s'en verse sur la tête²⁷⁵. Dans l'*Odyssée* Laërte fait le même geste lorsqu'on lui fait croire qu'Ulysse est mort en mer²⁷⁶, et à la mort d'Hector, Priam se roule dans la fange et la poussière pour exprimer sa douleur²⁷⁷.

Robert Parker, dans *Miasma : Pollution and purification in early Greek religion*²⁷⁸, explique la relation entre la poussière et le sang, considérée comme une souillure et associée à la mort. Il parle aussi de cette dichotomie existante entre le divin et l'humain et entre le divin et la mort. La mort souille les mortels qui doivent alors effectuer différents rites de purification. Par exemple, un meurtrier ne peut entrer dans un temple et ses restes sont jetés sans sépulture à l'extérieur des limites de la ville.

²⁷³ *Il.* 17. 441-447

²⁷⁴ *Il.* 19. 405-406. Bien qu'il ne s'agisse pas des chevaux divins d'Achille, au hurlement de ce dernier, lorsque celui-ci apprend la terrible nouvelle, les chevaux de l'armée adverse font volte-face :

πᾶσιν ὀρίνθη θυμός/
leur cœur à tous s'émeut. *Il.* 18. 224

²⁷⁵ *Il.* 18. 23

²⁷⁶ *Od.* 24. 316-317

²⁷⁷ *Il.* 22. 414 ; 24. 163-165, 640. Sur le geste voir : Geoffrey Stephen Kirk, Mark W. Edwards, *The Iliad: A commentary, vol. 5, Books 17-20*, (Cambridge : Cambridge University Press, 1991), 106 ; Schein, « The Horses of Achilles », 17. Voir aussi : Donald Lateiner, *Sardonic Smile : Nonverbal Behavior in Homeric Epic* (Ann Arbor : University of Michigan Press 1995), 33 ; Martin Litchfield, *The East Face of Helicon : West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth* (Oxford : Clarendon Press, 1997), 340. Sur les chevaux, voir : Dietrich, *Death, fate and the Gods*, 9 ; John Heath, « The Legacy of Peleus : Death and Divine Gifts in the Iliad », *Hermes* 120, (1992) : 387-400 ; John Heath, *The Talking Greeks : Speech, Animals, and the Other in Homer, Aeschylus, and Plato* (Cambridge : Cambridge University Press, 2005) ; Hayden Pelliccia et Hugh Lloyd-Jones, *Mind, Body, and Speech in Homer and Pindar, Hypomnemata, Heft 107* (Goettingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995), 103-108, 167 ; Sarah Iles Johnston, « Xanthus, Hera and the Erinyes (Iliad 19.400-418) », *TAPhA* 122 (1992) : 86, <https://doi.org/10.2307/284366>.

²⁷⁸ Robert Parker, *Miasma : Pollution and purification in early Greek religion* (Oxford : Clarendon Press, 1983), 41.

Dans le cas d'une guerre comme celle-ci, le meurtre ou le simple contact du sang rend « impur » un guerrier qui ne peut alors se rendre dans un temple ou sacrifier aux dieux, comme en témoigne la scène où Hector retourne à Troie couvert de sang et pour cette raison refuse de faire une libation ou un sacrifice à la déesse Athéna²⁷⁹. Le contact de la mort sur le champ de bataille occasionnera bien sûr une moins grande souillure que le meurtre de sang-froid qui ne peut être purifié par des ablutions ordinaires.

Dans le cas des chevaux d'Achille, les gestes de deuil sont certes destinés à Patrocle, mais les chevaux ressentent aussi de la peine pour la mort prochaine de leur maître, annoncée par Xanthe qui explique qu'ils vont le ramener sain et sauf de la bataille, mais que ses jours sont comptés. En fait, comme la crinière se déploie et touche le sol juste avant qu'Héra ne donne une voix humaine au cheval, la crinière de Xanthe en se déroulant ainsi pourrait également s'inscrire dans cette annonce prophétique, introduite dans ce passage par un geste de deuil bien connu, qui connote la mort, mais également par le contact horrifique d'un élément divin avec la poussière, la souillure et les immondices²⁸⁰.

La chute d'un autre objet semble non seulement annoncer une mort, mais aussi le deuil de toute une Cité. Lorsqu'Andromaque apprend de vive voix la mort de son mari, elle jette son voile par terre, geste similaire à celui de sa belle-mère qui assiste à la profanation du corps de son fils, qui arrache ses cheveux et jette son voile au loin²⁸¹. Le voile que lui avait été donné par Aphrodite serait un symbole d'amour et de plaisir²⁸². La noirceur qui s'étend sur ses yeux se dit avec la même expression que celle qui accompagne la mort du guerrier sur le champ de bataille²⁸³.

²⁷⁹ *Il.* 6. 266-268

²⁸⁰ Richardson établit un lien entre le casque d'Achille, temporairement sur la tête de Patrocle, *Il.* 16. 793, puis sur celle d'Hector et la tête d'Hector en contact avec la poussière et la saleté lorsqu'il sera titré par le chariot d'Achille, *Il.* 22. 401-404. Nicholas Richardson, *The Iliad : A Commentary : Volume 6 : Books 21-24* (Cambridge : Cambridge University Press, 1993), 145.

²⁸¹ *Il.* 22. 406, 467-472

²⁸² « Andromache, whom we have just seen happy at her wifely work, has lost her husband and her marriage, and she casts down the head-dress which became hers on her wedding day, a vivid symbol of her loss ». Jasper Griffin, *Homer: the Odyssey* (Cambridge : Cambridge University Press, 2003), 2.

Il importe de comprendre qu'Andromaque est une figure féminine du deuil, au même titre que Thétis et Déméter déjà mentionnées ce chapitre. Le célèbre dialogue entre elle et Hector au chant 6, montre l'anticipation du deuil de l'épouse qui, comme pour la mère d'Achille, est déjà entamé dès sa première apparition dans le poème.

²⁸³ Horn, « Dying is hard to describe: Metonymies and Metaphors of death in the Iliad », 368. Devant le spectacle tragique de la mort de son frère Polydore tué par Achille :

κάρ ῥά οἱ ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλύς/

Il ne fait aucun doute que le mouvement de chute soit associé à la mort elle-même, comme nous pouvons le voir par la chute des guerriers sur le champ de bataille, et que le même mouvement peut « annoncer » ou « mettre l'accent » sur certaines chutes plus importantes. Par le biais de métonymies, de métaphores et de répétitions, la chute pourrait également traduire l'émotion qui se rattache à la mort, c'est-à-dire la douleur et l'effondrement physique que cette mort occasionne. Cet état des choses est d'une grande importance pour notre compréhension du mouvement de chute et plus largement du rapport dans la poésie grecque entre mouvement et émotion. Au-delà de la mort, le mouvement de chute exprimerait aussi les émotions qui se rattachent à la mort, telles que l'horreur et la douleur.

Si nous prenons par exemple le cas du casque divin d'Achille tombant de la tête de Patrocle²⁸⁴, sa chute s'insère dans une dégringolade en série. Elle montre le rapport certes, entre la chute d'un objet et la mort, mais aussi le scandale du contact divin avec la mort. Il y a une totale dichotomie entre mortalité et immortalité, qui se conçoivent en opposition l'une avec l'autre.

Les dieux sont des dieux, car ils sont ἀθάνατος καὶ ἀγήρωσ ἥματα πάντα c'est-à-dire qu'ils ne peuvent vieillir et ne peuvent mourir²⁸⁵. L'immortalité et la vie humaine forment une dichotomie qui est illustrée dans le poème lorsqu'un objet tombe sur le sol ou pire, lorsqu'un être divin est lui-même souillé à la suite d'une chute sur le champ de bataille.

Dans les scènes où la crinière des chevaux d'Achille touche le sol, Zeus ressent de la pitié pour ces êtres divins qui ne devraient jamais expérimenter le deuil, la saleté et la mort. Pourtant cet état des choses, cette claire séparation change durant la guerre de Troie. Ces contacts, *via* le mouvement de chute, semblent être une source d'horreur pour les divinités, ce qui laisse penser que la chute ne représenterait pas seulement la mort, mais également les sentiments qui lui sont associés, comme sembleraient en témoigner les textes étudiés au prochain chapitre, qui mettent en scène la chute de différentes divinités.

(Hector voit son frère Polydore, qui retient ses entrailles à pleines mains, en s'effondrant sur le sol.) « Un brouillard s'épand sur ses yeux », *Il.* 20. 421

Dans une autre scène Hector chute sur le champ de bataille, mais ne meurt pas. Un nuage noir se répand sur ses yeux : νῦξ ἐκάλυψε μέλαινα, *Il.* 14. 434-438. Dans ce cas-là il manque de mourir. L'ombre passe devant ses yeux, mais se dissipe.

²⁸⁴ *Il.* 16. 788-806

²⁸⁵ *Il.* 8. 539

Chapitre 4 – La chute des immortels

Les dieux précipitent parfois leurs descendants ou leurs inférieurs. Ceux-ci disparaissent alors et restent pendant un temps caché, en exil sur la terre, ou bien dans les profondeurs sous-marines, c'est-à-dire dans un monde étranger, mystérieux, invisible aux yeux des hommes et peuplé de divinités.

Le fait est que les dieux dans l'*Illiade* sont « vulnérables ». Ils peuvent souffrir, mais ne peuvent mourir. Leur immortalité oblige alors leurs opposants à utiliser d'autres stratagèmes qui représentent d'une certaine manière, des aspects de la mort tels que les Grecs l'envisageaient.

La « mort » plonge par exemple le corps dans l'immobilité et les dieux de leur côté se verront alors retirer leur force et leur souffle, ou bien ils sont immobilisés par des chaînes, ou encore maintenus à l'écart dans une geôle. Les dieux sont aussi catapultés dans d'autres mondes. Précipités du haut de l'Olympe, ils tombent sur la terre ou dans la mer et expérimentent des sensations qui ne devraient jamais être connues des êtres immortels, telles que la douleur physique et morale. Si ces récits font souvent référence aux « enfances » des Olympiens et racontent une période temporaire dans la vie des dieux, d'autres divinités sont parfois exilées ou enfermées à perpétuité, telles que les Titans dans la *Théogonie*²⁸⁶.

Ces prisons divines, souterraines, imprenables et dont il est impossible de s'enfuir s'apparentent aux Enfers grecs²⁸⁷. En effet, la mort, du moins pour les mortels, est le passage vers un monde souterrain d'où il est impossible de s'enfuir. Ainsi, l'exil permanent dans un lieu caché aux yeux du monde représente pour les dieux une claire équivalence avec les enfers grecs, surtout quand ces lieux sont souterrains.

²⁸⁶ Hés. *Th.* 713-718.

²⁸⁷ Bien sûr, les Enfers grecs, qui désignent simplement le royaume des morts, présentent une topographie dont les éléments, bien que reconnaissables à travers les âges, tendent à se modifier sans cesse. Voir : Sourvinou-Inwood, « *Reading* » *Greek death*, 1995 ; Catherine Cousin, « La situation géographique et les abords de l'Hadès homérique », dans *Gaia : Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque* 6 (2002) : 25-46, <https://doi.org/10.3406/gaia.2002.1385>.

Précipiter, cacher, enfermer dans les profondeurs, exiler dans un autre monde ; ces formes de punition représentent dans la poésie épique des peines équivalentes à la mort, parce qu'elles reprennent les caractéristiques de la mort telle que décrite par les Grecs et constituent autant de moyens de mettre hors d'état de nuire, de manière permanente ou temporaire, des êtres immortels.

Dans cette section nous étudierons « l'expérience » de plusieurs divinités qui « tombent » soit au combat, soit du haut de l'Olympe. Elles expérimentent alors une souffrance physique et émotionnelle normalement associée à la vie humaine plutôt qu'aux bienheureux immortels.

4.1 *Théogonie* d'Hésiode : mythologie de l'avalement

Dans la *Théogonie* d'Hésiode, les êtres divins sont des entités qui parfois « précipitent » leurs descendants. La précipitation prend différentes formes et peut être rapprochée du geste de cacher un individu ou de l'enfermer dans les profondeurs de la terre. Comme nous l'avons vu, elle est liée au vocabulaire de l'engloutissement et si la terre ou la mer « avale » les précipités, les dieux à leur tour « avalent » leur descendance.

Ainsi, dans la *Théogonie* d'Hésiode, les dieux enferment leurs opposants dans les profondeurs de la terre (sa femme Gaïa) et parfois même les « avalent ». Ouranos cache (ἀποκρύπτω) ses enfants dans les profondeurs de la terre et son fils Cronos les engloutit (εἰσκατατίθημι) ce qui nous fait dire que les parents des Titans et des Olympiens sont à la fois les geôliers et les geôles de leurs progénitures²⁸⁸.

²⁸⁸Cela rejoint le propos de Koch Piettre :

« Le saut remplace le jet, le hasard d'une destination à tous les diables se fige en destin, et la perspective plongeante vers l'abîme où disparaît le corps précipité se dit volontiers avec *kruptein*, « cacher », connotant, pour le bonheur de nos interprètes, la cryptie adolescente. Koch Piettre, « Précipitations sacrificielles », 83.

Le verbe κατατίθημι signifie « placer en bas » et non pas à proprement parler avaler, bien que, en d'autres passages, logiquement, le dieu avale effectivement sa progéniture comme dans la *Théogonie* : Ouranos : « Lui, dès le premier moment où ils naissaient, il les faisait tous disparaître, leur fermant tout chemin vers le jour dans les replis de la Terre » καὶ τῶν μὲν ὅπως τις πρώτα γένοιτο, πάντας ἀποκρύπτασκε, καὶ ἐς φάος οὐκ ἀνίεσκε, Γαίης ἐν κευθμῶνι, Hés. *Th.* 157-161 ; Cronos : « Tous ceux-là, le grand Cronos les avalait dès le moment où du ventre sacré de leur mère ils tombaient entre ses genoux », καὶ, τοὺς μὲν κατέπινε μέγας Κρόνος, ὡς τις ἕκαστος νηδύος ἐξ ἱερῆς μητρὸς

L'action de maintenir prisonnier et de cacher ses ennemis dans une cavité profonde se poursuit à la troisième génération, quand Zeus avale son épouse Métis et que de cet englobement est engendrée Athéna²⁸⁹. Une autre fois encore, le corps du Cronide sert de cavité qui cache et protège un être divin. En effet, il enferme Dionysos dans sa cuisse pour lui permettre de finir sa gestation. Cet imaginaire se développe en parallèle avec celui de la mythologie orphique dont les récits d'englobement/avalement modifient l'ordonnement du monde²⁹⁰.

La « précipitation » quant à elle, qui signifie « jeter, faire tomber de haut », est une peine largement utilisée par les dieux et associée non pas de manière exclusive, mais récurrente à Zeus :

Pour l'insolent Ménoitios, Zeus qui voit loin l'envoya dans l'Érèbe, en le frappant de la foudre brûlante, à cause de sa folie, à cause de son excessif orgueil²⁹¹.

Au début du chant 8 de l'*Illiade*, sur le plus haut sommet de l'Olympe, Zeus assemble les autres dieux et émet un avertissement :

<p>Ὅν δ' ἂν ἐγὼν ἀπάνευθε θεῶν ἐθέλοντα νοήσω ἐλθόντ' ἢ Τρώεσσιν ἀρηγέμεν ἢ Δαναοῖσι, πληγείς οὐ κατὰ κόσμον ἐλεύσεται Οὐλύμπων δέ· ἢ μιν ἐλὼν ῥίψω ἐς Τάρταρον ἠερόεντα τῆλε μάλ', ἢχι βάθιστον ὑπὸ χθονός ἐστι βέρεθρον, ἔνθα σιδήρειαί τε πύλαι καὶ χάλκεος</p>	<p>Qui je verrai de son gré s'écarter de la troupe divine, pour aller secourir les Troyens ou l'armée danaéenne, sera frappé, puis rentrera tristement sur l'Olympe. Ou plutôt je le jetterai dans l'humide Tartare, loin, au plus profond du gouffre qui s'ouvre sous terre²⁹².</p>
--	---

πρὸς γούναθ' ἴκοιτο, Hés. *Th.* 458-461 ; et « puis elle (Rhéa) lègue une grande pierre et la mit dans la main du grand prince fils du Ciel, premier roi des dieux. Il la prit dans ses mains et l'engloutit dans son ventre », τῷ δὲ σπαργανίσασα μέγαν λίθον ἐγγυάλιξεν Οὐρανόθεν μέγ' ἄνακτι, θεῶν προτέρῳ βασιλεῖ. τὸν τόθ' ἐλὼν χεῖρεσσιν ἐὶν ἐσκάτθετο νηδὺν σχέτλιος, Hés. *Th.* 485-490. On remarque dans ce dernier exemple (cf. aussi la note suivante) non pas le verbe signifiant engloutir ou avaler, mais bien εἰσκατατίθημι c'est-à-dire placer au plus profond (de soi pour la forme moyenne).

²⁸⁹ « Mais Zeus dès l'abord l'engloutit dans son propre ventre, pour que, déesse, elle lui dise ce qui est bon, ce qui ne l'est pas », ἀλλ' ἄρα μιν Ζεὺς πρόσθεν ἐὶν ἐσκάτθετο νηδὺν, οἱ φράσσαιτο θεῶν ἀγαθὸν τε κακὸν τε, Hés. *Th.* 898-900. Sur l'englobement de Métis voir : Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence, La métis des Grecs* (Paris : Flammarion, 1974).

²⁹⁰ Hdt. *Histoires* 2, 146, 2 ; Eur. 1998 : 89-98. S'il a été reconnu que les croyances orphiques datent de la fin de l'époque archaïque, les sources que nous possédons encore proviennent de périodes beaucoup plus récentes et doivent être étudiées dans leur contexte historique, philosophique et littéraire respectif. Sur l'englobement de Dionysos dans les mythes orphiques, Edmonds explique : « After the murder, the Titans devoured the dismembered corpse. But the heart of the infant god was saved and brought to Zeus by Athena, and Dionysus was born again swallowed by Zeus and begotten on Semele ». Radcliffe G. Edmonds, « Tearing apart the Zagreus myth: A few disparaging remarks on Orphism and original sin », *Classical Antiquity* 18, 1 (1999) : 36, <https://doi.org/10.2307/25011092>.

²⁹¹ Hés. *Th.* 515. παρθένον. Ὑβριστὴν δὲ Μεινοίτιον εὐρύοπα Ζεὺς / εἰς Ἔρεβος κατέπεμψε βαλὼν ψολόεντι κεραυνῷ / εἶνεκ' ἀτασθαλίας τε καὶ ἠγορέης ὑπερόπλου.

²⁹² *Il.* 8.10-16. Cette peine n'est pourtant pas exclusivement réservée aux Cronides et aux Ouranides. Apollon aussi menace de précipiter un autre dieu. Excédé par son petit frère Hermès : « Hé toi, l'enfant, couché dans ton berceau, où sont mes vaches ? Dis-le vite, sinon nous allons nous battre assez vilainement. Je te prendrai, je te lancerai dans le

οὐδός, τόσσον ἔνερθ' Ἄϊδεω ὄσον οὐρανός ἐστ'
ἀπὸ γαίης·

Zeus est le plus puissant, car il est le plus fort depuis sa naissance²⁹³, mais sa souveraineté est sans cesse disputée. Dans une confrontation entre Héra et Zeus, ce dernier rappelle à sa femme le jour où il l'avait suspendue dans les airs et quelle menace il avait alors lancée aux autres dieux :

ἦ οὐ μέμνη ὅτε τ' ἐκρέμω ὑψόθεν, ἐκ δὲ ποδοῖν
ἄκμονας ἦκα δῶ, περὶ χερσὶ δὲ δεσμὸν ἦλα

χρῦσεον ἄρρηκτον; σὺ δ' ἐν αἰθέρι καὶ
νεφέλησιν
ἐκρέμω· ἠλάστεον δὲ θεοὶ κατὰ μακρὸν
Ἵολυμπον,
λῦσαι δ' οὐκ ἐδύναντο παρασταδόν· ὄν δὲ
λάβοιμι
ρίπτασκον τεταγὼν ἀπὸ βηλοῦ ὄφρ' ἂν ἵκηται
γῆν ὀλιγηπελέων·

As-tu donc oublié le jour où tu étais suspendue dans les airs ? J'avais à tes pieds accroché deux enclumes et jeté autour de tes mains une chaîne d'or infrangible ; et tu étais là, suspendue, en plein éther, en pleins nuages. Les autres dieux avaient beau gronder dans le haut Olympe : ils étaient incapables de t'approcher et de te délivrer. Celui que j'y prenais, je le saisissais et le jetais du seuil, afin qu'il n'arrivât au sol que mal en point²⁹⁴.

Quand Zeus précipite les divinités qui lui désobéissent, celles-ci ne meurent pas, mais sont seulement « mal en point ». C'est le cas par exemple d'Héphaïstos lancé dans deux passages différents du haut de l'Olympe.

Tartare brumeux, dans la nuit affreuse, irrémédiable ; et ni ta mère ni ton père ne te ramèneront à la lumière, mais tu erreras sous la terre où tu guideras des hommes chétifs » (ρίψω γὰρ σε βαλὼν ἐς Τάρταρον ἠερόεντα), *HhHerm*, 254-259. Plus tard, Hermès explique à Zeus, parlant d'Apollon que « plusieurs fois il [l']a menacé de [le] jeter dans le grand Tartare », *HhHerm*, 373-374. Sur ce passage voir : Sarah E. Harrell, « Apollo's fraternal threats. Language of succession and domination in the *Homeric Hymn to Hermes* », *GRBS* 32, 4 (1991) : 307-329.

²⁹³ *Il.* 8. 17-25

²⁹⁴ *Il.* 15. 18-24. Cursaru qualifie de « punition capitale » cette menace faite aux Olympiens. Cursaru, « Structures spatiales dans la pensée religieuse grecque », 123. Dans le même chant apparaît la menace de se faire frapper par la foudre, ce qui implique en partie une précipitation quand le sujet est par le fait même envoyé directement aux Enfers (*Il.* 8. 402-405, 455), de se faire suspendre à la voûte céleste (*Il.* 8.18-24), punition associée à une précipitation pour tous ceux qui tenteront de secourir la victime. Voir : Miles Beckwith, « The 'Hanging of Hera' and the Meaning of Greek ἄκμων », *HSCP* 98 (1998) : 91-102, <https://doi.org/10.2307/311338>. Les humains aussi sont précipités par les dieux (*Od.* 4. 499-510 ; 14. 305-309), et cette punition prend également la forme d'une menace entre les hommes : « si ton maître ne revient pas comme je dis, tu me feras jeter du haut du Grand Rocher afin que les mendiants hésitent dès lors à mentir », *Od.* 14, 398-400

4.2 Première chute d'Héphaïstos

Le récit se déroule lors d'un banquet, où Héphaïstos est échanton²⁹⁵. Il est un sujet de railleries, du fait de son apparence et de son infirmité et du contraste entre sa laideur et la tâche qu'il s'octroie en voulant servir les autres dieux, tâche normalement réservée à des êtres d'une grande beauté. Il est à la fois artisan et serviteur et dans ce passage exerce une fonction de subalterne qui le rend marginal en sa qualité d'Olympien²⁹⁶. Héphaïstos raconte comment, alors qu'il voulait défendre sa mère, son père le prit par le pied et le précipita du haut de l'Olympe :

ἤδη γάρ με καὶ ἄλλοτ' ἀλεξέμεναι μεμαῶτα ῥῖψε ποδὸς τεταγῶν ἀπὸ βηλοῦ θεσπεσίοιο, πᾶν δ' ἤμαρ φερόμην, ἅμα δ' ἠελίωι καταδύντι κάπεσον ἐν Λήμνῳ, ὀλίγος δ' ἔτι θυμὸς ἐνῆεν· ἐνθά με Σίντιες ἄνδρες ἄφαρ κομίσαντο πεσόντα	Une autre fois déjà j'ai voulu recourir à la force : il m'a pris par le pied, puis bouté (ρίπτω) hors des saintes demeures (2), je suis tombé (tout le jour, jusqu'à l'heure où l'astre se couche) (3) pour atterrir à Lemnos, respirant toujours, mais à peine (ὀλιγηπελέων). Là, les Sintiens par leurs soins me guérissent bientôt de ma chute ²⁹⁷ .
---	--

Sa trajectoire est « longue » et d'une longueur qui se retrouve ailleurs dans la poésie archaïque, mais toutefois pas aussi longue que dans la *Théogonie*, car si « l'image de l'enclume qui tombe pendant neuf jours permettait de souligner la parfaite symétrie de l'Univers », force est de constater que lorsque les dieux sautent du haut de l'Olympe, ils ne tombent pas aussi longtemps²⁹⁸.

²⁹⁵ *Il.* 1. 590-594

²⁹⁶ *Il.* 1. 584-600. Sur les dieux qui possèdent des métiers et qui rendent des services, voir : Murray Stein et Robert S. Henderson, *Soul : Treatment and Recovery* (Hove, UK et New York : Routledge, 2016). Sur la question générale du panthéon olympien, voir : Albert Henrichs, « What is a Greek God ? », dans *The Gods of ancient Greece : identities and transformations*, (dir.) Jan N. Bremmer et Andrew Erskine (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010). Dans le même ouvrage, sur le problème de la hiérarchisation du dit panthéon et de la place particulière d'Héphaïstos dans cette hiérarchie, voir : Bremmer, *The Gods of ancient Greece*, 193-208. Voir aussi : William G. Thalmann, « Thersites : Comedy, Scapegoats, and Heroic Ideology in the Iliad », *Transactions of the American Philological Association* 118 (1988) : 24, <https://doi.org/10.2307/284159> ; Andrea Kouklankis, « Thersites, Odysseus, and the Social Order », dans *Nine Essays on Homer*, (dir.) Miriam Carlisle, Olga Levaniouk (Lanham : Rowman Littlefield, 1999), 35-54.

²⁹⁷ *Il.* 1. 590-4

²⁹⁸ Cousin, *Le monde des morts*, 2012.

Cette mesure serait ainsi amplifiée pour rapprocher cette chute, de par l'extrême distance qu'elle parcourt, d'une chute dans le Tartare ou les abysses sous-marins. Ainsi, Héphaïstos se fait précipiter par Zeus, car il s'agit de la punition que le Cronide inflige aux dieux qui l'affrontent. Une fois sur terre, Héphaïstos respire toujours, mais à peine, immobile, tétanisé par la douleur et nécessite l'assistance des habitants de Lemnos qui lui viennent en aide²⁹⁹.

Cet épisode nous montre que durant l'enfance des dieux, parfois faite de nombreux dangers, les jeunes divinités reçoivent souvent une aide de la part de divinités secondaires ou de mortels. La chute représenterait une alternative à la mort, imagée et temporaire, qui se mue en exil. L'exil d'Héphaïstos quant à lui prend la forme d'un apprentissage, tant chez les Sintiens, associé au travail de la forge, que dans la version suivante de sa chute où il est précipité par sa mère et devient un fin orfèvre auprès des divinités marines Thétis et Eurynomé. La punition divine prend souvent la forme d'un exil, qui peut même remplacer la précipitation. Zeus menace d'envoyer Apollon dans le Tartare, mais cède aux supplications de Léo et l'envoie comme berger chez Admète³⁰⁰.

Le verbe *rhiptô* dont « le sens général serait « jeter violemment, brandir, jeter à bas, arracher » illustre un saut « involontaire », un lancer d'une grande violence que connaîtra Héphaïstos dans un autre passage de l'*Iliade* ³⁰¹.

4.3 Deuxième chute d'Héphaïstos

Thétis se rend chez Héphaïstos afin de le supplier de forger de nouvelles armes pour son fils³⁰². La demeure du dieu ressemble à un laboratoire merveilleux, où se meuvent des automates construits par le dieu. Dans cet extrait, il est marié à l'une des Grâces et sa mobilité réduite l'oblige à prendre pour béquille son épouse et ses servantes métalliques³⁰³. Thétis incarne encore

²⁹⁹Ce que nous entendons par symétrique : nous faisons par exemple référence à la hauteur du ciel et à l'égale profondeur du Tartare que l'on retrouve dans la *Théogonie* et dans l'*Iliade* : Hés. *Th.* 717-725 ; 740-44 et *Il.* 8. 13-16
³⁰⁰ *Il.* 2. 763

³⁰¹ Koch Piettre, « Précipitations sacrificielles », 80.

³⁰² *Il.* 18. 394-409

³⁰³ Il est ici marié à Charis, mais dans la *Théogonie*, il est l'époux d'une autre Grâce : Aglaé. Hés. *Th.* 945. Bremmer, *The Gods of ancient Greece*, 199. Il est aussi l'époux d'Aphrodite dans l'*Odyssée*, *Od.* 8. 269-270

une fois le rôle de « suppliante des dieux olympiens » et intervient cette fois pour consoler son fils à la suite de la mort de Patrocle. Parlant de Thétis, Héphestos raconte :

ἦ ῥά νύ μοι δεινὴ τε καὶ αἰδοίη θεὸς ἔνδον,
ἦ μ' ἐσάωσ' ὅτε μ' ἄλγος ἀφίκετο τῆλε
πεσόντα
μητρὸς ἐμῆς ἰότητι κυνώπιδος, ἦ μ' ἐθέλησε
κρύψαι χολὸν ἔοντα· τότ' ἂν πάθον ἄλγεα
θυμῶι,
εἰ μή μ' Εὐρυνόμη τε Θέτις θ' ὑπεδέξατο
κόλπῳι
Εὐρυνόμη θυγάτηρ Ἀψορροῦ Ὠκεανοῖο.
τῆσι παρ' εἰνάετες χάλκεον δαίδαλα
πολλά,
πόρπας τε γναμπτάς θ' ἔλικας κάλυκας τε
καὶ ὄρμους
ἐν σπηῖ γλαφυρῶι· περὶ δὲ ῥόος Ὠκεανοῖο
ἀφρῶι μορμύρων ῥέεν ἄσπετος· οὐδέ τις
ἄλλος
ἦιδεεν οὔτε θεῶν οὔτε θνητῶν ἀνθρώπων,
ἀλλὰ Θέτις τε καὶ Εὐρυνόμη ἴσαν, αἶ μ'
ἐσάωσαν

Ah ! C'est une terrible, une auguste déesse, qui est là sous mon toit ! C'est elle qui m'a sauvé, à l'heure où, tombé au loin, j'étais tout endolori, du fait d'une mère à face de chienne, qui me voulait caché, parce que j'étais boiteux. Mon cœur eût bien souffert, si Eurynome et Thétis ne m'avaient alors recueilli dans leur giron, Eurynome, fille d'Océan, le fleuve coulant vers sa source. Près d'elles, durant neuf ans, je forgeais mainte œuvre d'art, des broches, des bracelets souples, des rosettes, des colliers, au fond d'une grotte profonde, qu'entoure le flot immense d'Océan, qui gronde, écumant. Mais nul n'en savait rien, ni dieu ni mortel. Thétis et Eurynome étaient seules à savoir, elles qui m'avaient conservé la vie³⁰⁴.

Dans cette version, c'est Héra qui précipite son fils et cette chute est exprimée par le verbe πίπτω. C'est en raison de sa difformité que sa mère choisit de se débarrasser de lui et le récit s'intègre donc dans les récits « d'expositions d'enfants » et les « enfances » divines et héroïques qui sont marquées par de grands dangers.

We cannot exclude the possibility that the Greeks of the Archaic age associated the throwing out of Hephaistos with the exposure of malformed newborns, a practice apparently common in Greece, that no historian before Plutarch, not even Xenophon, in the Constitution of Sparta, considers purely a Lacedaemonian peculiarity³⁰⁵.

³⁰⁴ Il. 18. 394-405

³⁰⁵ Marcello Barbera, « The lame god: ambiguities of Hephaistos in the Greek Mythical Realm », dans *Bodies in Transition : Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*, (dir.) Dietrich Boschung (Paderborn : Fink, 2013), 67. Voir aussi les observations de Pierre Brulé : « Comment rapprocher « l'histoire religieuse de l'infanticide (souillure), mort d'enfant » avec ce que nous savons de la légende d'Héra et Héphestos ? ». Pierre Brulé, « L'exposition des enfants en Grèce antique : une forme d'infanticide », *Enfances & Psy* 3, 44 (2009) : 19-28, <https://doi.org/10.3917/ep.044.0019>. Voir aussi : Jean Baptiste Bonnard, « L'exposition des nouveau-nés handicapés

On peut observer dans cet extrait la fonction protectrice de Thétis. En effet, certains Olympiens lui sont éminemment redevables : Héphaïstos, Zeus qu'elle sauve d'une mutinerie, et même l'enfant Dionysos, poursuivit par Lycurgue, qui n'a d'autre choix que de sauter du haut d'une falaise et plonger dans la mer. Le guerrier raconte cette histoire dont la morale est de ne pas combattre les dieux³⁰⁶ :

εἰ δέ τις ἀθανάτων γε κατ' οὐρανοῦ
εἰλήλουθας,
οὐκ ἂν ἔγωγε θεοῖσιν ἐπουρανοῖσι μαχοίμην.

οὐδὲ γὰρ οὐδὲ Δρύαντος υἱὸς κρατερὸς
Λυκόοργος
δὴν ἦν, ὅς ῥα θεοῖσιν ἐπουρανοῖσιν ἔριζεν·
ὅς ποτε μαινομένοιο Διωνύσοιο τιθήνας
σεῦε κατ' ἠγάθειον Νυσηῖον· αἱ δ' ἅμα πᾶσαι
θύσθλα χαμαὶ κατέχευαν ὑπ' ἀνδροφόνοιο
Λυκούργου

θεινόμεναι βουπλήγι· Διώνυσος δὲ φοβηθεὶς
δύσεθ' ἀλὸς κατὰ κῦμα, Θέτις δ' ὑπεδέξατο
κόλπῳ
δειδιότα· κρατερὸς γὰρ ἔχε τρόμος ἀνδρὸς
ὁμοκλήι.
τῷ μὲν ἔπειτ' ὀδύσαντο θεοὶ ῥεῖα ζώνοντες,
καὶ μιν τυφλὸν ἔθηκε Κρόνου πάϊς· οὐδ' ἄρ'
ἔτι δὴν

ἦν, ἐπεὶ ἀθανάτοισιν ἀπήχθετο πᾶσι θεοῖσιν·
οὐδ' ἂν ἐγὼ μακάρεσσι θεοῖς ἐθέλοιμι
μάχεσθαι.

Mais si tu es un dieu descendu du ciel chez les hommes, moi, je ne combattrai pas des divinités immortelles : non, pas même le fils de Dryas, le terrible Lycurgue, n'eut la vie longue, lui qui querellait les puissances divines, et qui jadis poursuivit, sur le Saint Nyséion, les nourrices de Dionysos, le dieu en délire : toutes les femmes firent tomber le thyrses, sous l'aiguillon de Lycurgue, l'homicide, et Dionysos, frappé d'épouvante, plongea dans l'onde marine et Thétis recueillit sous sa robe le petit dieu frissonnant, effrayé par les cris de Lycurgue. Mais les dieux s'indignèrent, les dieux qui vivent sans peine, et le Cronide aveugla Lycurgue. Sa vie ne fut guère longue, en butte à la haine des divinités immortelles³⁰⁷.

dans le monde grec, entre réalités et mythes : un point sur la question», *Pallas 106* (2018) : 229-240, <https://doi.org/10.4000/pallas.5807>. Sur les expositions et les enfants mythiques soumis à l'épreuve du coffre et abandonnés aux flots, voir : Gabriela Cursaru, « Exposition et initiation : enfants mythiques soumis à l'épreuve du coffre et abandonnés aux flots », dans *La presenza dei bambini nelle religioni del Mediterraneo antico: la vita e la morte, i rituali e i culti tra archeologia, antropologia e storia delle religioni*, (dir.) Chiara Terranova (Rome : Aracne, 2014), 361-385. Une autre version de la chute d'Héphaïstos est d'ailleurs reprise dans l'*Hymne homérique à Apollon* où Héra rapporte : « je l'ai saisi (Héphaïstos), de mes mains, et l'ai jeté dans la vaste mer », *HhApoll.* 316-321. Si l'on étudie les formes plus tardives du verbe, on peut voir que *rhipto* signifie également « rejeter, abandonner » (Soph. *Phil.*, 265) ainsi qu'exposer un enfant. Le geste d'Héra peut être compris ainsi, car elle se débarrasse d'Héphaïstos en laissant les vagues décider de son destin. Son geste s'apparente à celui de la mère de Pan qui fuit devant la laideur de son fils. Sur la laideur d'Héphaïstos et la boiterie en général, voir : Françoise Yche-Fontanel, « Les boiteux, la boiterie et le pied dans la littérature grecque ancienne », *Revue Kentron 17*, 2 (2001) : 65-90, <https://doi.org/10.4000/kentron.2099>.

³⁰⁶ Pour une analyse détaillée de cet extrait, voir dans cette thèse l'annexe 3, p. 208 à 223.

³⁰⁷ *Il.* 6. 128-43

Le contexte est celui de la présence des dieux sur le champ de bataille. Encore une fois, il s'agit d'un récit d'enfance, celui de Dionysos. Les éléments de son mythe sont déjà présents dans cet extrait, tels que le Saint-Nyseion, les nourrices du dieu (les ménades), et le délire qui se mue en peur et le fait plonger dans les profondeurs sous-marines. C'est cette même peur que ressentent les nourrices du dieu, harcelées par l'aiguillon, frénésie possiblement partagée par Lycurge³⁰⁸.

Les ménades font tomber le thyrses, mais sont elles-mêmes connues pour « tomber », durant leurs états d'inconscience qui mènent à des bonds furieux et à des chutes³⁰⁹. Encore une fois dans la poésie épique, les objets qui tombent précèdent le plongeon et on pourrait dès lors croire que les thyrses qui tombent annoncent le plongeon du dieu.

Les profondeurs sous-marines apparaissent comme des lieux sûrs pour les enfants divins, comme en témoigne également le mythe d'enfance d'Héra qui aurait elle-même été élevée par Océan et son épouse Téthys, et donc fait également partie de la catégorie des enfants sauvés par des divinités sous-marines³¹⁰.

Si donc Thétis est une *mater dolorosa*, qui pleure en permanence son fils, elle est également celle qui console et protège les enfants des dieux et en ce sens, cette figure maternelle est éminemment comparable à celle de Déméter. Les deux déesses sont en conflit avec les dieux de l'Olympe et l'une comme l'autre est dévastée devant la perte (finale pour Thétis) de son enfant.

³⁰⁸ Dionysos est un enfant « précipité », mais comme il saute de son propre gré, ce passage doit être étudié dans le cadre *des poursuites* et la présence des ménades à ses côtés doit être prise en considération. Pour les représentations iconographiques de ce thème et l'association entre la transe et la mort, toutes deux figurées par le plongeon, voir la thèse de Valérie Toillon. Toillon, « Corps et âme en mouvement », 15-16. Sur le rapport entre Dionysos et les Ménades, voir également : Thomas H. Carpenter et Christopher A. Faraone, *Masks of Dionysus* (Ithaca, NY : Cornell University Press, 1993).

³⁰⁹ Par exemple dans les *Bacchantes* d'Euripide : Eur., *Bacch.*, 1997.

³¹⁰ Téthys n'est pas la même déesse que Thétis. Bien que Thétis soit représentée comme celle qui sauve et recueille les enfants divins ou bien sauvent tout simplement les marins, d'autres divinités sous-marines possèdent également cette fonction, telles que Eurynomé ou Ino-Leucothéa. Héra a d'ailleurs été élevée par la déesse marine Téthys : Ὠκεανόν τε θεῶν γένεσιν καὶ μητέρα Τηθύν, οἳ με σφοῖσι δόμοισιν ἐὺ τρέφον ἢ δ' ἀτίταλλον/ « Je m'en vais aux confins de la terre féconde visiter Océan, le père des dieux, et Téthys, leur mère. Ce sont eux qui m'ont nourrie, élevée dans leur demeure », *Il.* 14. 302-303. Lang explique : « hurling out of heaven and rescued by Thetis seem to have been popular motif », à un point tel que « Thetis made a specialty of rescue ». Mabel L. Lang, « Reverberation and mythology in the Iliad », dans *Approaches to Homer*, (dir.) Carl A. Rubino et Cynthia W. Shelmerdine (Austin : University of Texas Press, 1983), 140-164. Sur Thétis voir aussi : Laura M. Slatkin, *The Power of Thetis* (Washington et Cambridge, Mass. : Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University, 2011).

Déméter se console en élevant pour un temps l'enfant d'un mortel et tente de l'immortaliser sans succès³¹¹, comme c'est aussi le cas de Thétis dans des sources ultérieures. À noter l'hypothèse intéressante qui propose de voir la chute de Démophon sur le sol comme le retour de l'enfant dans la vie humaine et mortelle³¹², la naissance de l'enfant étant représentée dans la poésie épique comme une chute verticale³¹³.

Thétis, qui pleure sans relâche la mort prochaine de son fils, cache donc et protège à deux reprises les enfants divins, mais elle ne représente pas la seule figure maternelle qui intervient dans le contexte d'une précipitation, car au chant 14, le Sommeil (*Hypnos*) raconte une autre circonstance où Héra lui avait demandé d'endormir Zeus en échange d'un trône d'or créé par son fils Héphaïstos. Hypnos accepte et à la suite de ce subterfuge :

ὁ δ' ἐπεγρόμενος χαλέπαινε
 ῥιπτάζων κατὰ δῶμα θεοῦς, ἐμὲ δ' ἔξοχα
 πάντων
 ζήτει καὶ κέ μ' ἄϊστον ἀπ' αἰθέρος
 ἔμβαλε πόντῳ,
 εἰ μὴ Νύξ δμητήριρα θεῶν ἐσάωσε καὶ
 ἀνδρῶν·
 τὴν ἰκόμην φεύγων, ὁ δ' ἐπαύσατο
 χωόμενός περ.
 ἄζετο γὰρ μὴ Νυκτὶ θοῆι ἀποθύμια
 ἔρδοι.
 νῦν αὖ τοῦτό μ' ἀνωγας ἀμήχανον ἄλλο
 τελέσσαι

Zeus s'éveillant soudain s'indignait : il malmenait les dieux dans son palais, et, avant tout autre, c'était moi qu'il cherchait. Il m'eût alors jeté du haut de l'éther et fait disparaître au fond de la mer, si Nuit (Nyx =sa mère) ne m'eût sauvé, Nuit qui dompte les dieux aussi bien que les hommes. Dans ma fuite, j'avais été vers elle, et Zeus s'arrêta, malgré son courroux, craignant de déplaire à la Nuit rapide³¹⁴.

³¹¹ *HhDém.* 232-242.

³¹² *HhDém.*, 253-254.

³¹³ Helene P. Foley, *The Homeric Hymn to Demeter* (Princeton : Princeton University Press), 1993. Voir : Murnaghan, *Maternity and Mortality in Homeric Poetry*, 242-264 ; Jean-Pierre Vernant et Froma I. Zeitlin, *Mortals and Immortals : collected essays* (Princeton : Princeton University Press, 1991), 243-244. D'autres sources anciennes témoignent de cette chute à la naissance : « du ventre sacré de leur mère ils tombaient entre ses genoux » Hés. *Th.* 460, « Lètô entra en travail, et eut le désir d'accoucher. Elle serra les bras autour du palmier, posa ses genoux sur l'herbe douce » (*HhApoll.* 116–118) et aussi l'*Iliade*, lorsqu'Héra fait jurer à Zeus un grand serment et parle de l'enfant qui en ce jour tombera aux pieds d'une femme, *Il.* 19. 110

³¹⁴ *Il.* 14. 256-262

Hypnos n'est pas un enfant, mais il est protégé par une figure féminine qui est aussi sa mère, divinité très ancienne respectée par les Olympiens. Elle apparaît posséder une grande puissance puisqu'elle est crainte des dieux comme des hommes³¹⁵.

4.5 Interprétation : Héphaïstos, Dionysos et la mort temporaire

On peut voir à travers ces différents extraits des enfances divines menacées et des violences exercées entre dieux. Héphaïstos affronte son père et Lycurgue poursuit Dionysos, engendrant ainsi le courroux des dieux. Si Héphaïstos est la risée de l'Olympe, le sort de Dionysos excite leur indignation et ils choisissent de venger le jeune dieu en aveuglant son poursuivant³¹⁶. Dionysos plonge dans la mer, à la différence d'Héphaïstos qui est précipité. Ces extraits posent également le problème de l'immortalité des dieux homériques. Pourquoi, selon la formulation même d'Héphaïstos, ont-ils peur pour leur vie ?

Le poète raconte qu'Héphaïstos, à la suite de sa chute, perd le souffle. Il s'agit de l'une des formules utilisées pour annoncer la mort d'un guerrier au combat. Cette immobilité, cette perte totale de force, s'inscrit dans ce que nous qualifions de « mort temporaire » des dieux, c'est-à-dire un état associé à la mort, tel que le sommeil, la paralysie physique ou l'immobilité, la syncope, dans un espace confiné ou bien l'exil dans un autre monde, généralement fait de souffrances associées au travail et à la faim, qui pour Hésiode sont le lot des hommes³¹⁷.

En effet, les dieux peuvent être blessés, perdre le souffle et même craindre pour leur « vie ». Ils peuvent aussi, nous l'avons vu, être exilés, de manière temporaire ou définitive³¹⁸. Bien qu'ils ne

³¹⁵ Pour sa mère voir : Hés. *Th.* 212.

³¹⁶ *Il.* 6. 139-140. Voir : Françoise Létoublon, « To See or not to See: Blind People and Blindness in Ancient Greek Myth. in Light and Darkness », *Actes du colloque de Patras, juillet 2007*, (dir.) Menelaos Christopoulos, Efimia Karakantza et Olga Levaniouk (Lanham : Lexington Books, 2010), 167-180.

³¹⁷ « Hephaestus, Ares, and Aphrodite each join with humans in the act of having fallen. By imitating what is, elsewhere in the poem, a uniquely human posture, these Olympian falls not only open up a new avenue through which to explore the much-discussed topic of "immortal death" in Homer ». Purves, « Falling into Time in Homer's *Iliad* », 180. Sur les presque morts, voir aussi : Leonard Charles Muellner, *The anger of Achilles : Mēnis in Greek epic* (New York et Londres : Cornell University Press, 2005), 120 ; Vermeule, *Aspect of death*, 118-144. Lowenstam analyse les scènes qui mettent en scène la chute de dieux et relève les ressemblances qu'elles partagent avec celles des batailles et des chutes mortelles sur le champ de bataille voir : Lowenstam, *The death of Patroklos*, 84-87. Voir aussi : Morrison, « Homeric Darkness », 138.

³¹⁸ La peine d'Até (*Il.* 19. 91-133), est une précipitation accompagnée par un serment qui la condamne à un exil

puissent mourir, ils peuvent ainsi expérimenter une mort temporaire, parfois figurée par l'inconscience (Arès), l'exil (Apollon, Poséidon, Héphaïstos, Até) ou bien l'emprisonnement temporaire ou ponctuel dans un autre monde (Perséphone). Tous ses états sont précédés en général d'une chute, qui rajoute un élément de « cette expérience humaine » tant chez les protagonistes que pour le public qui semble comprendre que la « chute » signifie la mort dans le poème.

Une mort temporaire est donc une série « d'états » qui rappellent ceux qu'expérimentent les hommes durant la mort. Nous associations principalement ces états à la description d'Hésiode dans ce passage qui explique ce qui arrivait aux dieux s'ils versaient l'eau du Styx en libation et qu'ils prononçaient un Grand Serment mensonger, ou pour le trahir ensuite :

Ὅς κεν τὴν ἐπίορκον ἀπολλείψας ἐπομόσση
 ἀθανάτων οἱ ἔχουσι κάρη νιφόεντος
 Ὀλύμπου
 κεῖται νήυτμος τετελεσμένον εἰς ἐνιαθτόν,
 οὐδέ ποτ' ἀμβροσίης καὶ νέκταρος ἔρχεται
 ἄσσον
 βρώσιος, ἀλλά τε κεῖται ἀνάπνευστος καὶ
 ἄναυδος
 στρωτοῖς ἐν λεχέεσσι, κακὸν δε ἐ κῶμα
 καλύπτει.
 Αὐτὰρ ἐπεὶ νοῦσον τελέσση μέγαν εἰς
 ἐνιαυτόν,
 ἄλλος γ' ἐξ ἄλλου δέχεται χαλεπώτερος
 ἄεθλος
 εἰνάετες δὲ θεῶν ἀπαμείρεται αἰὲν ἐόντων,
 οὐδέ ποτ' ἐς βουλήν ἐπιμίσγεται οὐδ' ἐπὶ
 δαΐτας
 ἐννέα πάντα ἔτεα · δεκάτῳ δ' ἐπιμίσγεται
 αὖτις
 εἰρέας ἀθανάτων οἱ Ὀλύμπια δώματ'
 ἔχουσιν.
 Τοῖον ἄρ' ὄρκον ἔθεντο θεοὶ Στυγὸς ἄφθιτον
 ὕδωρ
 ὠγύγιον, τὸ δ' ἴνσι καταστυφέλου διὰ χῶρου.

Si l'un de ceux qui ne meurent pas, seigneur des neiges de l'Olympe, la verse à terre pour faire un serment qui n'est pas de vérité, il cesse de respirer, reste à terre pendant toute une année. Il ne peut pas s'approcher de l'ambrosie ni du nectar qui nourrissent ; il est étendu sur un lit qu'on lui a fait, sans souffle et sans paroles, dans un coma dangereux. Quand, après une longue année, sa maladie se termine, il subit une épreuve nouvelle, qui vient après l'autre. Pendant neuf ans il reste à l'écart des dieux qui vivent sans fin. On ne le laisse se mêler ni aux conseils ni aux fêtes, pendant neuf années entières. À la dixième année, il revient se mêler aux Immortels qui ont leur maison sur l'Olympe. Voilà à quel serment les dieux ont consacré l'eau du Styx, eau primitive, incorruptible, qui coule entre des rochers³¹⁹.

permanent, passage qui sera analysé dans la prochaine section.

³¹⁹ Hés. *Th.* 793-807. Nous allons revenir plus en détail sur ce thème lorsque nous aborderons l'étude des serments des chants 3 et 19.

Ainsi, pour résumer les symptômes de cette mort divine (ou de ce qui lui ressemble), durant la première année, on constate :

- Perte de souffle ou de la respiration

- Immobilité

- Ne peut se nourrir (précisément goûter à la nourriture des dieux).

- Le sujet est plongé dans l'inconscience « sans souffle et sans paroles dans un coma dangereux »

Quand après une année sa maladie se termine, le dieu est envoyé durant neuf ans en exil ; il peut vivre sur la terre chez les mortels et durant cette période potentiellement expérimenter la vie humaine, mais on parle surtout d'un exil des activités divines tel que participer aux fêtes ou aux conseils divins. La chute du monde divin vers le monde humain permet d'illustrer cette « mort divine », puisqu'il y a une transformation ontologique de la divinité, qui perd toute force et toute motricité, mais également un changement radical de lieu et d'occupation, tel qu'est représentée la mort chez les hommes. L'état initial de la mort humaine (perte du souffle, immobilité, etc.) reçoit donc une traduction approximative, mais le destin de l'âme après la mort (vie dans un autre monde, exil, emprisonnement) est également transposé dans la vie des dieux.

Dans « Falling into Time in Homer's Iliad »³²⁰, Purves propose que si le mouvement de chute représente la mort chez les hommes, les Olympiens, en tombant, trébuchent dans la réalité humaine et expérimentent alors la souffrance terrestre ou quelque chose qui s'en rapproche.

Notre hypothèse est que la précipitation, dans une combinaison entre mouvement et émotion, serait une représentation de la mort, parfaitement adaptée à des êtres qui ne peuvent mourir, mais qui, dans le poème, peuvent de mille manières l'expérimenter. Dans l'*Iliade*, ils seraient aussi à même d'expérimenter les émotions associées dans le monde humain à la mort, telles que la souffrance, l'horreur et le deuil. Après avoir été blessée par un guerrier téméraire, Aphrodite se sauve, « éperdue et affreusement souffrante », auprès de sa mère qui lui raconte pour la consoler la souffrance d'autres dieux et notamment une autre mésaventure impliquant le dieu de la guerre :

³²⁰ *Op. cit.*, 2006.

τέτλαθι τέκνον ἐμόν, καὶ ἀνάσχεο κηδομένη
περ·
πολλοὶ γὰρ δὴ τλήμεν Ὀλύμπια δώματ'
ἔχοντες
ἐξ ἀνδρῶν χαλέπ' ἄλγε' ἐπ' ἀλλήλοισι
τιθέντες.

τλή μὲν Ἄρης ὅτε μιν Ἴωτος κρατερός τ'
Ἐφιάτης
παῖδες Ἀλωῆος, δῆσαν κρατερῶι ἐνὶ δεσμῶι·
χαλκέωι δ' ἐν κεράμωι δέδετο τρισκαίδεκα
μῆνας·
καὶ νῦν κεν ἔνθ' ἀπόλοιτο Ἄρης ἄτος πολέμοιο,
εἰ μὴ μητρυιὴ περικαλλῆς Ἡερίβοια

Ἑρμῆαι ἐξήγγειλεν· ὁ δ' ἐξέκλεψεν Ἄρηα
ἤδη τειρόμενον, χαλεπὸς δέ ἐ δεσμὸς ἐδάμνα

Subis l'épreuve, enfant : résigne-toi, qu'il t'en coûte. Ils sont nombreux chez nous, les maîtres de l'Olympe, ceux qui, pour des hommes, ont supporté des épreuves semblables et se sont les uns aux autres infligés de durs chagrins. Arès a subi la sienne, le jour qu'Otos et Éphialte le Fort, les fils d'Aloeus, le lièrent d'un lien brutal. Treize mois enfermés dans une jarre de bronze, il y eût bel et bien péri, Arès, le dieu insatiable de guerre, si leur marâtre, la toute belle Ééribée, n'eût avisé Hermès. Quand celui-ci leur déroba Arès, il était à bout de forces : ses cruelles chaînes avaient eu raison de lui³²¹.

Zeus considère Arès comme « le plus odieux de tous les Immortels qui habitent l'Olympe », car ses plaisirs ne tournent autour que des querelles, des guerres et des combats :

ἔχθιστος δέ μοί ἐσσι θεῶν οἱ Ὀλυμπον
ἔχουσιν·
αἰεὶ γάρ τοι ἔρις τε φίλη πόλεμοί τε μάχα τε.

Tu m'es le plus odieux de tous les Immortels qui l'habitent l'Olympe. Ton plaisir toujours, c'est la querelle, la guerre, et les combats³²².

Il lui dit d'ailleurs au chant 5 :

εἰ δέ τευ ἐξ ἄλλου γε θεῶν γένευ ᾧδ' αἰδηλος
καὶ κεν δὴ πάλαι ἦσθα ἐνέρτερος Οὐραניῶνων

Si tu étais né de quelque autre dieu, destructeur comme tu l'es, il y a longtemps que tu serais dans un séjour situé plus bas que celui des fils du Ciel³²³. Zeus faisant alors référence au séjour des Titans.

Plus tard, malgré l'interdiction de Zeus, il retourne sur le champ de bataille, conscient du risque qu'il prend en désobéissant à Zeus :

μὴ νῦν μοι νεμεσήσεται Ὀλύμπια δώματ'
ἔχοντες

Ne m'en veuillez pas, habitants de l'Olympe, si pour venger le meurtre de

³²¹ II. 5. 382-391

³²² II. 15. 890-891

³²³ II. 5. 897-898

τίσασθαι φόνον υἱός ἰόντ' ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν, mon fils, je vais vers les nefes achéennes
εἶ πέρ μοι καὶ μοῖρα Διὸς πληγέντι κεραυνῶι quand même mon destin serait, frappé par
κεῖσθαι ὁμοῦ νεκύεσσι μεθ' αἵματι καὶ la foudre de Zeus, d'être couché avec les
κονίησιν. morts, dans le sang et la poussière³²⁴.

Un autre passage nous informe de manière plus détaillée sur les différents aspects de cette « expérience » de la mort, vécue par Arès puisqu'il « tombe » sur le champ de bataille :

τῆι μιν Ἄρης οὔτησε μαιφόνος ἔγχει C'est là qu'Arès meurtrier touche Athéné avec
μακρῶι. ἦ δ' ἀναχασσαμένη λίθον sa longue pique. Athéné recule et, de sa forte
εἴλετο χειρὶ παχείηι κείμενον ἐν πεδίωι main, saisit une pierre, qui se trouve là dans la
μέλανα τρηχύν τε μέγαν τε, τόν ῥ' plaine, noire, rugueuse, énorme, que les gens
ἄνδρες πρότεροι θέσαν ἔμμεναι οὔρον d'autrefois ont un jour placé là pour border
ἀρούρης· τῶι βάλε θοῦρον Ἄρηα κατ' quelque champ. Elle en frappe l'ardent Arès
αὐχένα, λῦσε δὲ γυῖα. ἐπτὰ δ' ἐπέσχε au cou et lui rompt les membres. Il tombe et,
πέλεθρα πεσών, ἐκόνισε δὲ χαιτάς, sur le sol, il couvre sept arpents. Ses cheveux
τεύχεά τ' ἀμφαράβησε· sont souillés de poussière ; ses armes vibrent
sur lui³²⁵.

Les cheveux souillés de poussière et les armes qui vibrent sont, comme nous l'avons vu, des manières de souligner cette chute, de lui donner une certaine emphase dramatique et le contact des cheveux divins avec la poussière invite à la souffrance et au deuil associé à la mort humaine.

Ainsi, les « terribles chagrins », les « pleurs, les tremblements », que les dieux expérimentent face à la souffrance physique, à la poussière et à la mort sont autant de manifestations de la mort qui, dans l'*Iliade*, sont expérimentées dans leur entièreté, tant par les hommes que – la mort elle-même en moins – par les divinités.

³²⁴ *Il.* 15. 115-118

³²⁵ *Il.* 21. 400-410. Nicole Loraux a étudié ces trois passages ainsi qu'une autre « chute d'Arès » dans « Le corps vulnérable d'Arès ». Elle explique : « toutes les formules qui, inlassablement, donnent la mort aux combattants sont là, mais parfois affectées d'une légère modification ». Nicole Loraux, « Le corps vulnérable d'Arès », dans *Corps des Dieux*, (dir.) Charles Malamoud et Jean-Pierre Vernant, Série Le temps de la réflexion (Paris : Gallimard, 1986), 341. Les « quasi-morts » d'Arès (*Op. cit.*, 336) sont qualifiées de « mock scene » par Lowenstam. Lowenstam, *The death of Patroklos*, 83. Voir aussi : Tamara Neal, *The wounded hero : non-fatal injury in Homer's Iliad* (Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford et Wien : Peter Lang, 2006) et Gilbert Andrieu, *Arès, le dieu mal aimé* (Paris : L'Harmattan, 2017).

4.6 Conclusion

Les « pleurs, les tremblements », que les dieux expérimentent face à la souffrance physique, à la poussière et à la mort sont autant de manifestations de la mort qui, dans l'*Illiade*, est expérimentée dans son entièreté, tant par les hommes que les divinités.

Le poète présente donc l'expression poétique de la mort et du deuil, via la chute des hommes sur le champ de bataille, mais aussi via les chutes divines. L'interaction des dieux avec quelque chose qui leur est profondément « étranger », tant dans leur nature profonde que dans leur vie en général, permet à Homère de transmettre un regard extérieur sur la mort qui fait partie de manière intrinsèque de la vie humaine. Ils expérimentent la mort via la chute, mais aussi via la mort d'êtres humains qui leur sont chers³²⁶.

Les dieux font face à la mort, mais les héros aussi, qui ne comprennent pas pourquoi ils doivent mourir. Leur existence même s'apparente à ce contact si choquant et si terrible entre un objet divin et la mort, qui se résume par la chute d'un objet sur le sol qui annonce souvent la mort d'un héros.

Lorsqu'il tombe au combat, un dieu quitte immédiatement le champ de bataille, en proie à de vives souffrances, parce qu'en toutes circonstances, la chute signifie toujours la mort. Celle-ci provoque un « contact » avec des matières proprement mortelles telles que la saleté et les liquides humains de toutes sortes qui, au-delà des douleurs physiques ressenties, provoquent douleur et dégoût chez les immortels en raison d'une dichotomie profonde entre pureté et souillure, bref entre les dieux et les mortels, tandis que ces derniers sont désignés par un nom qui qualifie l'expérience même qui les distingue des êtres divins.

En effet les dieux sont *athanatoi*, immortels. Le récit est censé se dérouler à une époque où la frontière entre le monde des dieux et des hommes n'est pas encore étanche. Au niveau narratif, ils ont la fonction de poser un regard extérieur sur le sujet central du poème : la mort. Leur

³²⁶ Par exemple, Zeus lors de la mort de Sarpédon (*Il.* 16.459), la relation entre Thétis et Achille et bien sûr l'*Hymne à Déméter* en sont des exemples. Sur la question voir : Donald Lateiner, « Pouring bloody drops (Iliad 16. 459) : The grief of Zeus », *Colby Quarterly* 38, 1 (2002) : 1-20, <https://digitalcommons.colby.edu/cq/vol38/iss1/6> ; Slatkin, *The Power of Thetis*, 2011 ; Sur les objets en général voir : Charles Delattre, *Objets sacrés, objets magiques de l'Antiquité au Moyen Âge* (Paris : Picard, 2007).

présence, le récit de leur expérience incomplète de la mort participe à une réflexion philosophique plus large sur la mort et le deuil, regardés par les hommes et les dieux avec horreur.

Si le plongeon et la précipitation apparaissent de manière récurrente dans la poésie, il importe de comprendre leurs places et leurs fonctions en contexte rituel. Le mouvement de chute signifie-t-il toujours la mort quand il apparaît, chez Homère, sous une forme tout autre : celle de la projection d'offrandes ? Il s'agit là d'un contexte rituel : le mouvement permet-il d'exprimer des émotions, telles que la tristesse et, le cas échéant, quel type de mort la chute en question traduirait-elle ? Nous allons maintenant observer la fonction et la nature du mouvement de chute dans le contexte rituel du serment.

Chapitre 5 – Le geste de projection et le serment rituel

Le serment rituel apparaît de nombreuses fois dans la poésie épique³²⁷. Il permet de sceller des alliances et d'éloigner le danger. Il s'agit d'une séquence rituelle structurée par un vocabulaire, des expressions formulaires et une série de gestes spécifiques et elle implique des gestes largement documentés tels que la prière, la mise à mort animale et la libation³²⁸. Le serment est une déclaration pour laquelle on prend à témoin des êtres divins, et qui, en cas de parjure, implique un mauvais sort lancé sur soi-même ou sur ses proches. Une promesse ou la véracité d'une déclaration sont ainsi garanties aux dépens du jureur, et portent soit sur le passé, soit sur le présent, ou encore scelle une promesse pour le futur.

Comme l'explique Renaud Gagné, cette garantie s'apparente à un prêt : « oath function as a loan. The word offered by the speaking party is accepted in return for a conditional threat »³²⁹. Cette menace est transmise d'une part par le biais de la parole, d'autre part par les gestes rituels ; quand la violence promise aux parjures est mise en scène à travers la mise à mort d'animaux, mais

³²⁷ Une vaste littérature est disponible pour appuyer cette section, entre autres : Christopher A. Faraone, « Molten Wax, Spilt Wine and Mutilated Animals : Sympathetic Magic in near Eastern and Early Greek Oath Ceremonies ». *The Journal of Hellenic Studies* 113 (1993) : 60–80, <https://doi.org/10.2307/632398> ; Walter Burkert, « Ritual between Ethology and Post-modern Aspects : Philological-historical Notes », dans *Ritual and Communication in the Graeco-Roman World*, (dir.) Irene Berti, Walter Burkert *et al.* (Liège : Presses universitaires de Liège, 2006), 23-35, <https://doi.org/10.4000/books.pulg.1132> ; Danièle Aubriot-Sévin, « Formulations possibles du serment et conceptions religieuses en Grèce ancienne », *Kernos* 4 (1991) : 91-103, <https://doi.org/10.4000/kernos.291> ; Raymond Verdier, *Le serment : actes du colloque international CNRS, Paris X Nanterre, 25-27 mai 1989*, vol. 1 et 2 (Paris : éditions du CNRS, 1991) ; Peter Karavites et Thomas Wren, *Promise Giving and Treaty Making. Homer and the Near East* (Leiden : Brill, 1992) ; Margo Kitts, « Not Barren is the Blood of Lambs: Homeric Oath-Sacrifice as Metaphorical Transformation », *Kernos* 16 (2003) : 17-34, <https://doi.org/10.4000/kernos.808> ; Emile Benveniste, « L'expérience du serment dans la Grèce ancienne », *RHR* 134 (1947) : 81-94, <https://doi.org/10.3406/rhr.1947.5601> ; David Cohen, « 'Horkia' and 'horkos' in the Iliad », *RIDA* 27 (1980) : 49-68, <http://local.droit.ulg.ac.be/sa/rida/file/1980/04.%20Cohen.pdf> ; Alan H. Sommerstein et Isabelle Torrance, *Oath and swearing in ancient Greece* (Berlin : De Gruyter, 2014) ; Margo Kitts, *Sanctified violence in Homeric society. Oath-making rituals and narratives in the Iliad* (Cambridge : Cambridge University Press, 2005), <https://doi.org/10.1017/CBO9780511814884>.

³²⁸ Le rituel de serment « oath-sacrifice » comporte dans l'*Illiade* 11 étapes, comme le souligne Kitts qui les étudie en détail. Kitts, *Sanctified violence in Homeric society*, 225. Bien sûr, rien n'est systématique. Un serment peut par exemple s'effectuer sans invoquer les dieux à témoin comme dans *Edipe-Roi* (Soph. *O.R.*, 644-645) selon Danièle Aubriot. Aubriot-Sévin, « Formulations possibles du serment », 92.

³²⁹ Renaud Gagné, *Ancestral fault in ancient Greece* (Cambridge, New York : Cambridge University, 2013), 204.

parfois aussi grâce la projection d'objets et l'utilisation de liquides comme le vin, employé dans une certaine mesure, nous allons le voir, pour figurer les liquides humains³³⁰.

Dans trois extraits que nous avons choisis, la violence est mise en scène dans un contexte rituel. Il s'agit (1) d'une réconciliation officielle entre les chefs de guerre de l'armée achéenne³³¹, (2) d'une tentative de paix entre les deux armées ennemies³³², et (3) d'une promesse d'anéantir l'armée adverse³³³. Si le dernier extrait n'est pas un serment rituel en tant que tel, il s'agit toutefois d'un vœu de mort et de destruction qui empruntera à l'univers du serment certains éléments. Dans tous les cas, le mouvement de chute, largement ignoré dans les études sur le serment, joue à notre avis un rôle déterminant.

Nous allons tout d'abord interroger certains extraits de la poésie épique où des mortels prononcent des serments informels, avant d'étudier en détail les deux serments qui apparaissent aux chants 3 et 19 de l'*Iliade*³³⁴. Nous terminerons en analysant un vœu qui possède avec les deux serments précédents une structure similaire.

5.1 Projections et serments chez les mortels

Le mouvement de chute semble toujours présent d'une manière ou d'une autre quand un serment est prononcé, et ce dès le premier chant de l'*Iliade*. Calchas qui doit révéler à tous la raison de la

³³⁰ « The pouring of libations must also have accompanied oaths frequently since, although there are, relatively speaking, not a large number of references to libations being added to oaths in our sources, one of the commonest Greek words for a sworn treaty or alliance, *spondai*, also means 'libations' ». Isabelle Torrance, « Ways to give oaths extra sanctity », dans *Oaths and Swearing in Ancient Greece* (Berlin et Boston : De Gruyter, 2014), 132. Sur cette utilisation de la libation, voir : Robert Parker, « Substitution in Greek Sacrifice », dans *Sacrifices humains*, (dir.) Pierre Bonnechere et Renaud Gagné (Liège : Presses Universitaires de Liège, 2013), 10. Sur la libation en général et pour une introduction sur la libation voir : Kimberley C. Patton, *Religion of the gods : ritual, paradox and reflexivity*, (Oxford : Oxford University Press, 2009) et Kimberley C. Patton, « Libation/Libation/Libation/Libazione », dans *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum [THesCRA]*, (Los Angeles et Basel : Getty Publications et Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, 2004–2006).

³³¹ *Il.* 19.259-268

³³² *Il.* 3.270-315

³³³ *Il.* 21. 115-130

³³⁴ Nous nommerons « serments rituels informels » tout serment situé à « l'extérieur » d'un rituel planifié, codifié, officiel. Pour les invocations qui ne sont pas des serments, voir : Sommerstein et Torrance, *Oath and swearing in ancient Greece*, 3-5. Quant aux serments prononcés par les dieux, ils appartiennent à une tout autre catégorie que nous étudierons un peu plus loin.

colère d'Apollon craint qu'Agamemnon ne s'en prenne à lui et demande à Achille de le protéger³³⁵. Achille lui en fait la promesse, ce qui l'oblige ensuite à affronter Agamemnon, et de cette confrontation naît alors le conflit qui va les diviser dans une longue partie du poème et engendrer dans l'immédiat ce serment solennel :

δημοβόρος βασιλεὺς ἐπεὶ οὐτιδανοῖσιν
ἀνάσσεις·
ἦ γὰρ ἂν Ἀτρεΐδῃ νῦν ὕστατα λωβήσαιο.
ἀλλ' ἔκ τοι ἐρέω καὶ ἐπὶ μέγαν ὄρκον
ὀμοῦμαι·
ναὶ μὰ τόδε σκῆπτρον, τὸ μὲν οὐ ποτε
φύλλα καὶ ὄζους

φύσει, ἐπεὶ δὴ πρῶτα τομὴν ἐν ὄρεσσι
λέλοιπεν,
οὐδ' ἀναθλήσει· περὶ γὰρ ῥά ἐ χαλκὸς
ἔλεψε
φύλλά τε καὶ φλοιόν· νῦν αὖτέ μιν υἷες
Ἀχαιῶν
ἐν παλάμηις φορέουσι δικασπόλοι, οἳ τε
θέμιστας
πρὸς Διὸς εἰρύαται· ὁ δέ τοι μέγας
ἔσσειται ὄρκος·

ἦ ποτ' Ἀχιλλῆος ποθὴ ἴξεται υἷας Ἀχαιῶν
σύμπαντας· τότε δ' οὐ τι δυνήσεται
ἀχνύμενός περ
χραιομεῖν, εὔτ' ἂν πολλοὶ ὑφ' Ἑκτορος
ἀνδροφόνοιο
θνήσκοντες πίπτωσι· σὺ δ' ἔνδοθι θυμὸν
ἀμύξεις
χωόμενος ὃ τ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν
ἔτισας.

ὣς φάτο Πηλεΐδης, ποτὶ δὲ σκῆπτρον
βάλε γαίηι
χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον, ἔζετο δ'
αὐτός·

Ah! Le beau roi, dévoreur de son peuple ! Il faut qu'il commande à des gens de rien : sans quoi, fils d'Atrée, tu aurais aujourd'hui lancé ton dernier outrage. Eh bien ! Je te le déclare, et j'en jure un grand serment. Ce bâton m'en soit témoin, qui jamais plus ne poussera ni de feuilles ni de rameaux, et, maintenant qu'il a quitté l'arbre où il fut coupé dans la montagne, jamais plus ne reflurira ! Le bronze (χαλκός) en a rasé le feuillage et l'écorce, et le voici maintenant entre les mains des fils des Achéens qui rendent justice et, au nom de Zeus, maintiennent le droit. Ce sera là pour toi le plus sûr des serments.

Un jour viendra où tous les fils des Achéens sentiront en eux le regret d'Achille ; de ce moment-là, malgré ton déplaisir, tu ne pourras leur être en rien utile, quand par centaines, ils tomberont mourants sous les coups d'Hector meurtrier. Alors, au fond de toi, tu te déchireras le cœur, dans ton dépit d'avoir refusé tout égard au plus brave des Achéens ». Ainsi dit le fils de Pélée et, jetant à terre le bâton percé de clous d'or, il s'assied³³⁶.

³³⁵ II. 1.85–91

³³⁶ II. 231-246

Achille prononce un grand serment (μέγαν ὄρκον), mentionne les qualités du sceptre et marque la fin de sa déclaration par la projection de l'objet sur le sol.

Les historiens ont peu étudié le geste ou bien ont traité la projection du sceptre comme une curiosité³³⁷. Il s'agirait non seulement d'un « bâton de paroles », mais la plupart des chercheurs proposent aussi que le sceptre symbolise le pouvoir en place, incarné par Agamemnon et contesté par Achille dans ce passage³³⁸.

Kitts s'attache à analyser la scène à travers les qualités du sceptre : « To swear by a perverted symbol – a dead scepter – is to undertake a perverted justice, here manifest as the corruption of fairness and good faith among the combined force of the Achaean armies »³³⁹.

Kozak précise cette idée en ajoutant que le sceptre serait l'appropriation visuelle du pouvoir d'Agamemnon et la projection au sol de ce symbole serait un geste de défi de la part d'Achille et rejetterait cette forme de justice corrompue³⁴⁰. Elle renchérit ensuite en expliquant que le geste de projection donne de l'ampleur au serment et rend plus dramatiques les paroles prononcées par Achille : « his whole speech is made more emphatic through the violent throwing of the scepter »³⁴¹.

Or, comme nous l'avons vu, la colère est un sentiment qui est associé au geste de projection et la colère d'Achille s'exprimerait de la même manière que chez certains dieux tels que Zeus à qui il arrive de céder à ce sentiment en précipitant du haut de l'Olympe les divinités qui s'opposent à lui³⁴².

³³⁷ Je pense à l'« unusual oath » de Judith Fletcher. Judith Fletcher, *Performing Oaths in Classical Greek Drama* (Cambridge : Cambridge University Press, 2012), 88.

³³⁸ « The protocol is for each king to hold the skēptron, 'scepter', when it is his turn to speak ». Nagy, *The Ancient Greek hero in 24 hours*, 412. Voir aussi : David Bouvier, *Le sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire* (Grenoble : Million, 2002) et Johannes Haubold, *Homer's People* (Cambridge : Cambridge University Press, 2000), 20-24.

³³⁹ Kitts, *Sanctified violence in Homeric society*, 104-105.

³⁴⁰ Lynn Kozak, « Oaths and characterization: two Homeric case studies », dans *Oath and swearing in ancient Greece*, (dir.) Alan H. Sommerstein et Isabelle Torrance (Berlin et Boston : De Gruyter, 2014), 216.

³⁴¹ *Op. cit.* Voir aussi : « There were various ways in which the solemnity of an oath could be increased [...] Gestures could also add solemnity to an oath. Raising the hands or a scepter to heaven, striking the ground, clasping hands and drawing blood all occur in our texts ». Isabelle Torrance, « Ways to give oaths extra sanctity », 132.

³⁴² Il ne fait nul doute qu'Achille soit très en colère. Agamemnon décide de lui prendre son butin, ce qui le met dans un tel état qu'Athéna est obligée d'intervenir pour l'empêcher d'égorger sur le champ l'Atride : Athéna :

Le sceptre que tient en main Achille, et qu'il jette à terre, n'est pas tant l'illustration du pouvoir d'Agamemnon ou d'un mouvement d'humeur chez Achille, que le moteur d'un puissant serment rituel.

5.2 La fonction du sceptre

Le sceptre, tout d'abord, n'est pas corrompu. Il ne s'agit pas d'une branche en putréfaction (elle est ornée d'or), mais bien d'une branche jadis vivante et devenue stérile, sur laquelle ne pousseront plus jamais ni fleurs ni rameaux. Dans cette analogie entre le serment et le sceptre, le métal (χαλκός) n'a pas ici de connotations d'infertilité, mais un aspect éternel, irrémédiable, car le poète dit que le sceptre n'aura jamais plus de branches ou de feuilles.

En Grèce, la seule chose qu'il est impossible de changer, même pour les dieux, est la mort. Et la vie, « les fleurs, les feuilles » ne repousseront plus jamais sur cette branche, comme le *mégas horkos* qui est un serment inviolable dont les conséquences sont irrémédiables³⁴³.

Dans une société où on lève les mains au ciel pour s'adresser aux dieux de l'Olympe, le sceptre et son parcours ne représenteraient pas la justice corrompue d'Agamemnon, mais bien la prière elle-même, dont le parcours est ici souterrain. En effet, le serment prononcé par le Péléide est clairement défini comme un *mégas horkos*. Il s'adresse donc aux divinités infernales et c'est d'abord cette direction que la projection au sol évoquerait. On ne devrait pas tant considérer

ἦλθον ἐγὼ παύσουσα τὸ σὸν μένος, αἶ κε πίθηαι

Achille lui obéit et se contient :

χρῆ μὲν σφωῖτερόν γε θεὰ ἔπος εἰρύσασθαι
καὶ μάλα περ θυμῶι κεχολωμένον· ὧς γὰρ ἄμεινον·
ὅς κε θεοῖς ἐπιείθεται μάλα τ' ἔκλυον αὐτοῦ

Je suis venue (du ciel) pour calmer ta fureur : me veux-tu obéir ? *Il.* 1. 207

Un ordre de vous deux (Athéna est envoyée par Héra), déesse, est de ceux qu'on observe. Quelque courroux que je garde en mon cœur, c'est là de bon parti. Qui obéit aux dieux est écouté. *Il.* 1. 216-218

Pour Kirk, le mouvement de chute exprime la frustration : « flinging the staff to the ground expresses Akhilleus' frustration ». Geoffrey Stephen Kirk, *The Iliad: A commentary, vol. 1, Book 1-4* (Londres : Cambridge University Press, 1985), 78.

³⁴³ « Oath is made even more impressive by associating the staff with the idea of inevitability: just as it will never sprout leaves again, so will this oath be fulfilled ». Kirk et Edwards. *The Iliad: A commentary, vol. 5*, 143.

l'objet que le geste qui semblerait faire partie intégrante du serment au point même d'être reproduit au chant suivant.

En effet, au chant 2³⁴⁴, le sceptre d'Agamemnon a été forgé par Héphaïstos et été passé successivement aux différents Atrides depuis plusieurs générations. Son histoire est racontée en détail et met en valeur la généalogie divine et héroïque de l'Atride. Un sceptre est pratiquement un porte-voix ou bien donne une légitimité à celui qui prononce un discours. Quand Ulysse s'en saisit pour contenir la foule qui souhaite abandonner le combat, il a une altercation avec Thersite, le plus laid et le plus vil de tous les Achéens. Les reproches de Thersite envers Agamemnon reprennent point par point ceux formulés par Achille au chant 1. Pourtant, il n'a pas l'honorabilité, les talents et le courage d'Achille et il se fait rabrouer vertement par Ulysse, qui prononce alors un serment qu'il vient conclure encore une fois par la projection du sceptre :

ἀλλ' ἔκ τοι ἐρέω, τὸ δὲ καὶ τετελεσμένον
ἔσται·
εἴ κ' ἔτι σ' ἀφραίνοντα κιχήσομαι ὡς νύ περ
ᾧδε,
μηκέτ' ἔπειτ' Ὀδυσῆϊ κάρη ὤμοισιν ἐπείη,
μηδ' ἔτι Τηλεμάχοιο πατὴρ κεκλημένος εἶην,
εἰ μὴ ἐγὼ σε λαβὼν ἀπὸ μὲν φίλα εἵματα
δύσω,
χλαῖνάν τ' ἠδὲ χιτῶνα, τὰ τ' αἰδῶ
ἀμφικαλύπτει,
αὐτὸν δὲ κλαίοντα θεὰς ἐπὶ νῆας ἀφήσω
πεπλήγων ἀγορῆθεν ἀεικέσσι πληγῆσιν.
ὡς ἄρ' ἔφη, σκῆπτρῳ δὲ μετάφρενον ἠδὲ καὶ
ᾧμῳ
πληξεν· ὁ δ' ἰδνώθη, θαλερὸν δὲ οἱ ἔκπεσε
δάκρυ·
σμῶδιξ δ' αἰματόεσσα μεταφρένου
ἐξυπανέστη
σκήπτρου ὑπο χρυσεύου· ὁ δ' ἄρ' ἔζετο
τάρβησέν τε,
ἀλγήσας δ' ἀχρεῖον ἰδὼν ἀπομόρξατο δάκρυ.
οἱ δὲ καὶ ἀχνύμενοί περ ἐπ' αὐτῷ ἠδὺ
γέλασαν

Eh bien ! Je te le déclare, et c'est là ce qui sera : que je te trouve encore à faire l'idiot, comme tu le fais, et je veux que cette tête cesse de surmonter les épaules d'Ulysse, je veux même cesser d'être appelé père de Télémaque, si je ne prends, ne t'enlève tes hardes, le manteau et la tunique qui couvrent ta virilité, et ne te renvoie à l'assemblée aux fines neufs, tout en larmes, honteusement roué de coups. Il dit, et son sceptre, il le frappe au dos, aux épaules. L'autre ploie l'échine, et de grosses larmes coulent de ses yeux : une bosse sanguinolente a sailli sur son dos au choc du sceptre. Il s'assied, pris de peur, et sous la souffrance, le regard éperdu, il essuie ses larmes. Et malgré tout leur déplaisir, les autres à le voir ont un rire content³⁴⁵.

³⁴⁴ II. 2.102-108

³⁴⁵ II. 2. 257-269

Ce qui est intéressant, c'est que la scène est un calque du chant 1. Il s'agit d'une réécriture du chant 1, mais avec une autre alternative, celle-où où Agamemnon (avec l'aide d'Ulysse) prouve sa valeur, ce qui lui permet de diriger les Achéens qui s'apprêtent à retourner au combat. Le plus important c'est que la reprise du geste en lui-même démontre son importance dans le premier serment. Certes, il n'y a pas de chute en soi, mais il y a un mouvement descendant, de haut en bas, et le moment où Achille projetait le sceptre sur le sol est clairement transposé dans le passage par la projection du sceptre sur le dos de Thersite.

Si Nagy propose que le simple geste de tenir le sceptre en l'air valide le serment prononcé³⁴⁶, nous pensons plutôt que c'est le geste de projection qui scelle le serment, en raison d'une association méconnue entre le geste de projection et le *mégas horkos*. Le « parcours du sceptre », c'est-à-dire, le déplacement que fait le sceptre lors de sa projection, fait à la fois songer à une série de témoins divins normalement mentionnés au cours d'un serment, mais aussi aux divinités les plus éloignées, ou vivant dans les profondeurs de la terre, ce que nous allons voir à présent dans les serments divins qui de fait précisent les rapports entre le serment et le geste de projection.

5.3 Grand serment

Le grand serment est normalement prononcé par les dieux, bien qu'il apparaisse aussi parfois chez les hommes. Chez les premiers, il implique toujours le Styx, divinité infernale ancienne qui, dans le cas d'un parjure, a le pouvoir de plonger les dieux dans le coma.

³⁴⁶ « So, the gesture of Achilles when he holds the scepter as he makes his oath has the effect of authorizing this oath ». Nagy, *The ancient Greek heroes in 24 hours*, 412. Agamemnon jure un serment par Zeus en levant son sceptre au ciel, disant qu'il permettra aux Troyens de récupérer et de brûler les corps de ceux tombés au combat : Ὡς εἰπὼν τὸ σκῆπτρον ἀνέσχεθε πᾶσι θεοῖσιν, *Il.* 7. 408-413. Hector jure également à Dolon, qui lui demande de lever son sceptre (ἀνέχω) que si sa mission porte fruit, il obtiendra les chevaux du Péléide : Ὡς φάθ', ὁ δ' ἐν χερσὶ σκῆπτρον λάβε και οἱ ὄμοσσαν, *Il.* 10. 328. Notons cependant que dans les deux cas, les chefs de guerre ne prononcent pas de grands serments et que le geste de lever le sceptre s'inscrit dans la simple prise de parole et les prières aux dieux olympiens qui impliquent de lever les mains au ciel. Pour sa part, Hector ne lève pas le sceptre au ciel, ainsi que Dolon lui demandait, mais le saisit simplement. Le poète explique aussi « qu'il dit et jure un serment qui ne doit pas être tenu », Ὡς φάτο και ῥ' ἐπίορκον ἐπώμοσε, τὸν δ' ὀρόθησεν, *Il.* 10. 332.

Le dieu parjure est frappé d'immobilité et ensuite maintenu à l'écart durant neuf ans³⁴⁷. Emprisonné dans son propre corps et en situation d'exil, son état correspond à ce que j'appelais ailleurs une « mort temporaire ». Pour cette raison, prononcer un serment pour les dieux est un acte grave, comme en témoigne ce passage où Héra jure à Zeus que ce n'est pas elle qui a envoyé Poséidon dans la bataille :

<p>Ἴστω νῦν τόδε Γαῖα καὶ Οὐρανὸς εὐρύς ὑπερθε καὶ τὸ κατειβόμενον Στυγὸς ὕδωρ, ὅς τε μέγιστος ὄρκος δεινότατός τε πέλει μακάρεσσι θεοῖσι</p>	<p>Non, et qu'ici m'en soient témoin et la Terre et le vaste Ciel sur nos têtes, et les ondes du Styx dans leur chute aux Enfers, le plus grand, le plus terrible des serments pour les dieux bienheureux³⁴⁸.</p>
---	--

Dans un autre extrait, Hypnos s'adresse à Héra, qui lui demande d'endormir Zeus pour que les autres divinités puissent venir en aide aux Achéens en mauvaise posture :

<p>Ἄγρει νῦν μοι ὄμοσσον ἀάατον Στυγὸς ὕδωρ, χειρὶ δὲ τῆι ἐτέρηι μὲν ἔλε χθόνα πουλυβότειραν, τῆι δ' ἐτέρηι ἄλα μαρμαρέην, ἵνα νῶϊν ἅπαντες μάρτυροι ὦσ' οἱ ἔνερθε θεοὶ Κρόνον ἀμφὶς έόντες, ἧ μὲν ἐμοὶ δώσειν Χαρίτων μίαν ὀπλοτεράων Πασιθέην, ἧς τ' αὐτὸς ἐέλδομαι ἤματα πάντα. ᾽Ως ἔφατ', οὐδ' ἀπίθησε θεὰ λευκώλενος Ἥρη, ὄμνυε δ' ὡς ἐκέλευε, θεοῦς δ' ὀνόμηνεν ἅπαντας τοὺς ὑποταρταρίους οἱ Τιτῆνες καλέονται</p>	<p>Eh bien ! Jure-moi donc par l'eau inviolable du Styx, en touchant d'une main le sol nourricier et, de l'autre, la mer étincelante afin que les dieux d'en bas entourant Cronos nous servent de témoins, jure de me donner une des Grâces, Pasithée, qu'aussi bien je désire et depuis toujours. Il dit, et Héré, la déesse aux bras blancs, n'a garde de dire non. Elle jure dans les termes qu'il lui dicte, en invoquant le nom de tous ces dieux qui sont tout au fond du Tartare, que l'on appelle les Titans³⁴⁹.</p>
--	---

³⁴⁷ Hés. *Th.* 793–806.

³⁴⁸ *Il.* 15. 36-38. Le Styx est à la fois un fleuve infernal et une déesse océane. Il se confond ici avec le serment des dieux lui-même : Hés. *Th.* 226–232, 361, 383, 389, 397-404, 775-806 ; *Il.* 8. 367-69 (ὑπεξέφυγε Στυγὸς), *HhDém.*, 423. Voir : Jean Bollack, « Styx et serments », *REG* 71, 334-338 (1958) : 1-35, <https://doi.org/10.3406/reg.1958.3531> ; Kitts, *Sanctified violence in Homeric society*, 95 ; Sébastien Dalmon, « Une ordalie pour les Dieux : Styx l'Océanide et le grand serment des dieux dans la poésie archaïque », dans *Les justices de l'invisible*, (dir.) Raymond Verdier, Nathalie Kalnoky et Soazick Kerneis (Paris : L'Harmattan, Collection Droits et Cultures, 2013), 221-239 ; Martha Krieter-Spiro et Joachim Latacz, *Homer's Iliad: The Basel commentary. Book 14* (Boston : De Gruyter, 2018), 136.

³⁴⁹ *Il.* 14. 271-280

Et, finalement, lorsque Héra apprend la naissance prochaine d'Héraclès, elle demande à Zeus de jurer un grand serment :

εἰ δ' ἄγε νῦν μοι ὄμοσον Ὀλύμπιε
καρτερὸν ὄρκον,
ἧ μὲν τὸν πάντεσσι περικτιόνεσσιν
ἀνάξειν,
ὅς κεν ἐπ' ἡματι τῶιδε πέσῃ μετὰ ποσσὶ
γυναικὸς
τῶν ἀνδρῶν οἱ σῆς ἐξ αἵματός εἰσι
γενέθλης.
Ὡς ἔφατο· Ζεὺς δ' οὐ τι δολοφροσύνην
ἐνόησεν,
ἀλλ' ὄμοσεν μέγαν ὄρκον, ἔπειτα δὲ
πολλὸν ἀάσθη.
Ἦρη δ' αἴζασα λίπεν ρίον Οὐλύμποιο

Allons ! Dieu de l'Olympe, jure-moi donc sur l'heure un puissant serment, qu'il régnera bien sur tous ses voisins, l'enfant qui en ce jour tombera aux pieds d'une femme, s'il est des mortels qui appartiennent à la race sortie de ton sang ». Elle dit ; Zeus ne voit pas la perfidie : il jure un grand serment et commet la plus grande des erreurs. Héra alors, d'un bond, quitte la cime de l'Olympe³⁵⁰.

Elle gagne Argos d'Achaïe le plus rapidement possible pour provoquer les couches de l'épouse de Sthénélos le Perséide, afin qu'un autre descendant de Zeus naisse avant Héraclès et elle retient les Illithyes afin de retarder les couches d'Alcmène, mère d'Héraclès.

Quand Zeus se rend compte qu'il a été trompé :

Αὐτίκα δ' εἴλ' Ἄτην κεφαλῆς
λιπαροπλοκάμοιο
χωόμενος φρεσὶν ἧσι, καὶ ὤμοσε
καρτερὸν ὄρκον
μή ποτ' ἐς Οὐλύμπόν τε καὶ οὐρανὸν
ἀστερόεντα
αὐτίς ἐλεύσεσθαι Ἄτην, ἧ πάντας ἀἄται·
ὦς εἰπὼν ἔρριπεν ἀπ' οὐρανοῦ
ἀστερόεντος
χειρὶ περιστρέψας· τάχα δ' ἴκετο ἔργ'
ἀνθρώπων.

Brusquement, il saisit Até (Erreur/Égarement) par sa tête aux tresses luisantes, le cœur en courroux, et il jure un puissant serment, que jamais plus elle ne rentrera ni dans l'Olympe ni au ciel étoilé, cette Erreur qui fait errer tous les êtres. Cela dit, en un tournemain, il la fait pivoter et la jette du haut du ciel étoilé, d'où elle a vite fait de choir au milieu des champs des mortels³⁵¹.

Reprenons ces différents extraits et observons, comme dans le serment d'Achille, comment le mouvement de chute y apparaît.

³⁵⁰ *Il.* 19. 108-114

³⁵¹ *Il.* 19. 126-131

Achille, par le sceptre qu'il tient à la main fait un grand serment. Il utilisait la nature de ce sur quoi il jurait afin d'émettre une comparaison : stérilité éternelle et absolue, mise en relation avec la nature irrémédiable du serment. Qu'en est-il des dieux ?

Tout d'abord, dans le serment prononcé en faveur d'Hypnos³⁵², Héra jure sur les ondes du Styx, inviolables (άτατος) : le poète insiste sur l'eau qui dévale et s'échappe en cascade d'un rocher (τὸ κατειβόμενον Στυγὸς ὕδωρ). Cette mention n'est pas anodine puisque cette particularité du fleuve infernal apparaît dans de nombreux extraits de la poésie épique³⁵³ et rappelle d'après nous le déplacement de sa prière vers les profondeurs infernales.

Au chant 14, Hypnos lui demande de jurer sur le Styx en touchant d'une main le sol et de l'autre la mer étincelante afin d'appeler comme témoins les dieux d'en bas qui, avec Cronos se trouvent sous le Tartare, c'est-à-dire les Titans³⁵⁴.

Le geste de « toucher » la terre et la mer pour jurer permet ici de prendre à témoin ces divinités, à la différence par exemple, du geste d'Antiloque qui jure qu'il n'a pas triché lors d'une course en touchant ses chevaux³⁵⁵, attributs du dieu qu'il prend à témoin (Poséidon) ou bien à une époque plus tardive, le serment des Phocéens³⁵⁶, qui implique que les soldats jurent PAR l'animal du sacrifice.

³⁵² *Il.* 14. 271-280

³⁵³ Hés. *Th.*, 783-808. La cascade du Styx est aussi mentionnée dans le serment de Calypso dans l'*Odyssée*, *Od.* 5. 184-186 et dans l'*Hymne à Apollon* : Cynéthos de Chios, *HhApoll.*, 84-86. Pour un rapprochement entre la chute d'eau et le thème de la libation, voir : « The image of the streams of wax flowing down underground through the fire, as a river plunging into the earth, is reminiscent of the 'great oath of the gods' the Styx ». Renaud Gagné, « The poetic of "exōleia" in Homer », *Mnemosyne* 63, 3 (2010) : 360, <https://www.jstor.org/stable/25801859>. Hésiode dit qu'Iris ne se rend chez Styx que lorsqu'il y a querelle, ce qui rejoint mon passage.

³⁵⁴ Au sujet des dieux vaincus, voir : Hés. *Th.* 203-204. Au sujet du Tartare humide, voir : *Il.* 8. 13.

³⁵⁵ Ménélas dit dans l'*Iliade* :

Ἀντίλοχ' εἰ δ' ἄγε δεῦρο διοτρεφές, ἦ θέμις ἐστί,
στάς ἵππων προπάροιθε καὶ ἄρματος, αὐτὰρ
ἰμάσθλην
χερσὶν ἔχε ῥαδινὴν, ἧ περ τὸ πρόσθεν ἔλαυνες,
ἵππων ἀψάμενος γαίηοχον ἐννοσίγαιον
ὄμνυθι μὴ μὲν ἐκὼν τὸ ἐμὸν δόλωι ἄρμα πεδῆσαι.

Antiloque, viens ici, nourrisson de Zeus, et, comme il est de règle, debout, en face de tes chevaux et de ton char, portant le souple fouet avec lequel tu menais tout à l'heure, la main sur tes chevaux, jure donc par le Maître de la terre et Ébranleur du sol que tu n'as pas, par trahison et volontairement, gêné la marche de mon char. *Il.* 23 581-585.

³⁵⁶ L'histoire du serment des Phocéens est rapportée par Hérodote : *Hdt.* I, 165. En 546 av. J.-C. Phocée est assiégée par les Perses de Cyrus le Grand. Les Phocéens jettent dans la mer une masse de fer ardente et font serment de ne jamais rentrer à Phocée avant que cette masse ne soit revenue sur l'eau. La masse en question (μύδρος) est précipitée dans un abîme tournoyant (faisant penser à l'enclume qui voyage au Tartare chez Hésiode) ou bien la masse de fer

Le geste d'Héra s'apparente plutôt à celui de la mère de Méléagre, qui frappe frénétiquement le sol de ses poings pour invoquer les puissances infernales. Dans cet extrait qui a pour thème la colère, Phénix raconte l'histoire de Méléagre :

ἐξ ἀρέων μητρὸς κεχολωμένος, ἦ ῥα θεοῖσι
πόλλ' ἀχέουσ' ἠρᾶτο κασιγνήτοιο φόνιοι,
πολλὰ δὲ καὶ γαῖαν πολυφόρβην χερσὶν ἀλοία
κυκλήσκουσ' Αἴδην καὶ ἐπαινήν
Περσεφόνηαν,
πρόχνη καθεζομένη, δεύοντο δὲ δάκρυσι
κόλποι,
παιδὶ δόμεν θάνατον· τῆς δ' ἠεροφοῖτις
Ἐρινὺς
ἔκλυεν ἐξ Ἐρέβεσφιν ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσα

Il s'indignait des malédictions de sa mère, qui, dans sa douleur du meurtre de ses frères, instamment lançait des imprécations vers les dieux, et, instamment aussi, frappait de ses deux mains la terre nourricière, invoquant et Hadès et la féroce Perséphone, étendue de tout son long à terre, dans ses voiles trempés de pleurs, et leur demandant de donner la mort à son fils. Et l'Érinys au cœur impitoyable, qui marche dans la brume, du fond de l'Érèbe, entendit sa voix³⁵⁷.

La terre est une sorte de heurtoir des Enfers que l'on touche ou cogne pour appeler des témoins et parfois même leur demander leur aide dans d'autres circonstances. Par exemple dans *l'Hymne à Apollon*, Héra cogne violemment le sol pour que la terre et les divinités infernales l'aident à mettre seule un enfant au monde³⁵⁸.

Si l'on reprend comme exemple le serment d'Achille, il est vrai que le Péléide jure sur le sceptre, mais il faut dissocier le moment où il le tient dans ses mains et celui où il le projette violemment sur le sol. Le geste de projection que nous résumons, comme un objet effectuant un parcours,

ardente pourrait faire référence à Héphestos, puisque sa forge se trouve dans l'Etna qui au cours d'éruptions fréquentes crache de la cendre volcanique. Ceux qui ne respectent pas ce serment ne subissent aucune conséquence, ce qui est inusité puisque chez Hérodote, car ceux qui rompent leurs serments sont généralement punis. On peut penser que leurs descendants ont subi des calamités en raison des actions de leurs ancêtres. Personnellement nous sommes d'avis, que la masse ardente ne fait que donner la qualité du serment, un peu comme le sceptre au chant I, tandis que dans les serments avec sacrifice et geste de projection, c'est le sort de la victime qui est mise en scène à travers la projection d'offrande. Est-ce que la masse ardente chez Hérodote ferait référence à une mort sans inhumation ou même à un déplacement vers les Enfers ? Peut-être, mais pas obligatoirement, puisque dans ce cas-ci, la précipitation de la masse métallique, qui ne pourra jamais revenir à la surface, illustre le fait de ne jamais revenir à Phocée.

³⁵⁷ *Il.* 9. 567-573

³⁵⁸ *HhApoll.* 332-341.

d'un point A au point B, représente le déplacement unique d'un objet dont la course est interrompue par son atterrissage sur le sol³⁵⁹. Frapper le sol ou lancer un objet, trace un parcours vertical. Qu'il s'agisse d'un simple déplacement simple ou bien un va-et-vient, d'un objet, d'un corps ou d'un liquide, il est important de s'attarder sur le tracé de cette ligne.

Dans les serments, les liquides seront à privilégier puisqu'ils ont l'avantage de disparaître, absorbés par ce lieu invisible auquel cette prière est en fait destinée. Et donc en résumé, la projection d'objet sur le sol durant un serment, tel que celui d'Achille, a pour fonction de contacter une série de dieux, dans le contexte d'une cosmogonie religieuse où chaque palier du monde est peuplé par eux. Ensuite elle permet que la prière prenne la direction des divinités qui supervisent les serments et finalement, la chute rappelle chez les hommes la mort, comme, chez les dieux, la seule divinité qui puisse temporairement leur enlever leur pouvoir, et qui tombe en cascade dans les Enfers.

Au chant 19, nous assistons à la fois à un serment divin et à un serment humain. Le mythe raconté par les hommes précède un serment rituel, et dans les deux cas le geste de projection vient sceller le serment.

Mais tout d'abord, commençons par observer les chutes successives qui précèdent la précipitation d'Até scellant le serment de Zeus.

Zeus annonce la naissance de son fils Héraclès aux autres dieux et ajoute qu'il régnera sur tous ses voisins³⁶⁰. Héra profite de la fierté orgueilleuse de son époux pour le manipuler et lui fait jurer un grand serment :

εἰ δ' ἄγε νῦν μοι ὄμοσον Ὀλύμπιε καρτερὸν ὄρκον,
ἧ μὲν τὸν πάντεσσι περικτιόνεσσιν ἀνάξειν,
ὅς κεν ἐπ' ἧματι τῶιδε πέσῃ μετὰ ποσσὶ γυναικὸς
τῶν ἀνδρῶν οἱ σῆς ἐξ αἵματός εἰσι γενέθλης.
ὣς ἔφατο· Ζεὺς δ' οὐ τι δολοφροσύνην ἐνόησεν,
ἀλλ' ὄμοσεν μέγαν ὄρκον, ἔπειτα δὲ πολλὸν ἀάσθη.

Allons ! Dieu de l'Olympe, jure-moi donc sur l'heure un puissant serment, qu'il régnera bien sur tous ses voisins, l'enfant qui en ce jour tombera aux pieds d'une femme, s'il est des mortels qui appartiennent à la race sortie de ton sang». Elle dit ; Zeus ne voit pas la perfidie : il jure un grand serment et commet la plus grande des erreurs. Héra alors, d'un bond, quitte la cime de

³⁵⁹ Pour une définition voir dans cette thèse, p. 12, n.47.

³⁶⁰ *Il.* 19.100

Ἥρη δ' αἴξασα λίπεν ῥίον Οὐλύμποιο l'Olympe³⁶¹.

Lorsqu'il prononce ce grand serment, Zeus fait alors référence à sa descendance au sens large, oubliant qu'Héra a le pouvoir de contrôler l'ordre des naissances et qu'outre son fils Héraclès, un de ses petits-fils s'apprête à naître. Une fois le serment prononcé, Héra saute de l'Olympe et d'un bond se rend à Argos. L'hypothèse que nous aimerions explorer est que ce saut contribue à sceller le serment prononcé par Zeus.

En effet, les déplacements des dieux ne sont jamais anodins³⁶². Les mouvements divins sont même parfois perceptibles aux hommes et associés à certains phénomènes naturels ; « signes célestes » qui indiquent une décision divine et parfois interprétés par des spécialistes³⁶³.

Le mouvement de chute serait à ce point associé à l'univers d'un serment, que pour une raison purement esthétique, le plongeon apparaîtrait dans certains passages du poème, soit pour indiquer la mort³⁶⁴, soit pour signaler qu'un serment a été prononcé.

Ainsi, quand des déesses comme Héra ou Thétis plongent après avoir soutiré à Zeus promesses et serments, leur plongeon pourrait souligner le caractère irrémédiable des paroles prononcées par Zeus, surtout quand le mouvement de chute est absent du serment.

Ainsi, au chant 1, lorsque Zeus jure à la mère d'Achille qu'il va venir en aide à son fils, son serment n'est pas marqué par une projection, mais par un hochement de tête de haut en bas et selon notre hypothèse aussi par le saut de la déesse qui répond alors au besoin de « signifier » qu'un serment a été effectué à travers ce mouvement :

Τὼ γ' ὡς βουλευσάντε διέτμαγεν · ἦ μὲν ἔπειτα	Ils rompirent leur conciliabule : Thétis
εἰς ἄλα ἄλτο βαθεῖαν ἀπ' αἰγλήεντος Ὀλύμπου,	la divine plongea du front radieux (ou
	de l'Olympe radieux) de l'Olympe
	dans l'onde profonde ; Zeus s'en fut

³⁶¹ *Il.* 19. 108-114

³⁶² Sur les déplacements des dieux voir : Greene, *The descent from heaven. A study in epic continuity* ; Piero Boitani et P. Winged Words, *Flight in Poetry and History* (Chicago et Londres : University of Chicago Press, 2007) ; Cursaru, « Structures spatiales dans la pensée religieuse grecque », 2009.

³⁶³ « Celestial and natural phenomena, such as eclipses and comets (Pindar, Paean 9) were amongst the most troubling signs, especially if they were unexpected, like rain or lightning from a clear sky (Demosthenes 43 [Against Macartatos] 66) ». Pierre Bonnechere, « Divination », dans *A companion to Greek Religion*, (dir.) Daniel Ogden (Chichester : John Wiley & Sons, 2010), 150.

³⁶⁴ Voir le chapitre I sur les chauves-souris.

Cette promesse faite à Thétis ne serait donc pas différente d'un grand serment et impliquerait également un mouvement descendant qui prendrait la forme ici du hochement de tête de Zeus et du plongeon divin. À travers une remarquable économie de gestes, froncement des sourcils, signe de la tête, Zeus peut valider ou invalider des requêtes et faire trembler le monde³⁶⁶.

Zeus donne en gage le mouvement de son front :

<p>εἰ δ' ἄγε τοι κεφαλῆι κατανεύσομαι ὄφρα πεποιθήις· τοῦτο γὰρ ἐξ ἐμέθεν γε μετ' ἀθανάτοισι μέγιστον τέκμων· οὐ γὰρ ἐμὸν παλινάγρετον οὐδ' ἀπατηλὸν οὐδ' ἀτελεύτητον ὃ τί κεν κεφαλῆι κατανεύσω</p>	<p>Pour toi j'appuierai ma promesse d'un signe de mon front. Ainsi tu me croiras : c'est le plus puissant gage que je puisse donner parmi les Immortels. Il n'est ni révocable, ni trompeur, ni vain, l'arrêt qu'a confirmé un signe de mon front³⁶⁷.</p>
---	--

De cet accord entre Thétis et Zeus va en effet résulter une grande souffrance pour l'armée achéenne. Il mène aux conséquences que nous connaissons, c'est-à-dire la mort de Patrocle et le retour d'Achille dans la bataille qui ne provoquera ni plus ni moins que la mort d'Hector, dernier rempart de la ville de Troie. À partir de cette série d'événements qui, dans l'*Iliade*, se succèdent au cours de ces 24 chants, la chute de Troie est enclenchée. Dans ce cas précis, le mouvement de chute permet d'insister sur la nature irrémédiable de la promesse prononcée à l'Océanide et le changement qui s'opère dans le destin des deux armées.

Nous croyons donc qu'un lien existe entre le serment et le mouvement de chute, et que le plongeon d'une déesse vient ajouter de la valeur au discours, en soulignant encore une fois qu'un serment a eu lieu. Il s'agirait d'une forme de juxtaposition poétique. Si, bien entendu, le mouvement de chute n'est pas indispensable, il donne une ampleur dramatique qui concorde avec

³⁶⁵ *Il.* 1. 531-533

³⁶⁶ *Il.* 1. 527, 530 ; 5. 869 ; 17. 198, 210 ; Pind. *Isth.* 8. 45. ; Cursaru, « Structures spatiales dans la pensée religieuse grecque », 25. Marcel Detienne et Giulia Sissa, *La vie quotidienne des dieux grecs* (Paris : Hachette, 1989), 99-101. Le froncement des sourcils, rendu dans les textes par le participe *συνωφρυωμένος* (« qui fronce les sourcils »), est souvent associé au contexte funèbre et apparaît comme une caractéristique physique des personnes confrontées à la mort : Toillon, « Corps et âme en mouvement », 36 ; Pierre Bonnechere, *Trophonios de Lébadée*, 266.

³⁶⁷ *Il.* 1. 524-527

la gravité de la situation. Avec les sauts de Thétis et d'Héra, nous assistons à un déplacement divin (*change of location*) et ce « changement d'emplacement » permet de faire progresser le récit. Le déplacement de la déesse, soudain, rapide correspond tout autant au saut mental fait par l'auditoire qui se déplace avec les protagonistes vers une autre scène³⁶⁸.

Les sauts divins sont donc des *scènes types* qui ajoutent une certaine emphase lorsqu'un serment divin a été prononcé³⁶⁹. Le saut vient simultanément clore une scène en menant l'auditoire vers un autre lieu où se développent des scènes secondaires, bref, il sert de conclusion et / ou de scène de transition, emportant la narration vers un tournant décisif.

5.4 Le serment est enclenché

Parfois aussi, le saut ferait beaucoup plus qu'illustrer qu'un serment a été prononcé. Dans certains cas, il scellerait aussi le serment ; le rendrait valide, à un point tel que, dans ce contexte, le mouvement paraîtrait posséder parfois une valeur en lui-même : une *efficacité*. Le mouvement de chute ne servirait pas alors seulement à montrer qu'un serment a eu lieu, mais pourrait aussi montrer que les conséquences, de la prise du serment ou de sa trahison sont enclenchées.

Par exemple, au chant 19, le serment de Zeus ne rencontre ses effets qu'au moment où une chute particulière intervient dans le récit ; précisément quand le premier enfant tombe au pied d'une femme (ὠϊδε πέσῃ μετὰ ποσσὶ γυναικὸς)³⁷⁰, expression qui se rattache à la réalité antique des accouchements où la femme mettait au monde ses enfants debout ou accroupie³⁷¹.

³⁶⁸ Le fameux « change of location » mentionné par Coray : « Hera's changes of location are only mentioned at points of significance for the progress of the story: departure from Olympus, speed, arrival in Argos, target person and portrayal of the situation, implementation of the intent of the intervention ». Marina Coray, *Homer's Iliad: The Basel Commentary, Book 19*, trad. Benjamin W. Millis et Sara Strack, (dir.) S. Douglas Olson (Berlin et Boston : De Gruyter, 2016), 67.

³⁶⁹ Ce passage explique possiblement pourquoi, durant la guerre de Troie, Zeus ne prononce plus de serment, mais hoche la tête pour agréer la demande faite par Thétis.

³⁷⁰ *Il.* 19. 110

³⁷¹ Sur la question voir : Molas Font, « Engendrar y parir en la Iliada y en la Odisea », dans *Vivir en femenino. Estudios de mujeres en la antigüedad*, (dir.) Molas Font (Barcelona : Universidad de Barcelona, 2002), 153-178. Dans l'*Hymne à Apollon*, on peut lire : « Lèto entra en travail, et eut le désir d'accoucher. Elle sera le bras autour du palmier, posa ses genoux sur l'herbe douce Et la terre sourit en dessous d'elle ». *HhApoll*, 117-120. Également dans la *Théogonie* d'Hésiode on peut lire :

Et même si la naissance d'Eurysthée était survenue de toute façon, ce qui compte c'est que Zeus pensait que celle d'Héraclès surviendrait avant, lorsqu'il a prononcé ce serment. Héra fera en sorte qu'Héraclès ne soit pas le prochain descendant de Zeus à naître, car comme l'a juré Zeus, le premier à « tomber sur le sol » deviendra roi. Dans ce contexte, la chute a réellement le pouvoir de valider le serment qui est prononcé³⁷². Le destin d'Héraclès lui est donc volé grâce à la nature ambiguë du serment qu'Héra a arraché à Zeus³⁷³.

Rappelons maintenant que les différentes déclinaisons du mouvement de chute du chant 19, c'est-à-dire que le saut d'Héra et la chute d'Eurysthée précèdent une autre chute, celle d'Até et toutes ces chutes, inscrites dans le mythe d'Héraclès, sont racontées par Agamemnon, et le récit précède directement un serment qu'il s'appête à accomplir, qui se conclut également par une projection.

5.5 Projection d'Até

Suite au serment de Zeus, quand Héra annonce qu'Eurysthée est né avant Héraclès et qu'il comprend qu'il a été manipulé, Homère a ces paroles :

<p>ὡς φάτο, τὸν δ' ἄχος ὄξυ κατὰ φρένα τύψε βαθεῖαν· αὐτίκα δ' εἴλ' Ἴατην κεφαλῆς λιπαροπλοκάμιοιο χωόμενος φρεσὶν ἦισι, καὶ ὤμοσε καρτερόν ὄρκον μὴ ποτ' ἐς Οὐλύμπόν τε καὶ οὐρανὸν ἀστερόεντα αὐτίς ἐλεύσεσθαι Ἴατην, ἣ πάντας ἀᾶται·</p>	<p>Une douleur aiguë a frappé Zeus au plus profond du cœur. Brusquement, il saisit Erreur par sa tête aux tresses luisantes, le cœur en courroux, et il jure un puissant serment, que jamais plus elle ne rentrera ni dans l'Olympe ni au ciel étoilé, cette erreur qui fait errer tous les êtres. Cela dit, en un tournemain, il la fit pivoter (tourner) et la jette du haut du ciel étoilé, d'où elle a vite fait de choir au milieu des champs des</p>
---	--

Καὶ τοὺς μὲν κατέπινε μέγας Κρόνος, ὡς τις ἕκαστος/νηδύος ἐξ ἱερῆς μητρὸς πρὸς γούναθ' ἴκοιτο, « Tous ceux-là, le grand Kronos les avalait dès le moment où du ventre sacré de leur mère ils tombaient entre ses genoux », Hés. *Th.* 459-460.

³⁷² Nous discuterons de cette même fonction concernant la flèche de Pandare lancée contre les Grecs au chant 4. *Il.* 4.124-126, p. 133 à 139.

³⁷³ La nature ambiguë d'un serment est éminemment comparable à l'ambiguïté des messages prophétiques. Voir : Isabelle Torrance, « Distorted oaths in Aeschylus », *Illinois Classical Studies* 40, 2 (2015) : 281-295, <https://doi.org/10.5406/illiclasstud.40.2.0281> ; Sommerstein et Torrance, *Oath and swearing in ancient Greece*, 26, 63, 86-7, 88, 90-4, 106-7, 109, 186, 203, 381.

ὥς εἰπὼν ἔρριψεν ἀπ' οὐρανοῦ mortels³⁷⁴.
 ἀστερόεντος
 χειρὶ περιστρέψας· τάχα δ' ἴκετο ἔργ'
 ἀνθρώπων

Une précipitation advient une fois de plus dans le cadre général du serment inviolable. Ce fléau envoyé aux hommes, précisément jeté dans le contexte d'un serment, est une déesse³⁷⁵. Il s'agit de la fille de Zeus qui est une personnification de l'égarement³⁷⁶.

La précipitation d'Até représente à la fois une projection dans le contexte d'un serment, et l'exemple d'un être divin dont l'exil est définitif, à la différence d'Héphaïstos dont les deux chutes représentent des exils temporaires. La situation coïncide également avec une transformation définitive du destin des protagonistes et du monde en général ; il y aurait chute seulement quant à la suite du serment, quelque chose de significatif ou une transformation profonde interviendrait.

Il s'agit également d'un mythe étiologique dont le récit introduit le serment rituel entre Agamemnon et Achille qui se déroule au chant 19. Le mythe raconte comment l'un des pires maux pour les hommes est arrivé sur la terre, ce qui permet à Agamemnon de justifier son comportement indigne envers Achille et sa non-culpabilité tout à la fois. Pourtant l'Atride ne se contente pas de raconter ce mythe, mais le met aussi en scène, au sein du serment rituel. Il jure à ce moment-là qu'il n'a jamais touché Briséis et pour marquer son serment, reprend très exactement les gestes employés par Zeus :

<p>ἄν δ' Ἀγαμέμνωνίστατο Ταλθύβιος δὲ θεῶι ἐναλίγκιος αὐδὴν κάπρον ἔχων ἐν χειρὶ παρίστατο ποιμένι λαῶν. Ἀτρεΐδης δὲ ἐρυσσάμενος χεῖρεσσι μάχαιραν, ἧ οἱ πὰρ ξίφεος μέγα κουλεὸν αἰὲν ἄωρτο, κάπρου ἀπὸ τρίχας ἀρξάμενος Διὶ χεῖρας</p>	<p>Agamemnon alors se lève. Talthybios, dont la voix vaut celle d'un dieu, est aux côtés du pasteur d'hommes, un verrat entre les bras. L'Atride, de ses mains, tire le coutelas toujours pendu à côté du long fourreau de son épée, et détache comme prémices quelques</p>
--	--

³⁷⁴ *Il.* 19. 126-131

³⁷⁵ Sur la distinction entre offrande animée et inanimée voir : Koch Piettre, « Précipitations sacrificielles en Grèce ancienne », 77-97.

³⁷⁶ *Il.* 9. 504-514

ἀνασχῶν
 εὐχέτο· τοὶ δ' ἄρα πάντες ἐπ' αὐτόφιν εἶατο
 σιγῇ
 Ἀργεῖοι κατὰ μοῖραν ἀκούοντες βασιλῆος.
 εὐξάμενος δ' ἄρα εἶπεν ἰδὼν εἰς οὐρανὸν
 εὐρύν·
 Ἴστω νῦν Ζεὺς πρῶτα θεῶν ὕπατος καὶ
 ἄριστος,
 Γῆ τε καὶ Ἥλιος καὶ Ἐρινύες, αἶθ' ὑπὸ
 γαῖαν
 ἀνθρώπους τίνυνται, ὅτις κ' ἐπίορκον
 ὁμόσση,
 μὴ μὲν ἐγὼ κούρηι Βρισηΐδι χεῖρ' ἐπένεικα,
 οὔτ' εὐνήσιν πρόφασιν κεχρημένος οὔτε τευ
 ἄλλου·
 ἀλλ' ἔμεν' ἀπροτίμαστος ἐνὶ κλισίῃσιν
 ἐμῆσιν.
 Εἰ δέ τι τῶνδ' ἐπίορκον ἐμοὶ θεοὶ ἄλγεα
 δοῖεν
 πολλὰ μάλ', ὅσσα διδοῦσιν ὅτις σφ'
 ἀλίτῃται ὁμόσσας.
 Ἦ καὶ ἀπὸ στόμαχον κάπρου τάμε νηλεῖ
 χαλκῶι.
 τὸν μὲν Ταλθύβιος πολιῆς ἀλὸς ἐς μέγα
 λαῖτμα
 ῥῖψ' ἐπιδινήσας βόσιν ἰχθύσιν

puis du verrat ; puis il prie, mains
 tendues vers Zeus. Les autres
 Argiens restent tous assis près
 d'eux, en silence, ainsi qu'il
 convient et prêtant l'oreille au roi.
 Et celui-ci, ayant prié, dit les yeux
 tournés vers le vaste ciel : « Que
 Zeus d'abord m'en soit témoin, le
 plus haut, le plus grand des dieux !
 et la Terre et le Soleil ! et les
 Érinyes, qui, sous terre, châtient les
 hommes parjures à un serment !
 non, jamais je n'ai porté la main
 sur la jeune Briséis, ni par désir
 avoué de son lit, ni pour nulle autre
 cause. Elle est restée intacte,
 toujours, dans ma baraque. Et, si je
 commets ici le moindre parjure,
 que les dieux me fassent souffrir
 les mille maux qu'ils font souffrir à
 qui les a offensés en jurant ! » Il
 dit, et, d'un bronze implacable, il
 fend la gorge au verrat. Puis
 Talthybios, faisant tourner le
 corps, le jette au gouffre immense
 de la blanche mer, où il nourrira les
 poissons³⁷⁷.

Le serment rituel est un rite accompli par les hommes dont l'élément central est la prise d'un serment³⁷⁸. Il apparaît deux fois dans la poésie épique dans le contexte d'une rencontre diplomatique : durant cette réconciliation officielle entre les deux chefs de guerre achéens Agamemnon et Achille, et précédemment dans le poème avec le serment rituel prononcé entre les Troyens et les Grecs³⁷⁹. Comme chez les êtres divins, le serment implique une punition automatique dans le cas d'un parjure et les dieux sont pris à témoin³⁸⁰.

³⁷⁷ *Il.* 19. 249-268

³⁷⁸ Ce que nous appelons serment rituel « oath-sacrifice » est le serment prononcé par des mortels en contexte rituel (quand différentes stratégies telles que le rassemblement de témoins, la prière, la libation et le sacrifice sont employées pour entrer en communication avec les dieux).

³⁷⁹ *Il.* 3. 276-314

³⁸⁰ Faraone, « Molten Wax, Spilt Wine and Mutilated Animals », 77.

L'animal sacrifié ici est un verrat. On lui coupe quelques soies, puis les paumes tournées vers le ciel, on invoque les dieux³⁸¹. Comme dans les serments divins, ces derniers forment une série verticale³⁸² : le plus important des Olympiens est mentionné en premier, puis viennent les divinités primordiales et ensuite les divinités infernales et vengeresses : les Érinyes, connues pour poursuivre sans relâche leurs victimes. La victime est ensuite égorgée et précipitée dans un tournoiement qui rappelle la précipitation d'Até de l'Olympe³⁸³.

Encore une fois, l'énumération verticale des êtres divins ne fait qu'accentuer l'aspect descendant de cette prière, car, on focalise toujours l'attention sur le seul sacrifice dans ce rite, alors qu'il est à la fois le fondement du serment (en ce sens que son sort préfigure celui du parjure) et le témoin tangible de la chute qui met en branle le cosmos tout entier³⁸⁴.

L'égorgement est bien sûr central, puisqu'il permet l'identification de l'éventuel parjure à la victime animale, mais plus que le sacrifice animal, c'est le parcours de l'animal qui importe, dans le contexte où un serment rituel est essentiellement un rite qui met en scène l'éventuel sort du parjure³⁸⁵. La mort pure et simple est certes un élément important de cette cérémonie, mais tout autant la projection du cadavre dans les flots. En effet, la dépouille ne doit pas être consommée, mais offerte tout entière ou, en d'autres mots, anéantie³⁸⁶.

On a voulu voir dans sa non-consommation une confirmation de sa nature polluée et le mouvement de projection comme un geste apotropaïque. La victime n'est pas sacrifiée en vue

³⁸¹ *Il.* 19. 252-255

³⁸² C'est même un axe. On regarde Ouranos (étoilé), on invoque Zeus, le soleil (éther), la terre (le milieu) et les Érinyes (près du Tartare, puisqu'elles habitent dans l'Érèbe. Até est la cause de la faute, et est sœur de Horkos.

³⁸³ *Il.* 19, 126-131. Kitts distingue 11 étapes au serment rituel. Kitts, *Sanctified violence in Homeric society*, 15-17. Bien sûr, rien n'est systématique. Un serment peut s'effectuer sans prendre les dieux à témoins : Soph. *O. R.*, 644-645. Mais les deux serments rituels effectués par des hommes présents dans l'*Illiade* sont similaires.

³⁸⁴ « La mention des dieux qui règnent sur les éléments naturels revient à prendre pour témoin le cosmos entier, ce qui a des parallèles dans l'orient ancien et des textes grecs postérieurs ». Miguel Herrero De Jáuregui, « L'hostilité des éléments cosmiques, d'Homère à Empédocle », *Revue des Études Grecques* 130, 1 (2017) : 27, <https://doi.org/10.3406/reg.2017.8438>.

³⁸⁵ Casabona, *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en Grèce*, 174-192.

³⁸⁶ Les *choai* ou libations font partie de tous les sacrifices, ou presque, trait essentiel pour être considéré comme une offrande destinée aux mondes infernaux. On connaît les libations aux morts, telles que présentées dans l'*Odyssée*. *Od.* 11. Ici, ce sont les Érinyes qui jouent le rôle du Styx dans les serments divins et entendent punir les mortels. Sur ces créatures et leur rôle dans le serment, voir : Jean Bollack, « Styx et serments », 13 ; Gagné, *Ancestral fault in ancient Greece*, 413-416 ; Johnston, *Restless Dead*, 251-264. Nous ne nions pas que « les animaux sacrifiés pour sanctionner un serment étaient considérés comme impurs, et leur chair n'était pas consommée », *Il.* 3. 123. Dans ce rituel spécifique, on ne consomme pas l'animal parce qu'il est pollué, mais bien parce que la projection est un élément essentiel du rituel qui montre le sort éventuel du parjure. L'animal est toutefois probablement impur et donc impropre à la consommation, ce qui n'a pas d'importance puisque la dépouille n'est de toute façon plus accessible.

d'écarter un danger. Elle n'est pas une offrande polluée dont le rejet permettrait de se purifier ou de purifier la Cité. Nous ne nions pas que les animaux sacrifiés pour sanctionner un serment étaient considérés comme impurs, et leur chair n'était pas consommée, mais un élément essentiel du rituel doit être mentionné : le sort précis de l'offrande et du sort qui l'attend : celui de se faire dévorer par les poissons carnassiers et charognards, dans l'abîme sans fond de la mer (ce qui revient à une perdition totale).

L'offrande animale quant à elle ne doit pas être consommée, mais offerte tout entière. Sa destruction est liée à l'idée de décomposition et est soulignée par la mention des poissons. Ce qui compte, dans le contexte spécifique du serment, ce n'est pas seulement le parcours de la victime, mais c'est aussi son sort : la destruction de cette victime s'étale dans le temps et dans l'espace vertical.

5.6 Mort, noyade, problème d'inhumation

Bien souvent, la mort par précipitation signifie une mort sans inhumation. En effet, le corps disparaît ou bien est abîmé (s'abîme dans les eaux), ce qui pose problème par rapport aux règles funéraires qui dominent non seulement l'époque archaïque, mais toute la période antique³⁸⁷.

Dans le serment, la mort qui menace le parjure n'est pas suffisante³⁸⁸. Il faut encore que ce soit une mort sans funérailles, sans sépulture, un cadavre livré aux chiens et aux vautours, ou aux poissons. Il s'agit d'une évidence qui est répétée mainte et mainte fois dans les menaces et les insultes lancées sur le champ de bataille entre les ennemis³⁸⁹. Ce sort est à la fois exemplifié dans le rituel et explicité par le poète qui précise que le corps nourrira les poissons. Ainsi, le sort de la victime importe énormément, et en fonction de l'environnement disponible (ici maritime), le

³⁸⁷ Pierre Cordier, « De la noyade en Grèce et à Rome », dans *Corps submergés, corps engloutis : une histoire des noyés et de la noyade de l'Antiquité à nos jours*, (dir.) Frédéric Chauvaud (Paris : Creaphis, 2007), 23, 28 ; Stéphane Lebreton, « Chronique sur les fleuves anatoliens : se noyer dans le Méandre », *Dialogues d'histoire ancienne* 42, 2 (2016) : 241.

³⁸⁸ Gagné, *Ancestral fault in ancient Greece*, 204.

³⁸⁹ Sur ce thème voir : Fenik, *Typical battle scenes in the Iliad*, 1968 ; Jasper Griffin, « Homeric Pathos and Objectivity », *The Classical Quarterly* 26, 2 (1977) : 161-187 ; Charles Segal, *The mutilation of the corpse in the Iliad* (Leiden : Brill, 1971).

serment rituel met en scène une mort sans inhumation et le sort de la victime importe dans la mesure où l'on donne à voir, ou met en scène le devenir d'un corps sans sépulture, livré aux charognards.

La mort chez Homère prend différentes formes. Il y a de bonnes morts, des mauvaises morts, des morts héroïques et des morts déshonorantes. Il y a aussi des morts tristes ou « terribles » et c'est cette dernière catégorie qui sera considérée³⁹⁰. En effet, quelle est la pire mort d'entre toutes en Grèce ancienne, qui est au cœur de toutes les menaces et sur laquelle toute l'intrigue de l'*Iliade* repose ? La mort sans sépulture.

La projection dans l'eau est par définition une mort sans inhumation. Il faut comprendre que cette mort est propre aux constructions culturelles des Grecs, car si ces derniers ont peur de mourir en mer, les Troyens, pour leur part, ont peur de voir leurs corps abandonnés sur le champ de bataille, les poissons carnassiers étant alors remplacés par les chiens et les corbeaux autour de la ville de Troie³⁹¹.

La même peur sourde, continuelle, de ne pas recevoir une inhumation est sans cesse répétée dans le poème, au point de devenir l'un des thèmes principaux de l'*Iliade*, un poème qui se conclut d'ailleurs par l'aventure la plus périlleuse d'entre toutes, celles où Priam ose ce que nul homme n'a jamais osé : baiser la main de son ennemi afin de récupérer le corps de son fils, en s'aventurant dans le camp ennemi³⁹².

Ainsi, dans le contexte du serment, le mouvement de chute ou la précipitation viennent sceller le vœu de celui qui prête serment. Si, chez les dieux, la mort n'est que temporaire ou factice, pâle reproduction d'une situation définitive sur terre, dans le serment humain, le jureur donne irréversiblement sa vie (et son après-vie) en garantie.

Dans ce contexte, celui du serment humain, le mouvement de projection possède donc un rôle aussi important que dans les serments divins : indiquer non seulement la menace de mort ou le

³⁹⁰ Bien sûr une mort déshonorante est toujours terrible. Voir : Jean-Pierre Vernant, *La belle mort et le cadavre outragé* (Paris : Société de Thanatologie, 1984).

³⁹¹ *Il.* 1. 4-5

³⁹² Sur le chant 24, voir : Miguel Herrero de Jáuregui, « Priam's Catabasis: Traces of the Epic Journey to Hades in Iliad 24 », *Transactions of the American Philological Association* 141, 1 (2011): 37-68. <https://www.jstor.org/stable/41289735>.

parcours de la prière, de l'invocation juratoire, mais « le type de mort » et le mouvement de projection présente précisément ce sens dans tous les serments iliadiques.

5.7 Tourbillons

Revenons maintenant un instant sur un détail particulier. Talthybios fait tourner l'animal sacrifié par Agamemnon avant de le jeter à la mer. Le héraut reprend ainsi le geste exact³⁹³ de Zeus qui, durant son serment, saisit Até par les cheveux pour ensuite la faire virevolter et la jeter de la plus haute cime de l'Olympe³⁹⁴.

Le geste de projection n'implique pas forcément un tourbillon, c'est-à-dire que tout objet qui « tombe » ne tourbillonne pas nécessairement avant d'atterrir sur la terre (ou de tomber dans la mer). On ne dit jamais, par exemple, qu'Héphaïstos tourbillonne³⁹⁵. Or, la mention du tourbillon par le poète est toujours significative. Ainsi, revenons sur sa présence dans l'*Iliade*.

³⁹³ Talthybios fait tourner le corps avant de le lancer dans les flots ἐπιδινήσας, *Il.* 19. 268, du verbe ἐπιδινέω (part. sing. aor. act), même verbe quand Polyphème prend un rocher, et le fait tourner avant de le lancer sur le bateau d'Ulysse. *Od.* 9. 538. Quand Zeus fait tourner Até avant de la jeter du haut du ciel, περιστρέψας, *Il.* 19. 131, du verbe περιστρέφω, (2^e personne ind. aor. act), c'est à dire « faire tourner avant de se préparer à lancer ». Le même verbe est utilisé quand Ulysse lance le disque chez les Phéaciens, *Od.* 8. 189. Les deux verbes sont utilisés de la même façon, même si on peut observer des différences sémantiques entre eux, car l'un contient le verbe δινη (le tourbillon) quand l'autre débute par la préposition περι (autour) qui implique une révolution circulaire et une impulsion tournoyante.

³⁹⁴ *Il.* 19. 266

³⁹⁵ Até et Héphaïstos sont tous deux lancés du haut de l'Olympe : ἤδη γάρ με καὶ ἄλλοτ' ἀλεξέμεναι μεμαῶτα ῥίψε ποδὸς τεταγῶν ἀπὸ βηλοῦ θεσπεσίῳ, πᾶν δ' ἤμαρ φερόμην, ἅμα δ' ἠελίῳ καταδύντι κάππεσον ἐν Λήμνῳ, ὀλίγος δ' ἔτι θυμὸς ἐνῆεν. ἐνθά με Σίντιες ἄνδρες ἄφαρ κομίσαντο πεσόντα, « il m'a pris par le pied et lancé loin du seuil sacré. Tout le jour je voguai; au coucher du soleil, je tombai à Lemnos : il ne me restait plus qu'un souffle. Là, les Sintiens me recueillirent, à peine arrivé au sol ». *Il.* 1. 590-594. Même version dans l'hymne à Apollon (*HhApoll.* 316-321) où Héra elle-même rapporte : ῥίψ' ἀνὰ χερσὶν ἐλοῦσα καὶ ἔμβalon εὐρέϊ πόντῳ, v. 318, « j'ai saisi [Héphaïstos], de mes mains et l'ai jeté dans la vaste mer », d'où il a été récupéré par Thétis. Chantraine indique que le verbe *rhiptein* connote une grande violence et qui plus est, Renée Koch Piettre montre dans son analyse sur les précipitations sacrificielles que rapprocher le verbe de « ῥίψ » permet : « d'introduire l'idée de torsion, présente dans les tressages comme dans le lancer ou dans les tourbillons des eaux ». Koch Piettre, « Précipitations sacrificielles en Grèce ancienne », 82. Dans les extraits qui concernent la chute d'Héphaïstos, il n'est pas mentionné qu'il tourbillonne. On pourrait toutefois argumenter que le verbe *rhiptein* peut avoir cette connotation, mais nous sommes d'avis que toute chute du ciel n'est pas tourbillonnante.

Trois projections tourbillonnantes interviennent dans l'*Illiade* : la précipitation d'Até³⁹⁶, la conclusion du serment d'Agamemnon à Achille et le meurtre de Lycaon³⁹⁷. Dès lors, qu'est-ce que le tourbillon grec signifie et qu'est-ce qu'il peut nous apprendre sur le geste de projection ?

Selon Bonnechere et Cursaru :

the vortex was clearly at the center of the Greek conception of the entire cosmos, from the rotation of the planets to the whirling winds and the tumultuous or serpentine rivers, to the symposium and everyday life, even to the turmoil and other spinning inner emotional states³⁹⁸.

Il s'agit d'une figure méconnue, mais centrale ; largement présente dans tout ce qui concerne les représentations du cosmos, mais aussi des émotions. Comme la précipitation, le tourbillon apparaît souvent dans un contexte d'extrême violence et serait même un « mouvement violent par excellence », du moins quand il illustre le déséquilibre cosmique (ce qui est bien le cas de la chute d'Até)³⁹⁹.

Durant la précipitation d'Até, le vocabulaire employé montre qu'elle est jetée violemment par Zeus et donc, pour commencer, sa chute *tourbillonnante* serait une manière de dire qu'elle est projetée violemment.

Ensuite, la violence se situe dans l'équilibre même du monde, quand celui-ci se trouve menacé ou bien, comme dans ce cas-ci, fortement modifié puisqu'il s'agit d'un récit étiologique. Le mythe illustre ce profond changement ou ce déséquilibre qui s'abat sur la terre, mais aussi comment Zeus a pu par cette « modification » renforcer son pouvoir⁴⁰⁰ ?

Il a été établi que le mouvement de chute verticale illustre un passage entre les mondes et, pour cette raison, est constamment utilisé dans la poésie pour connoter la mort, de manière soit

³⁹⁶ *Il.* 19. 126-131

³⁹⁷ *Il.* 21. 34-135. Nous verrons en quoi ce dernier extrait se rattache à l'univers du serment et implique une projection tourbillonnante.

³⁹⁸ Pierre Bonnechere et Gabriela Cursaru, « Αρχή and δῖνος: Vortices as cosmogonic Powers and Cosmic Regulators », *Archiv für Religionsgeschichte* 21-22, 1 (2020) : 451.

³⁹⁹ *Op. cit.*, 452.

⁴⁰⁰ Tout équilibrage du pouvoir de Zeus entraîne un risque cosmique (cf. par exemple l'introduction des nouveaux dieux dans l'Olympe dans les Hymnes homériques).

métonymique, soit métaphorique. Nous proposons que le tourbillon pour sa part soit plus qu'une chute. C'est une entrée, une sorte d'embouchure à l'entrée des mondes et dans laquelle (ou par laquelle) se déploie un déséquilibre plein de violence et se traduit une confusion temporaire.

Il est très probable que le poète fasse un rapprochement entre l'égarement personnifié par la déesse et le tourbillon. L'esprit de Zeus est égaré, embrouillé et le tourbillon est, dès les systèmes présocratiques, un agent d'ordre et de désordre qui se reflète à tous les niveaux⁴⁰¹. La chute tourbillonnante d'Até représenterait la conséquence d'un égarement d'une telle puissance que même Zeus s'y est laissé prendre, mythe évoqué par Agamemnon pour se justifier.

Ensuite, Até tourbillonne, mais pas Héphaïstos, parce que l'exil du dieu est temporaire quand celui de la déesse sera permanent. L'arrivée d'une déesse sur la terre révolutionne l'ordre cosmique et cette nouvelle disposition du monde est illustrée par le tourbillon qui indiquerait une modification majeure dans l'ordonnement du monde ; l'arrivée sur terre d'une déesse, qui représente une véritable plaie pour les hommes.

Ainsi, le mouvement de chute est en général suffisant pour illustrer un *passage entre les mondes* et pour cette raison connote la mort dans la poésie épique, mais lorsque le tourbillon est également présent, il traduit un dérèglement cosmique d'une extrême violence qui précède une reconfiguration. Le passage entre les mondes est renforcé lorsqu'il est tournoyant.

⁴⁰¹ *Op. cit.*, 459.

Chapitre 6 – Le serment des ennemis

6.1 Serments des ennemis

Le deuxième serment-rituel que nous allons étudier est celui du chant 3 de l'*Iliade*⁴⁰². Pendant un bref instant, le conflit semble pouvoir se régler par un combat entre Paris, champion des Troyens, et Ménélas, champion des Achéens. Un pacte est formulé entre les deux camps ; nul ne pourra profiter de cette trêve pour attaquer et en cas de transgressions, des conséquences, prescrites par le rituel, s'abattront non seulement sur l'armée fautive, mais aussi sur les femmes et les enfants de ses guerriers :

Ζεῦ πάτερ Ἴδηθεν μεδέων κύδιστε μέγιστε,
Ἡέλιός θ', ὃς πάντ' ἐφορᾷς καὶ πάντ'
ἐπακούεις,
καὶ ποταμοὶ καὶ γαῖα, καὶ οἱ ὑπένερθε καμόντας
ἀνθρώπους τίνυσθον ὅτις κ' ἐπίορκον ὁμόσσηι,
ὕμεῖς μάρτυροι ἔστε, φυλάσσετε δ' ὄρκια πιστά·
εἰ μὲν κεν Μενέλαον Ἀλέξανδρος καταπέφνηι
αὐτὸς ἔπειθ' Ἑλένην ἐχέτω καὶ κτήματα πάντα,
ἡμεῖς δ' ἐν νήεσσι νεώμεθα ποντοπόροισιν·
εἰ δέ κ' Ἀλέξανδρον κτείνηι ξανθὸς Μενέλαος,
Τρῶας ἔπειθ' Ἑλένην καὶ κτήματα πάντ'
ἀποδοῦναι,
τιμὴν δ' Ἀργείοις ἀποτινέμεν ἢν τιν' ἔοικεν,
ἢ τε καὶ ἐσσομένοισι μετ' ἀνθρώποισι πέληται.

Zeus Père, maître de l'Ida, très glorieux, très grand ! Et toi, Soleil, toi qui vois tout et entends tout ! Et vous, Fleuves, et toi, Terre, et vous qui, sous ce sol, châtiez les morts parjures à un pacte ! Servez-nous de témoins et veillez au pacte loyal. Si c'est Alexandre qui tue Ménélas, qu'il ait, seul, Hélène et tous les trésors ; nous nous en irons, nous, sur nos nefs marines. Mais, si c'est au contraire le blond Ménélas qui tue Alexandre, aux Troyens alors de nous rendre Hélène et tous les trésors, et de verser aux Argiens une récompense décente, qui profite aux générations à venir. Et si Priam et les fils de Priam se refusent à nous la verser, Alexandre une fois tombé, alors c'est moi qui combattrai

⁴⁰² *Il.* 3, 276-301

<p>εἰ δ' ἂν ἐμοὶ τιμὴν Πριάμος Πριάμοιό τε παῖδες τίνειν οὐκ ἐθέλωσιν Ἀλεξάνδροιο πεσόντος, αὐτὰρ ἐγὼ καὶ ἔπειτα μαχήσομαι εἵνεκα ποινῆς αὐθι μένων, ἧός κε τέλος πολέμοιο κιχέω</p>	<p>pour obtenir satisfaction et ne quitterai pas la place avant d'avoir mené la guerre jusqu'au bout⁴⁰³.</p>
---	--

<p>Ἦ, καὶ ἀπὸ στομάχους ἀρνῶν τάμε νηλεῖ χαλκῶι· καὶ τοὺς μὲν κατέθηκεν ἐπὶ χθονὸς ἀσπαίροντας θυμοῦ δευομένους· ἀπὸ γὰρ μένος εἴλετο χαλκός. οἶνον δ' ἐκ κρητῆρος ἀφυσσόμενοι δεπάεσσιν ἔκχεον, ἠδ' εὐχόντο θεοῖς αἰειγενέτησιν</p>	<p>Il dit, et, d'un bronze implacable, il tranche la gorge aux agneaux ; puis il les couche à terre, palpitants et sans vie : le bronze a pris leur force. Alors, avec les coupes, ils puisent le vin au cratère, pour le répandre d'un seul coup, en faisant leur prière aux dieux toujours vivants⁴⁰⁴.</p>
--	--

Et chacun de dire, Achéen et Troyen :

<p>Ὡδε δέ τις εἶπεσκεν Ἀχαιῶν τε Τρώων τε· Ζεῦ κύδιστε μέγιστε καὶ ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι, ὀπότεροι πρότεροι ὑπὲρ ὄρκια πημήνεια, ᾧδέ σφ' ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέοι ὡς ὄδε οἶνος, αὐτῶν καὶ τεκέων, ἄλογοι δ' ἄλλοισι δαμεῖεν</p>	<p>Ô Zeus très glorieux, très grand ! Et vous tous, dieux immortels! Quel que soit celui des deux peuples qui le premier viole ce pacte, tout comme je répands ce vin, que soit répandue à terre la cervelle de tous les siens, pères et enfants, tandis que leurs femmes subiront un maître étranger!⁴⁰⁵</p>
--	--

⁴⁰³ II. 3. 276-291

⁴⁰⁴ II. 3. 292-296

⁴⁰⁵ II. 3. 297-301

Priam explique ensuite qu'il n'a pas le cœur de regarder le combat et il décide de quitter les lieux. Il met les agneaux sacrifiés sur le char et les emporte avec lui⁴⁰⁶.

Comme dans l'extrait précédent, le rituel est précédé de certains gestes : mention du coutelas qui sert à couper les poils des victimes sacrifiées et distribution de ceux-ci aux différentes parties concernées. Les mains sont levées vers le ciel pour invoquer Zeus et les puissances olympiennes, naturelles et infernales qui forment encore une succession de témoins divins dont la mention « guide » en quelque sorte la prière vers les territoires infernaux.

Chaque élément du sacrifice est fourni par les deux parties, qu'il s'agisse du vin pur ou bien des agneaux. Pendant que les animaux ont la gorge tranchée et se vident, tout palpitant, de leur sang, un autre « liquide », celui du vin pur est également présent. Nous pensons qu'il ne s'agit pas d'une libation ordinaire, mais bien d'un geste qui participe entièrement à la mise en scène rituelle et le vin pur, versé dans son entièreté sur le sol, pourrait transmettre des informations inédites sur le type de mort représenté dans le serment rituel.

6.2 Libation et cervelle

Comme dans l'extrait précédent, le rituel n'est pas seulement une stratégie de communication avec le divin, mais relève aussi d'une parole et de gestes performatifs : et comme pour le serment du chant 19, nous pensons que ce qui compte n'est pas simplement la mort, mais aussi les circonstances qui l'entourent.

Pour que la cérémonie soit véritablement dissuasive, une *terrible mort* est représentée et comme dans l'extrait précédent⁴⁰⁷, le mouvement de chute prend place une fois de plus pour montrer ce « trop », cet excès de violence transmis par des images précises, tant dans les gestes que dans les paroles prononcées par les Grecs et les Troyens.

⁴⁰⁶ *Il.* 3. 310-314

⁴⁰⁷ *Il.* 19. 267-268

Rappelons un instant leurs paroles. Ils disent :

Ζεῦ κύδιστε μέγιστε καὶ ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι,	Ô Zeus très glorieux, très grand ! Et vous tous, dieux immortels! Quel que soit celui
ὀπότεροι πρότεροι ὑπὲρ ὄρκια πημήνειαν,	des deux peuples qui le premier viole ce pacte, tout comme je répands ce vin, que
ᾧδέ σφ' ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέει ὡς ὄδε οἶνος,	soit répandue à terre la cervelle de tous les siens, pères et enfants, tandis que leurs femmes subiront un maître étranger! ⁴⁰⁸
αὐτῶν καὶ τεκέων, ἄλογοι δ' ἄλλοισι δαμεῖεν	

Burkert explique que les symboles contenus dans les serments rituels frappent par leur réalisme et la projection représente la punition même du parjure⁴⁰⁹. Nous aimerions étudier l'hypothèse qu'il s'agit d'une représentation littérale du sort encouru et que le vin versé ne représente pas simplement la vie qui s'échappe peu à peu du corps de la victime, mais bien réellement le cerveau et les autres organes liquéfiés des victimes d'abord, des parjures éventuels ensuite.

En effet, dans l'ouvrage de référence *Causes of death*, on peut lire :

Organs begin to soften as decomposition occurs, (...), Eventually, decomposition will cause the brain to flow out of the skull in an amorphous mass⁴¹⁰.

Dans la mesure où le public antique côtoie la mort de manière beaucoup plus intime qu'à notre époque, s'agirait-il d'un fait connu ? Et s'il s'avère que le cerveau des morts peut réellement devenir plus ou moins liquide et que d'autres liquides s'échappent du crâne lors de la phase de décomposition, qu'est-ce que ce changement biologique nous apprend sur le type de mort promis dans le serment rituel ?

⁴⁰⁸ II. 3. 297-301

⁴⁰⁹« Here we have, then, a type of symbolism that is quite easy to understand; but the symbols are made as realistic as possible : wine and blood, jerking animals that are dying. Direct touch is often very important ». Burkert, « Ritual between Ethology and Post-modern Aspects », 15.

⁴¹⁰ Jay Dix et Michael Graham, « Time of death, decomposition and identification », *Causes of death Atlas series* (Boca Raton : CRC Press, 2017), 38.

6.2.1 Le cerveau humain dans la poésie homérique

Nous ne prétendons pas ici faire l'analyse médicale de ces extraits⁴¹¹. En effet, il est impossible que chaque blessure décrite dans le poème soit réaliste, en raison des conventions poétiques de l'épopée (sa métrique, son esthétique, ses répétitions) et comme le souligne Saunders, de la propension au merveilleux, au miraculeux et à l'exagération de tout poème qui met en scène des hommes et des dieux⁴¹².

Pourtant, cela n'empêche sans doute pas la présence de faits biologiques connus tels que la liquéfaction du cerveau lors de sa putréfaction et l'expulsion des liquides d'autolyses⁴¹³.

Ἐγκέφαλος ne désigne pas seulement la cervelle, mais l'ensemble de ce qui est contenu dans le crâne. Dans une autopsie, lorsqu'on ouvre la boîte crânienne et que le cerveau est bien conservé, celui-ci conserve grosso modo sa forme initiale, mais s'agissant d'un cadavre putréfié, le cerveau peut se liquéfier rapidement et prendre non pas l'apparence du vin, qui serait par trop liquide, mais celle de la « soupe aux pois »⁴¹⁴.

⁴¹¹ D'autres se sont intéressés aux particularités anatomiques des atteintes des guerriers durant les batailles dans la poésie homérique. La question des blessures a été traitée chez les hellénistes, notamment par Bernard Fenik (Fenik, *Typical battle scenes in the Iliad*, 1968) et Friedrich Wolf-Hartmut : Friedrich Wolf-Hartmut, *Wounding and Death in the Iliad : Homeric Techniques of Description* (Londres : Duckworth, 2003). En médecine, mentionnons entre autres : Kenneth B. Saunders, « The Wounds in Iliad 13-16 », 345-363 ; Kenneth B. Saunders, « A Note on the Strange Death of Mydon in Iliad 5 », *Symbolae Osloenses*, 75 (2000) : 24-33, <https://doi.org/10.1080/003976700300005820> ; John M. Riddle *et al.*, *Diseases in the ancient Greek world* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1991) ; Ghaly Adly, Afroditi Azari et Panagiotis Stathopoulos, « Injuries to the Head and neck in Homer's Odyssey », *British Journal of Oral & Maxillofacial Surgery* 54, 10 (2016) : 118-119, <https://doi.org/10.1016/j.bjoms.2015.10.018>.

⁴¹² *Op. cit.*, Saunders, 1999, 345.

⁴¹³ Je tiens à remercier le docteur André Bourgault, pathologiste judiciaire au Laboratoire de sciences judiciaires et de médecine légale de Montréal, d'avoir pris le temps de répondre à mes questions et m'avoir fourni une liste de lectures pertinentes pour approfondir la question.

⁴¹⁴ « The brain, lacking a fibrous supporting structure, develops the well-recognised 'Swiss cheese' artefact before liquefying. In buried or coffined bodies, or when adipocere has formed, the brain's putrefaction may arrest at the Swiss Cheese stage, and be found in this condition hundreds of years later ». Shari Forbes et Nicholas Márquez-Grant, *Taphonomy of Human Remains : Forensic Analysis of the Dead and the Depositional Environment*, (Chichester, West Sussex : John Wiley & Sons, 2017), 16. Les recherches à propos de la putréfaction du cerveau restent limitées, voir : S. Fiedler *et al.*, « The chemistry of death – Adipocere degradation in modern graveyards », *Forensic Science International* 257 (2015) : 320–328, <https://doi.org/10.1016/j.forsciint.2015.09.010> ; Eric M. Benbow, Sheree J. Finley et Gulnaz T. Javan, « Microbial communities associated with human decomposition and their potential use as postmortem clocks », *International Journal of Legal Medicine* 129 (2015) : 623–632, <https://doi.org/10.1007/s00414-014-1059-0> ; D.N. Sims *et al.*, « Putrefactive Pleural Effusions as an Alternative

Ces changements morphologiques s'opèrent durant la phase de putréfaction. En effet, le corps en se décomposant produit du gaz bactérien. Peu de temps après la mort, les organes se liquéfient⁴¹⁵. Il s'agit d'un stade tardif de décomposition qui suit la lividité et la rigidité cadavérique (rigor mortis)⁴¹⁶. Précisons que si le cerveau devient liquide, cela n'implique pas qu'il s'écoule sur le sol. Il reste à l'intérieur de la cavité crânienne à moins qu'il n'y ait un orifice majeur dans la tête⁴¹⁷. Pourtant un liquide, comparable au sang ou au vin, s'écoule effectivement du crâne. Il s'agit du liquide d'autolyse qui donne souvent l'impression que la victime a saigné avant son décès.

Et donc, si on imagine un corps abandonné sur le champ de bataille, il sera bien sûr largement abîmé par les animaux, si le crâne est abîmé, le cerveau coulera sur le sol et dans tous les cas, un liquide rouge s'apparentant à du sang s'échappera de la bouche, des narines, de l'anus et des parties génitales de la victime⁴¹⁸.

Sample for Drug Quantification », *The American Journal of Forensic Medicine and Pathology* 20, 4 (2000) : 343–346, <https://doi.org/10.1097/00000433-199912000-00006>.

⁴¹⁵ Les ouvrages ne concordent pas entre eux. Docteur Bourgault me dit entre 24 et 48 selon la température et le degré d'humidité, mais ailleurs on peut lire entre 8 à 14 jours. Burkhard Madea, *Handbook of forensic medicine*, (Chichester, West Sussex : Wiley Blackwell, 2014), 93.

⁴¹⁶ Sur les différents stades de putréfaction et notamment sur celui de la liquéfaction des organes, voir : Michael Tsokos, « Postmortem Changes and Artifacts Occurring During the Early Postmortem Interval », *Forensic Pathology Reviews*, (dir.) Michael Tsokos, vol. 3. (Totowa : Humana Press, 2004), 183–237, <https://doi.org/10.1007/978-1-59259-910-3>; Michael Tsokos *et al.*, « Experiences in tsunami victim identification », *Int J Legal Med.* 120, 3 (2006) : 185–187, <https://doi.org/10.1007/s00414-005-0031-4>; R.C. Janaway, « The decay of buried human remains and their associated materials », dans *Studies in Crime : An introduction to forensic archaeology*, (dir.) John Hunter et Charlotte A. Roberts, archaeologist Anthony Martin (Londres : Routledge, 1997), 58–85. Joseph Prahlow, *Forensic Pathology for Police, Death Investigators, Attorneys and Forensic Scientists* (New York : Springer, 2010).

⁴¹⁷ La plupart des blessures dans les batailles sont simples. X reçoit un coup fatal par x à un endroit précis sur son corps et meurt. Sapounakis étudie dans *l'Iliade*, en 2007, 54 exemples qui comprennent 29 coups à la tête, 22 au cou et 3 dans les deux endroits. Dans ce cas, si le cadavre est abandonné sur le sol, le cerveau va s'échapper des blessures par les plaies de sorties (exit wounds). C. Sapounakis *et al.*, « Injuries to the head and neck in Homer's Iliad », *The British journal of oral & maxillofacial surgery* 45, 2 (2007) : 112-115, <https://doi.org/10.1016/j.bjoms.2006.04.003>.

⁴¹⁸ « Putrefaction may distort or alter the morphology of wounds [6, 7] and postmortem animal predation may also result in alteration or creation of wounds, or loss of soft tissues and internal organs ». Roger W. Byard et Michael Tsokos, « Putrefactive 'rigor mortis' », *Forensic Science, Medicine and pathology* 8 (2012) : 200-201, <https://doi.org/10.1007/s12024-011-9232-y> ; Roger W. Byard, Ross A. James et John D. Gilbert, « Diagnostic problems associated with cadaveric trauma from animal activity », *Am. J. Forensic Med. Pathol.* 23, 3 (2002) : 238–244, https://journals.lww.com/amjforensicmedicine/Fulltext/2002/09000/Diagnostic_Problems_Associated_with_Cadaveric.6.aspx ; F. Schulz et Michael Tsokos, « Indoor postmortem animal interference by carnivores and rodents: report of two cases and review of the literature », *Int J Leg Med.* 112 (1999) : 115–119, <https://doi.org/10.1007/s004140050212>. Les liquides qui s'échappent, principalement du nez et de la bouche, ne doivent pas être confondus avec des blessures qui précéderaient la mort du sujet, voir : Dix, « Time of death, decomposition and identification », 118 ; Forbes et Márquez-Grant, *Taphonomy of Human Remains*, 28.

Alors, si nous admettons que le fait est connu par les Grecs, apparaît-il ailleurs chez Homère et dans quelles circonstances?

Ἐγκέφαλος est mentionné à plusieurs reprises dans l'*Illiade*, dans le contexte d'une blessure fatale à la tête :

Agamemnon contre Oïlée :

Νύξ', οὐδὲ στεφάνη δόρυ οἱ σχέθε χαλκοβάρεια, ἀλλὰ δι' αὐτῆς ἦλθε καὶ ὀστέου, ἐγκέφαλος δὲ ἔνδον ἅπας πεπάλακτο· δάμασσε δέ μιν μεμαῶτα. καὶ τοὺς μὲν λίπεν αὖθι ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων	La lourde calotte de bronze n'arrête pas la javeline : elle fend et le casque et l'os ; la cervelle jaillit toute du dedans : l'homme est dompté en plein élan. Agamemnon, protecteur de son peuple, les laisse là, sur place, le torse resplendissant au soleil, puisqu'il les a dépouillés de leur cotte ⁴¹⁹ .
---	---

στήθεσι παμφαίνοντας, ἐπεὶ περιίδυσε
χιτῶνας·

Polypoetès contre Damase :

Οὐδ' ἄρα χαλκείη κόρυς ἔσχεθεν, ἀλλὰ διὰ πρὸ αἰχμῇ χαλκείῃ ῥῆξ' ὀστέον, ἐγκέφαλος δὲ ἔνδον ἅπας πεπάλακτο· δάμασσε δέ μιν μεμαῶτα·	Le bronze du casque n'arrête pas le bronze de la pointe, qui le traverse et brise l'os ; la cervelle, au-dedans, est toute fracassée. L'homme est dompté en plein élan ⁴²⁰ .
--	---

Idoménée contre Érymas :

Ἴδομενεὺς δ' Ἐρύμαντα κατὰ στόμα νηλεῖ χαλκῶι νύξε· τὸ δ' ἀντικρὺ δόρυ χάλκεον ἐξεπέρησε νέρθεν ὑπ' ἐγκεφάλιοι, κέασσε δ' ἄρ' ὀστέα	Idoménée pique Érymas, à la bouche, de son bronze impitoyable ; la lance de bronze s'ouvre un chemin tout droit, profondément, sous le cerveau, et elle brise les os blancs. Les
--	--

⁴¹⁹ *Il.* 11. 96-100. Notons qu'ici Agamemnon s'empare des armes de sa victime et abandonne la dépouille, ce qui laisse entendre qu'elle ne recevra sans doute pas les rites funéraires et restera sans sépulture.

⁴²⁰ *Il.* 12. 184-186

λευκά·	dents sautent sous le choc, les
ἐκ δ' ἐτίναχθεν ὀδόντες, ἐνέπλησθεν δέ οἱ ἄμφω	deux yeux s'emplissent de sang ; il rend le sang par la bouche et le nez ; la bouche est grande ouverte ; et la sombre nuée du trépas l'enveloppe ⁴²¹ .
αἵματος ὀφθαλμοί· τὸ δ' ἀνὰ στόμα καὶ κατὰ ῥίνας	
πρῆσε χανών· θανάτου δὲ μέλαν νέφος ἀμφεκάλυπεν.	

Ajax fils de Télamon contre Hippothoos :

Ἦρικε δ' ἵπποδάσεια κόρυς περὶ δουρὸς ἀκωκῆι, πληγεῖς ἔγχεῖ τε μεγάλωι καὶ χειρὶ παχείηι,	Le casque à l'épaisse crinière se brise autour de la lance pointue, sous le choc de l'énorme pique et de la forte main, et, le long de la douille, la cervelle sanglante jaillit (ἀνέδραμεν) de la blessure.
ἐγκέφαλος δὲ παρ' αὐλὸν ἀνέδραμεν ἐξ ὠτειλῆς	L'homme est cloué sur place, sa fougue brisée ; ses bras laissent choir à terre le pied de Patrocle au grand cœur, et il tombe près du héros ⁴²² .
αἱματόεις· τοῦ δ' αὔθι λύθη μένος, ἐκ δ' ἄρα χειρῶν	
Πατρόκλοιο πόδα μεγαλήτορος ἦκε χαμᾶζε	
κεῖσθαι· ὁ δ' ἄγχ' αὐτοῖο πέσε πρηνῆς ἐπὶ νεκρῶι	

Achille contre Démocléon :

Νύξε κατὰ κρόταφον, κυνέης διὰ χαλκοπαρήϊου.	Il le pique à la tempe, en traversant son casque aux couvre-joues de bronze. Le casque de bronze n'arrête pas la pointe, qui le perce, furieuse, et brise l'os ; la cervelle au-dedans est toute fracassée (écrabouillée) : l'homme est dompté en plein élan ⁴²³ .
οὐδ' ἄρα χαλκείη κόρυς ἔσχεθεν, ἀλλὰ δι' αὐτῆς	
αιχμῇ ἰεμένη ῥῆξ' ὀστέον, ἐγκέφαλος δὲ	

⁴²¹ *Il.* 16. 345-350

⁴²² *Il.* 17. 295-300

⁴²³ *Il.* 20. 397-400

ἔνδον ἅπας πεπάλακτο· δάμασσε δέ μιν
μεμαῶτα.

Aux chants 11. 97 et 17. 297 et 20. 399 le cerveau se répand dans le casque des victimes quand leur tête est traversée par une javeline. Le chant 16. 347 diffère légèrement des autres, car ce n'est pas la cervelle, mais bien les dents qui sautent et les yeux qui s'emplissent de sang. Dans les autres extraits, la cervelle semble « éclabousser » plutôt que « couler » des têtes des guerriers mortellement touchés⁴²⁴.

Un extrait de la poésie homérique associe le nom ἐγκέφαλος et le verbe ῥέω. Celui-ci ne se trouve pas dans l'*Iliade*, mais apparaît dans l'*Odyssée* au célèbre chant 9 qui met en scène le cyclope Polyphème :

Ἀλλ' ὃ γ' ἀναΐξας ἐτάροις ἐπὶ χειρας ἴαλλε, σὺν δὲ δύο μάρψας ὥς τε σκύλακας ποτὶ γαίῃ	Mais, sur mes compagnons s'élançant, mains ouvertes (étendant les bras), il en prend deux ensembles, et, comme des petits chiens, il les rompt contre terre :
κόπτ'· ἐκ δ' ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέε, δεῦε δὲ γαῖαν.	leurs cervelles, coulant sur le sol, l'arrosaient ; puis, membre à membre, ayant déchiqueté leurs corps il en fait son souper ; à le voir dévorer, on eût dit un lion, nourrisson des montagnes ; entrailles, viandes, moelle, os, il ne laisse rien ⁴²⁵ .
τοὺς δὲ διὰ μελεῖστί ταμῶν ὠπλίσσατο δόρπον·	
ἦσθιε δ' ὥς τε λέων ὀρεσίτροφος, οὐδ' ἀπέλειπεν,	
ἔγκατὰ τε σάρκας τε καὶ ὀστέα μυελόντα.	

Nous voyons bien dans ce passage que le cerveau s'écoule, et qu'il ne peut s'agir d'un corps en putréfaction puisque le cyclope tue les compagnons d'Ulysse immédiatement avant de déchiqueter leurs corps et d'en faire son « souper ». Pourtant, soulignons ici le contexte bien particulier.

⁴²⁴ Le verbe παλάσσω, c'est-à-dire « jaillir, éclabousser, souiller ». Quant au chant 3, le cerveau coule comme du vin dans une libation, illustrée par le verbe (ῥέω), c'est-à-dire « couler » selon le *LSJ*.

⁴²⁵ *Od.* 9. 288-293

Pour Bakker, le chant 9 porte essentiellement sur la viande : sur sa consommation, sur sa préparation et sur les interdits qui l'entourent et comme l'explique Heubeck : « Polyphemus tears his victims to pieces, the mutilation (ταμῶν explanatory) is to prepare the bodies for δόρπον »⁴²⁶, c'est-à-dire que nous serions bien dans la préparation d'un repas⁴²⁷.

Acte horrifique, acte délibéré de cannibalisme, meurtre, double crime ; tuer et dévorer ses victimes, qui sont aussi ses hôtes. Qu'Ulysse voie la terre arrosée par la cervelle de ses compagnons ne fait que rendre plus monstrueuse la situation. Pourtant, ce dont il serait véritablement question au chant 9 serait le détournement du sacrifice alimentaire, la transgression des règles sacrées d'hospitalité et dans ce contexte, l'ironie du sort qui veut que le cyclope « mange » ses invités⁴²⁸.

Il y aurait donc transgression des rites et dans le contexte de cet horrible repas, les cerveaux qui arrosent la terre « couleraient » afin de suggérer une libation sordide au sein d'un repas transgressif : et nous assisterions au détournement du rite, ce qui a pour effet de provoquer l'indignation, le dégoût et la terreur du public⁴²⁹.

⁴²⁶ Alfred Heubeck et Arie Hoekstra, *A commentary on Homer's Odyssey, Books ix-xii* (New York : Oxford University Press, 1990), 29.

⁴²⁷ Egbert J. Bakker, *The Meaning of Meat and the Structure of the Odyssey* (Cambridge : Cambridge University Press, 2013), 53.

⁴²⁸ « The only references to eating human flesh in the poem occur where there is a special point made of savagery and cruelty ». Segal, *The mutilation of the corpse in the Iliad*, 41. Le but est de provoquer l'horreur du public :
ἦ καὶ ἀνακλινθεὶς πέσεν ὕπιος, αὐτὰρ ἔπειτα κεῖτ' ἀποδοχμῶσας παχὺν ἀχένα, καὶ δέ μιν ὕπνος ἦρει
πανδαμάτωρ· φάρυγος δ' ἐξέσσυτο οἶνος / ψωμοὶ τ' ἀνδρόμεοι· ὃ δ' ἐρεύγετο οἰνοβαρείων / « Alors (le cyclope), tête en arrière, il tomba sur le dos ; puis sa grosse nuque fléchit, le souverain dompteur, le sommeil le gagna ; de sa gorge du vin jaillit et des morceaux de chair humaine ; il rotait, lourd de vin ». *Od.* 9. 371-374.

Toujours dans l'*Odyssée*, voir aussi les Lestrygons au chant 10, *Od.* 10. 112-124. Le cyclope se caractérise par des actes de sauvagerie tels que l'anthropophagie, mais cette action trahit aussi les règles religieuses les plus élémentaires telles que le sacrifice et l'hospitalité, dans un contexte religieux où l'hospitalité et la cuisine sont encadrées par des rituels qui permettent de communiquer avec les dieux et de les honorer. Polyphème ne pratique par les rites usuels et prétend même être bien plus fort que les Dieux. Voir : *Il.* 9. 275-8 ; cf. Egbert J. Bakker, *The Meaning of Meat and the Structure of the Odyssey*, xiv, 57 et 191. Sur ce passage et le cannibalisme voir : Françoise Bader, « Neutres grecs en -ru : absolutifs et privatifs verbaux », *BSL* lxxv (1970) : 85-136. Voir aussi : Monique Halm-Tisserant, *Cannibalisme et immortalité. L'enfant dans le chaudron en Grèce ancienne* (Paris : Les Belles Lettres, 1993).

⁴²⁹ Charles Segal explique que manger de la chair crue est toujours le signe d'une « violence spéciale » d'une violence à outrance dans la poésie homérique. Zeus permet en fait à Héra de laisser libre cours à sa haine qui est sans limite. Segal, *The mutilation of the corpse in the Iliad*, 41.

Dès lors, nous aimerions proposer que les cerveaux qui coulent dans le serment du chant 3 fassent référence aux corps en décomposition et que ce malheur concorderait avec les menaces mêmes des guerriers sur le champ de bataille⁴³⁰. Elle s'inscrirait comme l'une des conséquences de la chute de Troie dont le serment semble dresser une représentation précise et réaliste et qui devient inéluctable lors de la trahison du serment, comme en témoigne l'analyse du prochain extrait.

6.2.2 Zeus et Héra, Pandare et la flèche

Au chant 4, se précise la part que prennent les dieux dans la chute de Troie. Le chant débute par un débat entre Héra et Zeus. On y apprend que les Troyens sont des gens pieux qui ne manquent jamais de sacrifier aux dieux et que la chute de Troie est bien une vengeance personnelle d'Héra⁴³¹. Zeus souligne d'ailleurs l'ampleur de sa violence en imaginant que dévorer Priam et ses fils serait pour elle la seule manière d'apaiser son courroux⁴³².

⁴³⁰ *Op. cit.*

⁴³¹ Zeus dit :

Αἱ γὰρ ὑπ' ἡελίῳ τε καὶ οὐρανῶϊ ἀστερόεντι
 ναιετάουσι πόλεις ἐπιχθονίων ἀνθρώπων, τάων μοι
 περὶ κῆρι τίεσκετο Ἴλιος ἱρὴ καὶ Πριάμος καὶ λαὸς
 εὐμμελίῳ Πριάμοιο. οὐ γὰρ μοί ποτε βωμὸς
 ἐδέυετο δαιτὸς εἴσης λοιβῆς τε κνίσης τε· τὸ γὰρ
 λάχομεν γέρας ἡμεῖς.

Entre toutes les villes qui sont, sous le soleil et le ciel étoilé, habitées des mortels sur terre, il n'était point de plus prisé de moi que la sainte Ilion, avec Priam et le peuple Priam à la bonne pique. Jamais mon autel n'y manqua d'un repas où tous n'ont leur part, des libations ni du fumet de graisse qui sont notre apanage à nous. *Il.* 4. 44-49

Pâris est coupable d'avoir offensé Héra et Athéna. *Il.* 24. 29

⁴³²

Εἰ δὲ σύ γ' εἰσελθοῦσα πύλας καὶ τείχεα μακρὰ
 ὦμὸν βεβρώθοις Πριάμον Πριάμοιό τε παῖδας
 ἄλλους τε Τρῶας, τότε κεν χόλον ἐξακέσαιο.

Eh quoi ! Franchir les portes, les hauts murs d'Ilion, puis dévorer vivants Priam et les fils de Priam et tous les Troyens, il ne te faut pas moins pour guérir ton courroux. *Il.* 4. 34-36

La colère est volontiers associée à l'anthropophagie. Achille, fou de colère regarde d'un œil noir Hector et lui dit :

Μὴ με κύον γούνων γουνάζεο μὴ δὲ τοκήων· αἱ γὰρ
 πῶς αὐτόν με μένος καὶ θυμὸς ἀνήη ὦμ'
 ἀποταμνόμενον κρέα ἔδμεναι

Non, chien, ne me supplie ni par mes parents. Aussi vrai que je voudrais voir ma colère et mon cœur m'induire à couper ton corps pour le dévorer tout cru. *Il.* 22. 345-347

Hécube aussi de colère, voudrait dévorer celui qui a tué son fils qui se trouve :

Ce dialogue possède une valeur étiologique puisqu'il permet d'expliquer une autre réalité du monde antique : pourquoi une cité, bien qu'elle soit patronnée par un dieu qui devrait la secourir, ne peut parfois échapper à la destruction. Zeus cède à Héra pour éviter une nouvelle dispute, mais la prévient en ces termes :

<p>Ὦπότε κεν καὶ ἐγὼ μεμαῶς πόλιν ἐξαλαπάξαι</p> <p>τὴν ἐθέλω ὄθι τοὶ φίλοι ἄνδρες ἐγγεγάασι,</p> <p>μή τι διατρίβειν τὸν ἐμὸν χόλον, ἀλλὰ μ' ἔᾶσαι·</p> <p>καὶ γὰρ ἐγὼ σοὶ δῶκα ἐκὼν ἀέκοντί γε θυμῶι·</p>	<p>Quand j'éprouverai à mon tour l'envie de détruire une ville où tu auras des protégés, ne t'avise pas alors de retenir ma colère ; laisse-lui cours, puisque je t'aurai ici exaucée – volontairement, sinon volontiers⁴³³.</p>
---	---

La chute de Troie s'explique alors par un caprice des dieux qui décident de se servir du serment prononcé par les Troyens pour les perdre.

Zeus envoie Athéna sur le champ de bataille afin qu'elle encourage l'un des Troyens à violer le pacte⁴³⁴. Pandare vise alors Ménélas :

<p>Αὐτὰρ ὁ σύλα πῶμα φαρέτρης, ἐκ δ' ἔλετ' ἰὸν</p> <p>ἄβλητα πτερόεντα μελαινέων ἔρμ' ὀδυνάων</p> <p>Λίγξε βίος, νευρὴ δὲ μέγ' ἴαχεν, ἄλτο δ' οἴστος</p> <p>ὄξυβελῆς καθ' ὄμιλον ἐπιπτέσθαι μενεαίνων,</p>	<p>Il saisit alors le couvercle du carquois; il fait choix d'une flèche ailée, jamais lancée encore et lourde de noires douleurs (...)</p> <p>Soudain il crisse, la corne sonne bruyamment, et la flèche aiguë s'élance, ardente à voler dans la cohue vers la masse⁴³⁵.</p>
--	---

Au moment où Pandare décoche cette flèche, la chute de Troie est enclenchée.

<p>Ἄνδρι πάρα κρατερῶι, τοῦ ἐγὼ μέσον ἦπαρ ἔχοιμι ἐσθέμεναι προσφῦσα·</p>	<p>au logis d'un héros, brutal dont je voudrais, moi, dévorer le foie en y mordant à belles dents. <i>Il.</i> 24. 212-213</p>
---	---

⁴³³ *Il.* 4. 40-43

⁴³⁴ *Il.* 4. 85-219

⁴³⁵ *Il.* 4. 116-126

Ainsi, lorsque le liquide est projeté durant le serment des ennemis⁴³⁶, lorsque Zeus prononce un puissant serment et lance Até de l'Olympe⁴³⁷, lorsque le serment qui accompagne ce mythe se termine par la projection d'un animal dans les flots⁴³⁸ et lorsqu'Achille prononce un grand serment qu'il conclut par la projection d'un sceptre qui est lancé sur le sol⁴³⁹, le mouvement de chute paraît « faire partie » du serment.

Sans qu'il s'agisse d'une projection verticale, dans cette scène le serment *s'enclencherait* par un mouvement « semblable » (déplacement d'un point A au point B et possiblement une brusque descente). La flèche s'élance d'elle-même, avec toute l'autonomie du destin (ἄλτο, la flèche « bondit », μενεαίνων, la flèche « brûle » de voler sur l'ennemi) et *déclenche* les terribles conséquences du rituel. La description détaillée de cette projection permet au poète d'insister sur la gravité du geste⁴⁴⁰. Un autre exemple laisse présupposer que le même mouvement qui permet de sceller un serment est parfois repris pour évoquer le *déclenchement* de la réalisation de sa menace⁴⁴¹.

Rappelons-nous que Zeus, qui s'attend à voir naître le futur Héraclès, est invité à jurer que le bébé qui naîtrait le même jour, littéralement qui « tomberait entre les pieds d'une femme » deviendrait roi⁴⁴². Par cette « chute » la promesse de Zeus faite à Héra devient irrémédiable⁴⁴³. De la même façon, quand Pandare décoche cette flèche, la chute de Troie et tout ce qui avait été énoncé dans le serment sont enclenchés.

⁴³⁶ *Il.* 3. 295-301

⁴³⁷ *Il.* 19. 125-135

⁴³⁸ *Il.* 19. 267-269

⁴³⁹ *Il.* 1. 245

⁴⁴⁰ « The detailed description of the arrow's course and the wound it caused maintains the amplitude of the narrative in 105–26, reflecting the seriousness of the event ». Martin L. West, *The making of the « Iliad » : disquisition and analytical commentary* (Oxford : Oxford University Press, 2011), 134-147. Cela permet aussi au poète de créer une lenteur et une intensité dramatique. Ces « slow-motions » poétiques permettent au poète d'insister sur la gravité de l'expérience ou du geste qui est alors posé par le protagoniste. Sur la fonction narrative du « ralenti » au niveau littéraire et cinématographique, voir : John R. Harris, « Narrative Technique in Vergil's Aeneid and Modern Cinema: From reiteration to slow motion », *The Comparatist* 17 (1993) : 59-80, <https://www.jstor.org/stable/44364088> ; Ludovic Cortade, « 'The Microscope of time' : Slow motion in Jean Epstein's Writing », dans *Jean Epstein : Critical essays and new translations*, (dir.) Sarah Keller et Jason Paul (Amsterdam : Amsterdam University Press, 2012), 161-176.

⁴⁴¹ Graf explique : « it is not the object manipulated by the rite that ought to hold our attention, but the action itself: one kills, one dismembers, one melts, and one liquefies ». Fritz Graf, *Magic in the ancient world* (Cambridge Mass : Harvard Univ. Press, 2002), 208.

⁴⁴² *Il.* 19. 110.

⁴⁴³ *Il.* 19. 108-113

Et donc si nous revenons au serment rituel du chant 4, même s'il s'agit d'une manipulation divine malhonnête, les Troyens devront subir les conséquences du parjure qui, rappelons-le, se résument ainsi : la mort des hommes et des enfants (possiblement privée des rites funéraires et d'une sépulture appropriée), ainsi que l'esclavage économique et sexuel des Troyennes⁴⁴⁴. La trahison du serment permet dès lors de justifier aux yeux du public la chute de Troie et toutes ces atrocités⁴⁴⁵.

Les chants suivants montrent qu'il ne s'agit pas simplement de tuer les guerriers de l'armée adverse, mais que, selon la prescription littérale du rituel, un niveau de violence supplémentaire apparaît dans les gestes et les paroles des individus.

Les décisions qui seront prises alors par les Grecs, le seront désormais en vue de la destruction totale de la Cité. Plus aucun survivant ne sera gracié, les enfants seront même tués dans les entrailles de leurs mères et les femmes seront amenées en exil⁴⁴⁶. Les conséquences du serment

⁴⁴⁴ Sur le rapt des Troyennes et le viol comme arme génocidaire voir : Susan Deacy *et al.*, *Rape in Antiquity* (Londres : Bristol Classical Press, 2012) ; Félicie Aziza, « Le mystère du viol en Grèce : quand l'absence de mot corrobore l'absence de fait ? », (Mémoire de Maîtrise en histoire, Université du Québec à Montréal, 2017), <https://archipel.uqam.ca/9365/>.

⁴⁴⁵ Les lignes qui précèdent et qui suivent directement la trahison de Pandare (*Il.* 4. 116-117) nous indiquent deux choses. Premièrement, les Troyens sont pieux et n'ont omis aucune pratique religieuse qui justifierait leur sort. L'efficacité aveugle, la nature irrémédiable du serment permet de manipuler les hommes et les dieux en les forçant à respecter une promesse dissimulée dans les paroles vagues et obscures qu'ils prononcent ou, dans ce cas-ci, leurs ennemis les poussent contre leur gré à trahir leurs paroles, les conséquences étant les mêmes quelles que soient leurs intentions ; et d'ailleurs, le grand serment posant un tel problème, représentant un tel traquenard, que Zeus refuse systématiquement de le prononcer (le serment qu'il souligne au chant 1 est irrévocable et irrécusable, mais n'implique pas les conséquences classiques du grand serment). Voir : *Il.* 1. 525-526. Ainsi, les lignes qui suivent la trahison de Pandare, nous donnent un résumé de la situation énoncé par Agamemnon :

Φίλε κασίγνητε θάνατόν νύ τοι ὄρκι' ἔταμνον
οἷον προστήσας πρὸ Ἀχαιῶν Τρωσὶ μάχεσθαι,
ὥς σ' ἔβαλον Τρῶες, κατὰ δ' ὄρκια πιστὰ
πάτησαν.
οὐ μὲν πως ἄλλιον πέλει ὄρκιον αἴμά τε ἀρνῶν
σπονδαί τ' ἄκρητοι καὶ δεξιαὶ ἦς ἐπέπιθμεν.

Mon bon frère ! C'est donc pour ta mort que j'ai conclu ce pacte et t'ai placé tout seul devant les Achéens, pour lutter en leur nom contre les Troyens : les Troyens ont tiré sur toi et foulé aux pieds le pacte loyal ! Non, le pacte juré n'est pas encore réduit à rien, pas plus que le sang des agneaux, le vin pur des libations, les mains qui se sont serrées, tout ce en quoi nous avons foi ! *Il.* 4. 155-160.

Ce passage montre de quelle manière les mortels utilisent des règles religieuses pour justifier la reprise des combats, qui vont bientôt mener à la mort de Patrocle et d'Hector. Si le public s'attend à la chute de Troie, il est tout de même nécessaire d'expliquer pourquoi celle-ci a été permise par les dieux et nous pensons que ce chant possède très exactement cette fonction.

⁴⁴⁶ Des gestes qui ne seraient pas permis normalement sont alors acceptés. Par exemple Agamemnon dit à Ménélas :

comme les propos des Grecs à la suite du geste de Pandare possèdent une potentielle dimension génocidaire. La violence devient extrême et dénuée de toute humanité. Selon Renaud Gagné, *exōleia* est un puissant symbole d'extermination :

The oath of exōleia was a powerful symbol of community extermination grounded in the religious imagination and the ritual, institutional reality he audience. "Throughout the poem, there is a discreet, admittedly tenuous, but perceptible narrative of allusions and references linking the fate of Troy and the eventual eradication of its generations to the perjury of Book 3"⁴⁴⁷.

On refuse donc d'une part toute pitié, mais aussi tous les gestes religieux sanctionnés par les dieux tels que les gestes de supplication et les rites funéraires, ce qui deviendra un problème dont le point culminant sera la mort d'Hector et qui se résoudra au chant 24 par le retour de son corps.

La trahison du serment au chant 4 permet de justifier pratiquement toutes les atrocités commises durant la guerre, telles que la mutilation des cadavres, le viol et le meurtre des jeunes enfants, gestes d'horreurs qui seraient d'après nous précisément énoncés dans le serment⁴⁴⁸. Énoncés, mais aussi mis en scène à travers les gestes rituels.

Ce niveau de violence supplémentaire serait donc issu du serment du chant 3 ; il est préétabli par les deux parties et par la nature même de l'entente qu'elles ont contractée, qui exige un sort *pire que la mort*. Rappelons que celle-ci ne se résume pas seulement au sort des dépouilles, anticipé,

ὦ πέπον ὦ Μενέλαε, τί ἦ δὲ σὺ κήδεαι οὕτως
ἀνδρῶν; ἦ σοὶ ἄριστα πεποιῆται κατὰ οἶκον
πρὸς Τρώων; τῶν μὴ τις ὑπεκφύγοι αἰπὺν ὄλεθρον
χειρᾶς θ' ἡμετέρας, μηδ' ὄν τινα γαστέρι μήτηρ
κοῦρον ἐόντα φέροι, μηδ' ὄς φύγοι, ἀλλ' ἅμα
πάντες
Ἰλίου ἐξαπολοῖατ' ἀκήδεστοι καὶ ἄφαντοι.

Ah ! pauvre ami ! Ah Ménélas ! Pourquoi tant d'égards pour ces hommes ? As-tu donc eu si fort à te louer des Troyens à ton foyer ? Non, qu'aucun d'eux *n'échappe à la mort abrupte*, à nos bras, pas même le garçon au ventre de sa mère, par même le fuyard ! Que tous ceux d'Ilion ensemble disparaissent, sans laisser de deuil ni de trace ! *Il.* 6. 55-60.

⁴⁴⁷Voir : Gagné, « The poetic of "exōleia" in Homer », 369. Herbert Kelman définit le génocide « as a type of 'violence without moral restraint' and seeks to explain the factors that lead perpetrators to disregard moral decision making ». Herbert G. Kelman, « Violence without moral restraint : reflections on the dehumanization of victims and victimizers », *Journal of Social issues* 29, 4 (1973) : 25-61, <https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.1973.tb00102.x> ; Bradley Campbell le définit comme « organized and unilateral mass killing on the basis of ethnicity ». Bradley Campbell, « Genocide as Social Control », *Sociological Theory* 27, 2 (2009) : 150, <https://doi.org/10.1111/j.1467-9558.2009.01341.x>. Sur la question de la définition du terme, voir: Norman M. Naimark, *Genocide : a world history* (New York : Oxford University Press, 2016), 1-5.

⁴⁴⁸ Toutes les horreurs commises par l'armée grecque seront alors justifiées. Pourquoi celles-ci ne seraient-elles pas tout simplement acceptées ? Parce que les dieux n'acceptent pas eux-mêmes ces horreurs et qu'ils interviennent largement dans le poème pour les empêcher ; par exemple lors de la mort de Patrocle, Sarpédon et Hector.

dans le serment, par les gestes de projection, mais s'étend au sort que connaîtront les survivants. En effet, Hector développe en détail cette idée, lorsqu'il s'adresse à son épouse Andromaque :

Εὖ γὰρ ἐγὼ τόδε οἶδα κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν·

ἔσσειται ἡμᾶρ ὅτ' ἂν ποτ' ὀλώληι Ἴλιος ἱρή
καὶ Πριάμος καὶ λαὸς εὐμμελίω Πριάμοιο.

ἀλλ' οὐ μοι Τρώων τόσσον μέλει ἄλγος ὀπίσσω,

οὔτ' αὐτῆς Ἐκάβης οὔτε Πριάμοιο ἄνακτος

οὔτε κασιγνήτων, οἳ κεν πολέες τε καὶ ἐσθλοὶ

ἐν κονίησι πέσοιεν ὑπ' ἀνδράσι
δυσμενέεσσιν,

ὅσσον σεῦ, ὅτε κέν τις Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων

δακρύνεσσαν ἄγηται ἐλεύθερον ἡμᾶρ
ἀπούρας·

καὶ κεν ἐν Ἄργει ἐοῦσα πρὸς ἄλλης ἱστὸν
ὑφαίνοις,

καὶ κεν ὕδωρ φορέοις Μεσσηΐδος ἢ Ὑπερείης

πόλλ' ἀεκαζομένη, κρατερὴ δ' ἐπικείσεται
ἀνάγκη.

Et Hector exprime un peu plus loin :

Ἀλλὰ με τεθνηῶτα χυτὴ κατὰ γαῖα
καλύπτοι
πρὶν γέ τι σῆς τε βοῆς σοῦ θ' ἐλκηθμοῖο
πυθέσθαι

Sans doute, je le sais en mon âme et mon cœur : un jour viendra où elle périra, la sainte Ilion, et Priam et le peuple de Priam à la bonne pique. Mais j'ai moins de souci de la douleur qui attend les Troyens, ou Hécube même, ou sire Priam, ou ceux de mes frères, qui, nombreux et braves, pourront tomber dans la poussière sous les coups de nos ennemis, que de la tienne, alors qu'un Achéen à cotte de bronze t'emmènera, pleurante, t'enlevant le jour de la liberté. Peut-être alors, en Argos, tisseras-tu la toile pour un autre ; peut-être porteras-tu l'eau de la source Messéis ou de l'Hypéree, subissant mille contraintes, parce qu'un destin brutal pèsera sur toi⁴⁴⁹.

Ah ! Que je meure donc, que la terre sur moi répandue me recouvre tout entier, avant d'entendre tes cris, de te voir traînée en servage !⁴⁵⁰

Le pire mal qui puisse être destiné aux Troyens n'est pas la mort, mais la dégradation de leur corps⁴⁵¹. Ensuite, leur sort n'est rien comparé à celui de leurs épouses ou simplement ceux qui les pleureront tels que leurs parents. Ceux-ci, qui ne pourront toucher une dernière fois leurs enfants,

⁴⁴⁹ *Il.* 6. 447-458

⁴⁵⁰ *Il.* 6. 464-465

⁴⁵¹ Et l'absence des rites funéraires.

qui ne pourront leur offrir des rites funéraires, passeront une vieillesse solitaire et endeillée. Cet aspect de la guerre, toujours ancré dans les croyances des Grecs relatives à la mort, sera développé en détail dans le passage de l'*Illiade* où la violence atteint son paroxysme et qui reprend les différents codes du serment rituel, dont la précipitation : c'est-à-dire le chant 21.

Chapitre 7 – Projection et serment : Chant 21

À la suite de la mort de Patrocle, Achille revient sur le champ de bataille et, animé d'un puissant désir de vengeance, il s'engage dans un grand massacre de l'armée troyenne. Il précipite dans le fleuve les guerriers et les poursuit dans les flots. Ces derniers tentent de se cacher dans les replis du fleuve, mais Achille continue de les massacrer. Le fleuve, qui est une divinité, s'insurge contre ce carnage qui souille ses eaux et tente de noyer Achille à son tour⁴⁵². L'un des Troyens qui le rencontre sur le rivage, Lycaon, supplie d'être épargné, prière refusée par Achille. Sa mort prend l'aspect d'une projection rituelle lors d'une déclaration faite par le Péléide :

Ὦς φάτο, τοῦ δ' αὐτοῦ λύτο γούνατα καὶ
φίλον ἦτορ·

ἔγχος μὲν ῥ' ἀφέηκεν, ὁ δ' ἔζετο χεῖρε
πετάσσας
ἀμφοτέρας· Ἀχιλεὺς δὲ ἐρυσσάμενος ξίφος
ὀξὺ
τύψε κατὰ κληῖδα παρ' ἀχένα, πᾶν δέ οἱ
εἶσω
δῶ ξίφος ἄμφορες· ὁ δ' ἄρα πρηνῆς ἐπὶ γαίῃ

κεῖτο ταθείς, ἐκ δ' αἶμα μέλαν ῥέε, δεῦε δὲ
γαῖαν.

τὸν δ' Ἀχιλεὺς ποταμὸν δὲ λαβὼν ποδὸς ἤκε
φέρεσθαι,
καὶ οἱ ἐπευχόμενος ἔπεα πτερόεντ' ἀγόρευεν·
ἐνταυθοῖ νῦν κεῖσο μετ' ἰχθύσιν, οἳ σ'
ᾠτειλὴν
αἶμ' ἀπολιχμήσονται ἀκηδέες· οὐδέ σε μήτηρ
ἐνθεμένη λεχέεσσι γοήσεται, ἀλλὰ
Σκάμανδρος

οἴσει δινηεῖς εἶσω ἀλὸς εὐρέα κόλπον·
θρῶισκων τις κατὰ κῦμα μέλαιναν φρῖχ'

Il dit, et Lycaon sent se rompre sur place ses genoux et son cœur. Il lâche la pique et s'affaisse, les deux bras étendus. Mais Achille a déjà tiré son épée aiguë ; il le frappe, près du cou, à la clavicule. L'épée à deux tranchants y plonge tout entière ; et l'homme gît là, le front en avant, allongé sur le sol ; son sang noir coule et trempe la terre. Achille le prend par un pied et le jette au fleuve qu'il l'emporte ! Puis, triomphant, il dit (prie par) ces mots ailés : « Va-t'en donc reposer là-bas, chez les poissons. Ils lécheront le sang de ta blessure sans s'en émouvoir. Ta mère ne te mettra pas sur un lit funèbre, avant d'entonner sa lamentation. Le Scamandre tourbillonnant t'emportera dans le large sein de la mer ; et quelque poisson alors, en bondissant au fil du flot, s'en viendra, sous le noir frémissement de l'onde, dévorer la blanche graisse de Lycaon ! ... Tous, à mort ! Et cela jusqu'à l'heure où nous aurons atteint la ville sainte d'Iion. Oui, tous, et autant que vous, qui

⁴⁵² *Il.* 21. 212-382

ὑπαίξει
ἰχθύς, ὅς κε φάγησι Λυκάονος ἀργέτα δημόν.
φθειρέσθ' εἰς ὃ κεν ἄστν κικείομεν Ἰλίου ἱρήσ
ὑμεῖς μὲν φεύγοντες, ἐγὼ δ' ὄπιθεν κεραΐζων

fuyez, moi qui me rue sur vos pas !⁴⁵³

Margot Kitts a démontré que le meurtre de Lycaon était le calque des cérémonies rituelles décrites aux chants 3 et 19⁴⁵⁴. Les serments qui prennent place dans le poème seraient des « typical scene » dont le chant 21 ferait partie. Le public serait familier avec la structure de certains rituels et il serait en mesure de reconnaître ailleurs ses principaux paradigmes :

The argument relies on, for one thing, the anthropological theory of ritual performance as communication. I have argued elsewhere that oral poetic performances narrating ritual performances produce a kind of intertextuality, based on the notion that the ritual performance communicates a kind of text, and so does the Homeric ritual scene, which communicates a ritual performance via its poetic text. This argument about the intertextuality of the Homeric ritual scene relies in part on Stanley Tambiah's notion of ritual performances as communicating iconic analogues of primordial events to an audience or to performers, who recognize the primordial event in its new hypostasis, much the way a viewer might recognize an underlying figure in an abstract work of art⁴⁵⁵.

Certaines scènes rituelles de l'*Illiade*, aussi déterminantes que celle du chant 3, seraient donc reprises, formant un « lien communicationnel élevé » avec le public qui peut reconnaître dans la scène des éléments du sacrifice juratoire et alimentaire entremêlés⁴⁵⁶.

⁴⁵³ Il. 21. 114-129

⁴⁵⁴ Il. 3.245-313, 19.250-270. Voir Kitts, « Killing, healing, and the hidden motif of oath-sacrifice in Iliad 21 », 42-57 ; Kitts, « Not Barren is the Blood of Lambs », 17-34 ; Kitts, *Sanctified violence in Homeric society*, 115-188. Sur la mort de Lycaon voir aussi : Henri Ebel, « The killing of Lykaon : Homer and literary 'structure' », *College English* 29, 7 (1968) : 503-529, <https://doi.org/10.2307/374149>.

⁴⁵⁵ Margo Kitts, « Bulls cut down bellowing: Ritual leitmotifs and poetic pressures in Iliad XXIII », *Kernos* 20 (2007) : 22-23, <https://doi.org/10.4000/kernos.169>. Les « type scene » ou « typical scene » « may be defined as a generic, recurring segment of narrative or description that is of a recognizable "type" (...) scholars emphasize a tendency for a type scene to occupy a discrete section of text with a clear beginning and end and for it to use similar, sometimes identical wording ». Alexander C. Loney, « Type Scene », dans *The Cambridge guide to Homer*, (dir.) Corine Ondine Pache *et al.* (Cambridge : Cambridge University Press, 2020), 213-215. Margo Kitts emploie aussi l'expression « ritual leitmotifs »: *Op. cit.*, 20.

⁴⁵⁶ *Op. cit.*, 22-23.

It is arguable that the audience also would intuit in the hidden motif-sequence or the oath sacrifice ritual scene because they would recognize, at some level, that underlying Gestalt, however skewed and partial its manifestation, for the scene which describes Achilles' killing of Lycaon, disposal of his body, and subsequent curse.

Ainsi, l'emplacement de la blessure (au cou, près de la clavicule) est une donnée du sacrifice animal⁴⁵⁷. Le poète mentionne que Lycaon tombe face contre terre et que son sang noir nourrit abondamment la terre ce qui pour Kitts rappellerait la libation du chant 3 ainsi que les sacrifices destinés aux divinités infernales⁴⁵⁸. Il est aussi jeté dans le fleuve, comme dans la précipitation du verrat au chant 19⁴⁵⁹, et les paroles prononcées par Achille prennent la même forme qu'un serment de par la présence du verbe *euchomai* ou plutôt *ep-euchomai*⁴⁶⁰. Dans le présent extrait, Achille jure que les Troyens mourront tous tant que la cité n'aura pas été prise⁴⁶¹.

Tout cela serait possible du fait du caractère définitif du rituel juratoire, dont les éléments alors subiraient des microajustements. Cependant, même si Kitts relève les liens associant le chant 21 et le chant 3, à aucun moment le rapport entre précipitation et serment n'est clairement établi par elle. Pourtant, Achille lance aussi le corps de Lykaon parce qu'il prononce un serment, ce qui permet de souligner avec force la gravité des paroles d'Achille que l'on doit replacer en perspective par rapport au grand serment des dieux.

La scène forme une composition que l'on peut donc rapprocher du sacrifice juratoire, mais également des menaces classiques qui précèdent normalement le combat (ton corps sera déchiré par des animaux, tu n'auras pas de sépulture, tu ne seras pas pleuré par tes parents, et ton corps sera perdu à jamais dans l'immensité) et qui sont alors proférées par Achille⁴⁶² ; conséquences qui impliquent donc une promesse de mutilation corporelle et un refus de sépulture. Non seulement le geste d'Achille « met en pratique » les conséquences mêmes promises dans le serment du chant 3, mais sa prière nous montre alors explicitement le destin qui attend le corps de la victime.

Comme nous l'avons vu, la précipitation dans les flots implique pour les Grecs une mort dénuée de rites funéraires et comme au chant 19, les poissons sont mentionnés et présentés comme des

⁴⁵⁷ *Il.* 21. 115-117

⁴⁵⁸ *Il.* 21. 118-119

⁴⁵⁹ *Il.* 19. 267-268 ; 21. 120

⁴⁶⁰ *Il.* 21.122-135. Kitts, « Killing, healing, and the hidden motif of oath-sacrifice in Iliad 21 », 49. Lorsque Lycaon est lancé par Achille tourne-t-il comme au chant 19 ? Cette hypothèse paraît vraisemblable. En effet, puisque le corps humain n'est pas rigide et qu'il l'attrape par le pied, Achille doit possiblement se donner un élan, c'est-à-dire qu'il est obligé de faire tourner le corps pour le projeter dans l'eau, ce qui se rapproche encore plus du geste posé lors du serment au chant 19, puisque le verrat tournait avant d'être projeté dans les flots.

⁴⁶¹ *Il.* 21. 120

⁴⁶² *Il.* 21. 122-129

charognards⁴⁶³. Chez les Grecs, il s'agit de l'une des pires morts qui soient en raison de la destruction du corps par les éléments, mais aussi parce que la victime disparaît à jamais dans les flots. Dans ce contexte, la mention de la mère de Lycaon possède différentes fonctions : d'une part il s'agit d'une réponse aux supplications de Lycaon, mais l'évocation pourrait aussi, comme le propose Kitts, faire allusion à la mère d'Achille⁴⁶⁴.

7.1 Dans le ventre immense de l'onde

Si donc l'horreur de cette mort est liée aux problèmes religieux que cause la disparition du corps, elle est également liée au sort des vivants. Il s'agit d'un autre thème largement développé dans le poème : la perte du corps du défunt a pour conséquence de jeter les proches dans un deuil perpétuel⁴⁶⁵.

En l'occurrence la mère de Lycaon ne pourra plus jamais toucher son fils et surtout ne pourra pas lui offrir les gestes funéraires nécessaires. Lycaon est emporté, loin, très loin de sa mère, dans le ventre immense de l'onde, mais aussi, ironiquement, dans *le giron de la mère d'Achille*⁴⁶⁶.

La métaphore pourrait faire référence à Thétis qui est elle-même en deuil perpétuel de son fils, comme ce sera également le cas de la mère de Lycaon. Pourtant, la déesse qui est par définition une *mater dolorosa* est aussi une divinité sous-marine qui recueille les victimes précipitées dans

⁴⁶³ Comme la prochaine victime d'Achille, Astéropée qui connaîtra le même sort, celui de voir aussi son corps dévoré par les poissons, *Il.* 21. 203-204. L'outrage au corps peut donc se perpétrer par l'abandon du corps aux éléments (il sera altéré par l'eau ou le soleil), en le laissant dévorer par des animaux, des poissons et des insectes ou bien en le mutilant intentionnellement : « and the intense delight with which heroes gloat over the prospect of their enemies' corpses being the prey of carrion animals and birds, it is not too much to say, draws some of its power from the existence, just below the surface, of the desire to perform this action, at once fascinating and disgusting, themselves », *Il.* 11. 393 ; 452 ; 21. 122 ; 22. 354 ; Griffin, *Homer on Life and Death*, 21.

⁴⁶⁴ Margo Kitts, « The wide Bosom of the sea », *Literature and Theology* 14, 2 (2000) : 103-124, <https://www.jstor.org/stable/23924877>.

⁴⁶⁵ La douleur des proches est la seule chose qui puisse entrer en concurrence avec la douleur des défunts qui errent comme des âmes en peine lorsqu'ils ne reçoivent pas de rites funéraires. Ils deviennent alors des ombres qui ne peuvent traverser les portes des Enfers, comme c'est le cas de Patrocle au début du chant 23 et d'Elpénor au début du chant 11 dans l'*Odyssée*. Sur la tristesse des ombres et celle des vivants, voir : John B. Boardman et Donna C. Kurtz, *Greek Burial Customs* (Londres : Thames and Hudson, 1971) ; *HhDém.* 1993 ; Garland, *The Greek Way of Death*, 1985 ; Christos Tsagalis, *Epic Grief: Personal Laments in Homer's Iliad* (Berlin : De Gruyter, 2004a) ; Griffin, *Homer on Life and Death*, 2009 ; Nicole Loraux, *Les mères en deuil* (Paris : Seuil, 1990).

⁴⁶⁶ « ἀλλὰ Σκάμανδρος οἶσει δινῆεις εἴσω ἀλός εὐρέα κόλπον », *Il.* 21. 124-125

les flots. Et si donc la remarque d'Achille peut posséder, comme l'explique Kitts, une dimension ironique, elle peut aussi faire référence à l'ensemble des croyances autour des précipitations en mer et notamment au plongeon de l'enfant Dionysos, poursuivi par Lycurgue et recueilli par des déesses sous-marines⁴⁶⁷.

Par-dessus tout, cette discussion sur le deuil maternel permet à Achille d'aborder un autre thème récurrent du poème : sa propre mort.

En effet, quand Lycaon le supplie de l'épargner, Achille lui répond :

Ἀλλὰ φίλος θάνε καὶ σύ· τί ἦ ὀλοφύρεαι οὕτως; κάτθανε καὶ Πάτροκλος, ὃ περ σέο πολλὸν ἀμείνων. οὐχ ὀράαις οἶος καὶ ἐγὼ καλὸς τε μέγας τε; πατρὸς δ' εἴμ' ἀγαθοῖο, θεὰ δέ με γείνατο μήτηρ	Pourquoi gémir ainsi ? Patrocle est bien mort, qui valait cent fois plus que toi. Moi-même, tu le vois, je suis beau, je suis grand, je sors d'un noble père, une déesse fut ma mère : et néanmoins la mort est sur ma tête et l'impérieux destin. Un matin viendra, un soir, un midi où quelqu'un au combat m'arrachera, à moi aussi, la vie, en me touchant ou de sa pique ou d'un trait jailli de son arc ⁴⁶⁸ .
ἀλλ' ἔπι τοι καὶ ἐμοὶ θάνατος καὶ μοῖρα κραταιή· ἔσσεται ἢ ἠὼς ἢ δεῖλη ἢ μέσον ἡμαρ ὀπότε τις καὶ ἐμεῖο Ἄρηι ἐκ θυμὸν ἔληται ἢ ὃ γε δουρὶ βαλὼν ἢ ἀπὸ νευρῆφιν οἴστῳι	

Outre la douleur qu'il éprouve pour son ami, sa propre mort pose problème, surtout dans le contexte d'un poème où le contact entre le divin et la mort est considéré comme tout à fait

⁴⁶⁷ Voir Slatkin, *The Power of Thetis*, 2011 ; Christos Tsagalis, « The poetics of sorrow: Thetis'lament in Iliad 18.52–64 », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 76 (2004 b) : 9–32, <https://doi.org/10.2307/20546799>. Dionysos est aussi un enfant « précipité », mais comme il saute de son propre gré, ce passage doit être étudié dans le cadre des poursuites et la présence des ménades à ses côtés doit être prise en considération : *Il.* 6. 130-14. Les Ménades font tomber le thyrses, mais sont elles-mêmes connues pour « tomber », durant leurs états d'inconscience qui mènent à des bonds furieux et à des chutes. Pour les représentations iconographiques de ce thème et l'association entre la transe et la mort, toutes deux figurées par le plongeon, voir l'article de Valérie Toillon et celui de Renée Koch Piettre. Valérie Toillon. « Danse et gestuelle des Ménades : Textes et images aux Ve-IVe s. av. J.-C. », *Théologiques* 25 (2017) : 55-86, <https://doi.org/10.7202/1055240ar> ; Renée Koch Piettre, « Le dauphin comme hybride dans l'univers dionysiaque », *Uranie* 6 (1996) : 7-36. Sur la chute de Dionysos, consulter dans la thèse les pages 204 à 217.

⁴⁶⁸ *Il.* 21. 106-112

sordide et suscite chez les dieux une répulsion (ou un dégoût) irréprouvable⁴⁶⁹. Il est lui-même mi-homme, mi-divin et de la même manière que le contact avec la mort dégoûte et désespère les dieux, le contact entre un objet divin et la saleté ou la mort a des consonances dramatiques dans le poème et la mort même d'Achille apparaîtrait sordide. Au-delà de la question du *kléos* et de cette immortalité partiellement accessible aux mortels, le décès d'Achille est déjà connu par des prophéties, ce qui situe la question de la mort au premier plan.

Ainsi, immortelle, Thétis va pleurer son fils pour toujours, mais le deuil d'Achille, ou plutôt la fin de l'immense colère qu'il éprouve vont se résorber, d'une part, lorsqu'il aura effectué les rites funéraires autour de la dépouille de Patrocle, mais aussi d'autre part, lorsqu'il aura partagé avec Priam sa douleur⁴⁷⁰.

7.2 Chant 24

En effet, Priam ne peut faire son deuil sans le corps de son fils et décide de faire ce qu'aucun homme n'a jamais fait : baiser les mains du meurtrier de son fils⁴⁷¹. Son parcours jusqu'au camp ennemi est un véritable calque des cérémonies funéraires et cette reprise n'est pas anodine. L'aspect catabatique de son parcours, relevé par Jauregui, indique que Priam expérimente la mort sous tous ses aspects et que le deuil qui l'entoure ne peut se résorber que par la pratique des rites funéraires, d'abord en « pleurant » les êtres chers, mais également en pratiquant les rites funéraires ce qui conclut le chant 24⁴⁷².

⁴⁶⁹ La situation s'apparente aux objets divins qui entraînent en contact avec la poussière, le sang et d'autres souillures, ce qui causait un émoi indescriptible chez les dieux. En raison de son statut de demi-dieu l'existence même d'Achille pose problème. Sur la question, voir dans la présente thèse le chapitre 3, p. 59 à 76.

⁴⁷⁰ Symboliquement, le deuil s'effectue à travers le retour du corps d'Hector et ses funérailles solennelles qui sont décrites de manière détaillée dans le poème : « The detailed description of the funeral rites at the very end (*Il.* 24. 776-804) forms the natural close to a poem which is dwelt on the exposure and violation of the corpse for so many books », Segal, *The mutilation of the corpse in the Iliad*, 71 ; Jinyo Kim, *The Pity of Achilles: Oral Style and the Unity of the Iliad*, (Lanham, MD : Rowman & Littlefield, 2000) ; Michael Lloyd, « The politeness of Achilles : off-record conversation strategies in Homer and the meaning of *kertomia* », *Journal of Hellenic Studies* 124, 1 (2004) : 75-89, <https://doi.org/10.2307/3246151>.

⁴⁷¹ *Il.* 24. 506

⁴⁷² Miguel Herrero de Jáuregui, « Priam's Catabasis: Traces of the Epic Journey to Hades in *Iliad* 24 », 37-68.

On peut expérimenter la mort en Grèce, non seulement en mourant, mais aussi, dans les mythes, en descendant « temporairement dans les Enfers » et finalement en pratiquant certains rites qui « reproduisent l'expérience de la mort elle-même ». Comme Jauregui, nous sommes d'avis que le chant 24 est le calque d'une catabase, que le public antique comprend les codes qui lui sont présentés et que le poète choisit ce « décor » et cette « expérience » afin de créer un « espace » où l'on peut débattre, réfléchir et penser à la mort elle-même.

Ainsi, Achille qui n'avait exprimé aucune pitié pour sa propre mère (ou en l'occurrence pour celle de Lycaon) éprouve de la compassion pour le vieil homme qui a le courage de se présenter devant lui et ressent soudainement l'envie de pleurer Pélée, son père, qui connaîtra la solitude, la vieillesse et l'immense malheur de survivre à son fils⁴⁷³.

Peut-être nous avançons-nous un peu, mais cette attitude pourrait marquer le passage d'Achille vers une forme d'acceptation de la mort. En effet, Achille pleure avec Priam. Leur peine commune les unit et le Péléide pleure alors Patrocle, mais aussi son père par intermittence. Le fait d'éprouver de la pitié pour les vivants marquerait d'après nous une évolution dans sa perception de la mort.

En effet, cette attitude, plus noble, correspondrait à celle d'Hector qui expliquait à Andromaque que la mort n'est rien et que c'est bien le sort des survivants qu'on doit déplorer⁴⁷⁴. Ainsi la douleur de ceux qui mourront n'est rien comparée à celle des vivants (surtout si les défunts ne reçoivent pas les rites funéraires) et les grandes fureurs et les grandes souffrances doivent éventuellement prendre fin, puisqu'on ne gagne rien à se lamenter⁴⁷⁵.

L'épopée de Gilgamesh propose une conclusion similaire dans une discussion entre la tavernière et le héros éponyme :

« Et maintenant que j'ai vu ton visage, cabaretière, pourrais-je ne pas voir la mort que je crains ? Sidouri (la tavernière) lui répond : « Où vas-tu Gilgamesh ? La vie que tu cherches tu ne la trouveras pas. Lorsque les grands dieux créèrent les hommes, c'est la mort qu'ils leur destinèrent et ils ont gardé pour eux la vie éternelle, mais toi, Gilgamesh, que sans cesse ton ventre soit repu, sois joyeux nuit et jour, danse et joue, fais chaque jour de ta vie une fête de joie et de plaisirs, que tes vêtements soient propres et somptueux, lave ta tête et baigne-toi, flatte l'enfant qui te tient par

⁴⁷³ *Il.* 24-370-371. 485-487

⁴⁷⁴ *Il.* 6. 447-458.

⁴⁷⁵ *Il.* 24. 524

la main, réjouis l'épouse qui est dans tes bras. Voilà les seuls droits que possèdent les hommes »⁴⁷⁶.

Gilgamesh et Achille sont tous deux de demi-dieux, tous deux vivent un deuil immense, s'excluent des institutions sociales pour vivre une vie qui est tout sauf humaine. Celle de Gilgamesh est proche de l'animalité, quand Achille, lui, outrepassa sa nature humaine au point de se battre avec les dieux⁴⁷⁷.

Il y a refus des institutions des hommes et donc de leur propre humanité. Puis, cette quête (vengeresse dans le cas d'Achille) mène à acquérir une certaine sagesse à propos de la mort et donc à propos de la vie en elle-même.

Et au chant 24, Thétis dit à Achille :

Τέκνον ἐμὸν τέο μέχρις ὀδυρόμενος καὶ ἀχεύων	Mon fils, jusques à quand rongeras-tu ton cœur à gémir, à te lamenter, sans plus songer à la table et au lit? Il est bon de
σὴν ἔδεαι κραδίην μεμνημένος οὐτέ τι σίτου	s'unir d'amour à une femme. Je ne dois plus te voir vivre longtemps : déjà, à tes côtés,
οὐτ' εὐνής; ἀγαθὸν δὲ γυναικί περ ἐν φιλότῃτι	voici la mort et l'impérieux destin ⁴⁷⁸ .
μίσγεσθ'· οὐ γάρ μοι δηρὸν βέηι, ἀλλὰ τοι ἤδη	
ἄγχι παρέστηκεν θάνατος καὶ μοῖρα κραταιή	

Achille refuse de s'alimenter et de vivre avec les hommes tant que son ami ne sera pas vengé et qu'il n'aura pas inhumé son camarade⁴⁷⁹, alors que se nourrir est essentiel à la vie humaine. Il est nourri en secret par Zeus de nectar et d'ambroisie⁴⁸⁰. Il y a un refus d'humanité et des gestes

⁴⁷⁶ Jean Kardec, *L'épopée de Gilgamesh : le grand roi qui ne voulait pas mourir* (Fumay : Jean Kardec, DL, 2014), 105.

⁴⁷⁷ Leonard Charles Muellner, *The Anger of Achilles: Mēnis in Greek Epic*, 2005.

⁴⁷⁸ *Il.* 24. 128-132

⁴⁷⁹ *Il.* 19-90-92, 320 ; *Il.* 23. 38-48

⁴⁸⁰ *Il.* 19.340-354

humains (dormir, se nourrir), mais aussi des institutions humaines (hospitalité, rites funéraires)⁴⁸¹.

Les menaces contenues dans le serment homérique impliquaient une mort triste, une mort lamentable, une mort à l'occasion de laquelle l'absence des rites funéraires pose le problème d'un deuil perpétuel, d'ailleurs connu par certaines divinités qui entretiennent des liens intimes avec la mort. La scène entre Achille et Priam permet au premier d'accepter la mort de Patrocle, mais possiblement aussi d'accepter sa propre condition de « mortel »⁴⁸².

La mort elle-même serait le sujet principal de l'*Illiade* et le texte posséderait une dimension religieuse certaine en concluant le poème par l'obéissance d'Achille aux dieux et les funérailles d'Hector.

En fait, le chant 1 du poème commençait par l'histoire de Chrysès qui offrait une rançon pour sa fille Chryseïs, sauf qu'Agamemnon lui refusait cette faveur et de plus offensait les dieux, alors qu'ici, Achille est tenu au nom des dieux de rendre à Priam le corps de son fils⁴⁸³. La situation qui est l'élément déclencheur du poème ne se résorbe réellement qu'au tout dernier chant.

Achille, après avoir posé des gestes de transgressions innommables et s'être même mesuré aux dieux, Achille va se « ré-humaniser ». Il va accepter d'obéir aux dieux qui lui ordonnent de rendre à Priam le corps de son fils et il va à nouveau prendre part aux rites des hommes : manger, dormir. Qui plus est, au chant 24, il agrée la demande d'un suppliant (seul endroit dans tout le poème où un suppliant est épargné par son ennemi) et il lui offre même l'hospitalité, autant de gestes profondément ritualisés qui sont sacrés pour les dieux.

⁴⁸¹ Sur les liens entre l'*Illiade* et l'épopée de Gilgamesh et plus particulièrement entre les réactions endeuillées d'Achille et Gilgamesh, voir : Michael J. Clarke, *Achilles beside Gilgamesh : mortality and wisdom in early epic poetry* (Cambridge : Cambridge University Press, 2020) ; Bruce Loudon, *Homer's Odyssey and the Near East* (Cambridge et New York : Cambridge University Press, 2011). Sur le rejet de la nourriture ou des règles d'hospitalité et sur la réconciliation temporaire entre Achille et Priam qui signifie le retour définitif d'Achille dans le monde des hommes voir : Kitts, « Bulls cut down bellowing », 43-45.

⁴⁸² Voir : Griffin, *Homer on Life and Death*, 191:

Achilles' own acceptance of death is the source of the power of the passage. So too when Achilles speaks to Priam he gives the same personal application to the terrible generalization that "the gods have allotted to miserable mortal men a life of suffering, while they themselves are free from care", *Il.* 24. 525.

⁴⁸³ *Il.* 24. 133-135

Finalement, il pleure avec son pire ennemi et accepte que la dépouille d'Hector reçoive les rites funéraires ; et le poème se conclut par la restitution d'un corps et des funérailles solennelles, alors que durant tout le poème, les guerriers sont sans cesse menacés de ne jamais connaître le bûcher.

Au chant 24, la violence née de la douleur d'Achille peut donc s'exprimer et se résorber. Le problème que posait la mutilation des corps est surmonté, grâce aux rites funéraires, car les grandes souffrances ou plutôt leur violence s'apaise quand les défunts reçoivent les rites appropriés⁴⁸⁴.

Le poème de l'*Illiade* ne comporte pas au sens moderne du terme « des bons » ou « des méchants ». Chaque partie est tout autant aimé des dieux, possède un nombre égal de protecteurs divins, et seul le retrait d'Achille du combat et éventuellement la mort d'Hector, dernier rempart de Troie, viennent faire pencher la balance. Un poème sur la guerre, qui témoigne d'une souffrance équivalente entre chaque partie et qui se conclut par l'embrassade de deux des plus grands ennemis de la littérature, lesquels partagent pour un temps leur douleur et ne peuvent s'empêcher de ressentir l'un pour l'autre de l'admiration⁴⁸⁵.

L'*Illiade* serait par-dessus tout, un poème sur la mort qui donne une vision presque « athéiste » de la vie après la mort, car cette dernière n'a pas d'importance, mais bien la souffrance et le deuil de ceux laissés derrière soi et qui de la guerre sont les véritables victimes.

7.3 Conclusion

L'*Illiade* raconte l'histoire d'un peuple assiégé et les conséquences humaines de la chute de Troie pourraient se résumer ainsi : « que soit répandue à terre la cervelle de tous les siens, pères et

⁴⁸⁴ Nous pensons que le poème possède une valeur gnomique ou religieuse, où les hommes sont punis quand ils ne respectent pas les prêtres ou les prophètes, quand ils ont des mots durs ou de défi envers les dieux, ou qu'ils ne pratiquent pas les rites appropriés. Nous croyons qu'au-delà d'une discussion sur la mort, il s'agit d'un poème sur la Guerre dans toute son horreur et que les conséquences du chant 3 reflètent non seulement la prise d'une cité, mais un génocide, tel qu'on pouvait l'entendre dans l'Antiquité. Le poème, en montrant la « volonté des dieux » exprimerait les règles religieuses chères aux dieux en ce qui concerne les dépouilles de leurs ennemis.

⁴⁸⁵ Cette scène n'est pas sans nous rappeler une histoire similaire qui a lieu durant la Première Guerre mondiale, où est soulignée toute l'absurdité de la guerre et de la mort, celle où des soldats de deux camps ennemis auraient pactisé durant une soirée et qui est relatée dans le film *Joyeux Noël* de Christian Carion. *Joyeux Noël*, (dir.) Christian Caron (2005 ; Cannes : Nord-Ouest Films, TF1 Films Productions, Les Productions de la Guéville), <https://www.youtube.com/watch?v=f8vp-i3k3Xs>.

enfants, tandis que leurs femmes subiront un maître étranger! »⁴⁸⁶. À travers ces quelques vers, le poète dresse le tableau d'une violence insoutenable : les corps des guerriers troyens et de leurs enfants sont abandonnés sur le sol, détruits par les éléments, dévorés par des charognards, tandis que leurs femmes seront violées sur place et emmenées vers une vie d'esclavage. Ce « résumé » de la chute de Troie apparaît tout au long du poème dans différents passages qui prennent la forme de dialogues, de prières et de malédictions.

Les gestes et les mouvements ont une signification qui, sans la recherche sur l'épopée homérique, serait perdue pour nous aujourd'hui. Ils participent à un réseau complexe de données culturelles qui s'entremêlent et se répondent. Leur contenu sémantique va bien au-delà de ce qui de prime abord semble représenter de simples analogies.

Nous avons d'abord exploré l'idée que le mouvement de chute était présent, de manière évidente ou détournée, dans la majorité des extraits où intervient un grand serment. Largement éludé par les chercheurs, celui-ci semble faire partie des différentes « étapes » du serment-rituel.

Notre idée est qu'il serait à ce point associé à l'univers du serment que tout mouvement descendant signalé dans le poème, quelle que soit sa forme, permettrait de représenter cette transaction entre les hommes et les dieux, entre les Olympiens et des divinités plus anciennes, mais pourrait également être repris plus tard pour signifier le déclenchement ou l'accomplissement du serment et, par la suite, les conséquences qu'il promettait aux parjures.

Qui plus est, le mouvement de projection permettrait d'exprimer un type de mort particulier, qui représente un sort plus douloureux que la mort elle-même et qui concernerait non seulement la vie après la mort, mais surtout le deuil des vivants.

Le serment-rituel forme ainsi un horizon sémantique qui se modifie, s'élargit, se complexifie et qui permettrait de traiter du deuil à travers une menace permanente : celle de la mutilation du corps et du refus des rites religieux.

⁴⁸⁶ *Il.* 3. 297-301

Conclusion

Même s'il s'est avéré impossible de suivre toutes les pistes indiquées dans l'introduction, la compréhension du mouvement de chute dans la poésie homérique est devenue réalité. La mise en relation de l'*Illiade* et de l'*Odyssee* avec l'ensemble des sources archaïques nous a permis d'analyser, de comparer et de préciser les extraits où apparaissaient un mouvement de chute, afin de voir comment celui-ci s'inscrivait dans les mentalités anciennes, malgré l'impossibilité évidente de couvrir toutes les ramifications de ce sujet si vaste.

L'utilisation du mouvement de chute dans la poésie grecque et du geste rituel parcourt l'ensemble de l'Antiquité, d'Homère jusqu'aux derniers jours de l'Empire romain. Faute d'études systématiques, le mouvement de chute et son utilisation poétique et rituelle sont largement méconnus. Il est pourtant possible d'identifier ce sujet dans trois grands domaines épistémologiques de la religion grecque : les études initiatiques, sacrificielles et plus récemment communicationnelles.

Circonscrire un tel sujet s'avère être de la pire difficulté : quel « geste » en effet doit-il être considéré significatif, et quel autre non ? Quel mouvement s'inscrit dans la représentation du monde antique, et plus précisément la mort en Grèce ancienne ? Quelle est sa fonction dans les rites qui ont été préservés dans les sources littéraires ? De quelle manière le geste aurait-il évolué dans la littérature et que nous en reste-t-il à ce jour ? Les témoignages du mouvement chez Homère, épars mais logiques dans leurs conjonctions et leurs emplois, parviennent à donner une image assez claire de son rôle dans la poésie épique.

Tout d'abord le mouvement de chute est emblématique de la mort à venir. Principalement dans l'*Illiade* il est utilisé pour « dire » la mort sur le champ de bataille, et cela ne se limite pas seulement à la poésie épique datant de l'époque archaïque, mais perdure dans son fondement pendant toute l'Antiquité.

Une chute est le déplacement relativement vertical, elliptique ou non, de haut en bas, d'un point A à un point B, soit d'un objet, d'un animal, ou d'un être humain. En ce sens, la projection des

victimes sacrificielles dans un cours d'eau, la chute du guerrier sur le champ de bataille, l'écrasement d'un objet sur le sol et la libation correspondent tous à cette définition.

Le mouvement dans sa fonction rituelle, bien sûr, change à travers le temps, s'approfondit, se complexifie puisqu'il apparaît après Homère dans le plongeon de Leucade, un rituel qui guérit de la souffrance amoureuse, chez Anacréon, Euripide, Ovide, Ptolémée Chennos, Strabon et encore Servius, le commentateur de Virgile⁴⁸⁷. Cette signification que l'on prête au rite de Leucade s'inscrit dans le problème de la gestion de la souffrance et de l'expression rituelle de la tristesse dans l'Antiquité, qui trouverait ses racines dès Homère, et donc sans doute auparavant, pour les âges grecs où la littérature nous fait défaut.

En effet, l'*Iliade* n'apparaît pas seulement comme le poème de la colère d'Achille, mais bien comme celui de la douleur d'Achille et plus largement de la condition humaine caractérisée par sa nature mortelle : poème de mort où le mouvement de chute permet d'exprimer le phénomène sous toutes ses facettes, que ce soit physique, poétique, religieuse et affective.

En premier lieu, le mouvement de chute permet de suivre le parcours de l'âme vers les Enfers. Il permet aussi de « voir » les déplacements des dieux qui, dans le poème, assistent à la guerre de Troie durant laquelle de nombreuses interactions entre les hommes et les dieux interviennent. Le monde est divisé en trois paliers verticaux et la chute figure parfois ce déplacement, comme c'est le cas avec les chauves-souris chez Homère. Son apparition à deux reprises dans l'*Odyssée* nous montre une figure inquiétante associée au plongeon et à la mort.

Nous vérifions l'idée proposée par Nagy en 1973 selon laquelle la roche blanche du chant 24 de l'*Odyssée* serait une référence directe à Leucade, mais aussi au rocher blanc dans les Enfers⁴⁸⁸. La présence d'une chute dans ces vers vient confirmer cette analyse, d'autant plus qu'une autre mention de la chauve-souris apparaît au chant 12 et comporte également une chute dans un environnement tourbillonnant, caractéristique des mondes infernaux. La dimension poétique de ce poème oral, connu dès le 8^e siècle, transmis par les rhapsodes et fixé seulement au 6^e siècle ou à l'époque hellénistique, montre les guerriers dont la chute sur le champ de bataille est la première image de la mort.

⁴⁸⁷ Anacr., *Fragment 31*, Page ; Eur., *Cycl.*, 142-172 ; Ov., *Quinzième Hér.* ; Ptolemaios Chennos, 152-155 ; Strab., *Géogr.*, 10. 2. 9 ; Serv., *Commentaires aux Bucoliques de Virgile*, VIII, 59.

⁴⁸⁸ Nagy, « Phaethon, Sappho's Phaon, and the white rock of Leukas », 137-177.

Il apparaît qu'un certain nombre d'expressions toujours liées au champ lexical de la chute exprime la mort, telle que l'expression αἰπὺς ὄλεθρος, généralement traduite par « gouffre de la mort ». L'étude systématique des extraits où apparaît cette expression montre un danger imminent impliquant un mouvement, que l'on tente d'éviter à tout prix, mais loin de se résumer seulement à une chute dans un précipice, en simple écho au corps du guerrier qui s'abat sur le sol, l'expression ferait plutôt référence au danger imminent qui menace le protagoniste qui utilise cette expression. Et cette mort imminente peut tout autant s'abattre sur la tête du guerrier que l'attraper par le pied ou bien représenter un dangereux précipice qui s'ouvre à ses pieds. La chute et le mouvement de chute sont toujours là, mais ne concernent pas toujours la personne qui est vouée au trépas.

Dans le chapitre suivant, nous avons étudié le mouvement de chute sur le champ de bataille, non pas à travers une expression ou une métaphore, mais quand, à quelques exceptions, le fait de tomber signifie toujours la mort. Cette chute est en adéquation parfaite avec l'âme du défunt, corps et âme juxtaposés l'un à l'autre, dessinant le même mouvement, la même course lorsque l'âme se sépare de son enveloppe charnelle et descend sous la terre dans les Enfers.

Grâce aux très nombreuses morts qui sont décrites en détail dans le poème, on peut voir que la chute d'un corps est parfois précédée par la chute d'un objet, formant une série de chutes qui s'apparente à un jeu de domino, chaque pièce entraînant la précédente, jusqu'à la chute ultime du corps, annonçant et signifiant la mort. Par exemple, suite à un coup violent à la tête, les yeux de Cébriion tombent sur le sol, avant qu'il choie comme un plongeur de son char⁴⁸⁹. Nous pensons aussi à la mort de Patrocle, déterminante dans le récit, précédée, non pas de la chute de ses yeux, qui vont pourtant dans tous les sens, mais du casque d'Achille qu'il portait⁴⁹⁰.

Tout au long du poème, les dieux sont lancés sur terre, tombent dans la mer, sont cachés dans les profondeurs de la terre et tout comme les mortels, leurs chutes signifient la mort, mais dans leur cas, une mort temporaire. Durant la bataille, ils descendent sur la terre se mêler aux hommes, mais tout comme eux ils peuvent tomber, souffrir, être blessés. Le contact entre un objet divin et le sol, telle l'armure d'Achille portée par Patrocle, ou bien la crinière des chevaux divins de son attelage, sont sources d'émoi chez les dieux, profondément choqués du contact d'un objet ou

⁴⁸⁹ *Il.* 16. 733-743

⁴⁹⁰ *Il.* 16. 788-806

même d'un des leurs, lorsqu'ils tombent sur le sol. Dans la poésie homérique, le contact avec le sol implique une souillure et ce choc se traduit par une panoplie d'émotions qui se rapprochent du deuil humain, et de sentiments qu'ils ne devraient jamais connaître, tels que la tristesse et l'horreur.

Une vive émotion se rattache à la chute d'un objet divin ou d'un être divin et fait écho à la chute chez les hommes : elle suscite un désespoir profond puisque celle-ci annonce la mort imminente d'un personnage ou bien vient confirmer son sort. Dès lors, le mouvement de chute n'est pas seulement un symbole de mort, ou emblématique de la mort à venir, mais aussi du désespoir, de la tristesse, bref de l'expression poétique de la douleur chez Homère, chez les dieux comme chez les hommes. Cette association poétique entre chute et douleur s'épanouit d'ailleurs durant le reste de l'Antiquité lorsque pour les Grecs, le plongeon représente l'expression ritualisée de la tristesse et du désespoir amoureux et que le même geste permet de résorber cette émotion.

Dans la deuxième partie de la thèse, nous avons été en mesure de prouver que le mouvement de chute ne signifiait pas seulement la mort, mais dans certains cas, la mort sans inhumation. Cette découverte nous permet de poser un regard nouveau sur les sources et de découvrir que la véritable volonté des Achéens dépassait celle explicitée au chant 3 (volonté génocidaire) et impliquait aussi de défigurer, de polluer et de salir les corps de leurs ennemis en leur refusant l'inhumation, ce qui, dans le contexte religieux illustré chez Homère, était particulièrement grave et choquant.

Cette décision est justifiée dans le poème par la trahison d'un serment. Dans celui-ci, le mouvement de chute fait justement référence à la mort éventuelle du parjure, mais on remarque que dans deux autres serments-rituels qui apparaissent dans le poème, le geste de projection signifie une mort sans inhumation. Il apparaît aussi que chez les dieux, comme chez les hommes, le geste de projection en contexte rituel sert à valider un serment, d'abord en faisant référence aux divinités souterraines qui les président (*ergo* le mouvement de chute), mais aussi en référence à la punition, toujours illustrée par le mouvement chez les hommes comme chez les dieux, mais prenant un sens différent selon qu'il s'agisse d'un être mortel ou immortel.

Il y a illustration de la mort et validation du serment dans le mouvement de chute qui fait toujours référence aux divinités souterraines qui en sont responsables et qui ont aussi le pouvoir de priver

les dieux parjures de toute *stamina* durant une période donnée. Ces divinités souterraines sont dès lors appelées ou « présentes » *kinétiquement* dans le serment grâce au mouvement de chute.

Le dernier chapitre permet d'apprécier l'aspect structurant du serment rituel dans l'ensemble du poème. Le mouvement de chute apparaît non seulement comme un motif, mais aussi comme un *Leitmotiv*. Le geste qui apparaissait au chant 3 durant le serment-rituel est repris au chant 22 lors d'une malédiction lancée par Achille. Les événements qui se dessinaient alors au chant 3 semblent se réaliser dans ce chant dont la violence outrepassa celle normalement permise, en parfait accord avec la nature semi-divine d'Achille dont le rapport à sa propre mortalité est problématique. Le mouvement de chute rend manifeste cette violence, la plus grande que l'on peut prodiguer à ses ennemis, mais vient aussi, par le détournement d'un geste religieux, résumer le problème qui parcourt tout le poème, c'est-à-dire l'horreur de la mort, le problème du deuil et celui de l'inhumation de ses ennemis.

L'*Illiade* est un poème sur la mort. Il s'agit d'un poème sur la douleur d'Achille et la douleur en général en temps de guerre. Les éléments religieux entrevus tout au long du poème épique sont ancrés dans la réalité du monde grec et s'inscrivent dans les mentalités religieuses. Durant l'Antiquité, la mort est ce lieu vers lequel les hommes se déplacent. C'est le seul moment où les simples mortels, comme les dieux, peuvent aussi se déplacer entre les espaces. Pour « dire » ces déplacements, pour dire donc la mort et par extension, tout le bagage émotionnel qui l'entoure, différents « artifices » poétiques sont employés, tels que le thème de la chute et ses ramifications.

Dans le poème, il est une intrigue qui n'a pas été suffisamment relevée par les chercheurs, puisqu'elle touche directement les valeurs religieuses, à savoir la menace proférée par les guerriers envers leurs ennemis de refuser de les inhumer. Ce thème prend une telle propension qu'il serait même présent, sous le couvert du mouvement de chute, dans le rituel du serment du chant 3.

À la lumière de notre analyse, le sort qui attend leurs ennemis n'est pas seulement de mourir, mais de voir leur corps détruit par les animaux charognards et les éléments naturels tels que la pluie et le soleil. Non seulement cette mort pose un grave problème religieux, puisqu'elle implique que l'âme ne puisse jamais se déplacer vers les Enfers, mais il s'agit d'un type de mort

qui suscite une tristesse particulière et se rapporte donc non seulement aux rites funéraires, mais également au deuil de ceux qui restent en vie.

À travers l'histoire de deux armées ennemies, deux personnages incarnent cette peine : la peine brûlante, insupportable et d'une infinie violence ressentie par Achille qui est largement développé dans le poème et celle de Priam dont la perte du corps de son fils le plonge dans un état d'accablement permanent, que seul le contact physique avec le défunt et seuls les rites funéraires ont le pouvoir de résorber.

La douleur infinie d'un homme suite à la mort de son compagnon était un thème qui avait déjà été exploré dans l'*Épopée de Gilgamesh*. La violence des sentiments d'Achille s'exprime d'ailleurs dans les scènes les plus violentes du poème où intervient à deux reprises un sacrifice humain, lorsqu'il détourne un serment rituel lors de la mort de Lycaon⁴⁹¹ et lorsqu'il sacrifie des prisonniers troyens sur le bûcher de Patrocle⁴⁹². Nous assistons non seulement, aux chants 21 et 23, à une violence dite hybristique, mais aussi, au chant 24, à la résorption de cette violence dont la résolution se rapproche de la solution donnée dans le poème mésopotamien.

Gilgamesh et Achille perdent leur ami le plus cher. L'un comme l'autre doivent composer avec une nature mi-humaine, mi-divine et accepter leur propre mortalité. Suite à la mort d'Enkidu, Gilgamesh choisit de partir à l'aventure afin d'obtenir la plante d'immortalité, mais doit à la fin se rendre à l'évidence qu'il doit accepter sa nature humaine qui consiste à manger, dormir et aimer, bref, à pratiquer toutes ces activités qui sont temporairement suspendues en temps de deuil, et ce dans la majorité des cultures.

La conclusion de l'*Illiade* est similaire à celle de l'*Épopée de Gilgamesh*, à la différence que le poème propose une conclusion religieuse. Profiter des plaisirs, des joies et de l'amour que la vie peut offrir, interrompre le deuil par la reprise des activités humaines quotidiennes telles que manger et dormir, mais aussi par la pratique des gestes funéraires qui comprennent les jeux, la boisson, les repas et le repos.

Les dieux désapprouvent une peine dont la violence outrepassé la condition humaine. Ce problème est à ce point commun qu'il prend, à la fin de l'époque archaïque et durant l'époque

⁴⁹¹ *Il.* 21. 114-129

⁴⁹² *Il.* 23. 174-176

classique, une forme légale dans le texte de Solon qui s'attache à circonscrire la douleur ritualisée dans les rites funéraires⁴⁹³.

Ainsi, le poème qui est fixé à l'époque classique possède une valeur didactique. Non seulement il fait partie du cursus normal de tout étudiant, mais il informe de l'attitude à adopter et des gestes à faire et à ne pas faire en temps de guerre. Les deux antagonistes, Achille et Agamemnon, représentent un exemple et un contre-exemple de l'attitude pieuse à adopter.

Dans le premier chant, la conséquence du refus d'Agamemnon de rendre Chriséis à son père et les propos blasphématoires qu'il tient envers le dieu Apollon sont à l'origine de la peste qui s'abat sur les Grecs⁴⁹⁴. En contrepartie, Achille, personnage éminemment hybristique, décide au final d'obéir aux dieux, suite à l'intervention de Thétis⁴⁹⁵. La parfaite boucle entre le chant 1 et 24 durant laquelle un père vient réclamer son enfant et les conséquences d'un tel refus qui sont dévoilées au chant 1, est résolue lors du retour du corps d'Hector au chant 24, lors d'une requête similaire. On parle donc de respect des dieux, et des conséquences que l'on encoure, conséquences qui seront d'ailleurs développées en détail après la guerre lors des *Retours*. Le poème homérique aborde donc une panoplie de sujets liés à la guerre, tels que la mort, la douleur, le deuil, mais aussi les conséquences directes de la défaite pour les survivants.

À travers la prise d'otages (chant 1), à travers les menaces, à travers les efforts infructueux d'Achille pour dénaturer le corps sans vie d'Hector, protégé par les dieux, nous savons que dans ce monde imaginaire, les dieux veillent et protègent les héros grecs et troyens, notamment en veillant sur leurs corps, mais également en n'admettant pas que les guerriers les plus importants meurent d'une mort sans gloire et sans honneur ou bien de la main d'un personnage peu important (ce qui n'est pas le cas à l'époque classique).

Les nombreux gestes et événements qui se rapportent alors aux rites funéraires, nous permettent de proposer que l'*Illiade*, tout du moins dans la forme que nous lui connaissons aujourd'hui, soit un poème que l'on peut désigner, sous le qualificatif moderne de « religieux » puisqu'il montre l'attitude pieuse à adopter en temps de guerre. Le mouvement de chute est d'une importance capitale, puisqu'il signifie la mort, mais finalement, traduit aussi cette mort particulière, celle qui

⁴⁹³ Garland, *The Greek Way of Death*, 31-44 ; Sourvinou-Inwood, « *Reading* » *Greek death*, 43-48.

⁴⁹⁴ *Il.* 1. 21-30

⁴⁹⁵ *Il.* 24. 120-140

ne saurait être acceptable d'infliger même à son pire ennemi. Il apparaît donc que le mouvement de chute serait possiblement indissociable de l'expression poétique de la mort en Grèce ancienne et pourrait nous renseigner sur l'expérience du deuil chez les survivants.

Saut de Leucade

À une époque plus tardive, on associe de plus en plus le plongeon à une métamorphose psychique, ainsi qu'à l'obtention d'un nouveau statut. Tout l'héritage religieux, littéraire et philosophique vient alors modifier la fonction du saut et lui donner une fonction initiatique qui est, d'après nous, absente du texte homérique⁴⁹⁶.

En témoignent par exemple des extraits comme la chute de Penthée qui tombe d'un arbre avant d'être déchiqueté dans les *Bacchantes* d'Euripide ou bien Thyrsis qui plonge dans le tourbillon des Muses quand son fil arrive au bout du fuseau dans les *Idylles* 1 de Théocrite.

ἔλεξ' Ἀγαύη· Φέρε, περιστᾶσαι κύκλω
πτόρθου λάβεσθε, μαινάδες, τὸν ἀμβάτην
θῆρ' ὡς ἔλωμεν, μηδ' ἀπαγγείλη θεοῦ
χοροῦς κρυφαίους· αἱ δὲ μυρίαν χέρα
προσέθεσαν ἐλάτη κάξανέσπασαν χθονός· ὑψοῦ δὲ θάσσων ὑπόθεν χαμαιριφῆς
πίπτει πρὸς οὐδας μυρίοις οἰμώγμασιν
Πενθεύς· κακοῦ γὰρ ἐγγὺς ὦν ἐμάνθανεν.

Agavé s'écria : « Allons, faites la ronde, Ménades, saisissez ce tronc pour capturer le fauve de là-haut, de peur qu'il ne révèle les danses secrètes de notre Dieu ! » Et mille mains alors s'appliquent au sapin, et l'arrachent du sol ! Penthée, qui sur le faîte vertigineux siégeait, vertigineusement s'abattit sur la terre, en poussant force cris plaintifs : il comprenait que sa mort était proche⁴⁹⁷.

Λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἴτε, λήγετ' ἀοιδᾶς.

⁴⁹⁶ L'évolution philosophique des systèmes présocratiques entre autres, ainsi que la conception de l'âme et le rapport entre les dieux et les hommes n'en sont que quelques exemples.

⁴⁹⁷ Eur., *Bacch.*, 1106-1113.

Χῶ μὲν τόσσ' εἰπὼν ἀπεπαύσατο· τὸν δ' Ἀφροδίτα
ἤθελ' ἀνορθῶσαι· τὰ γε μὰν λῖνα πάντα λελοίπει
ἐκ Μοιρᾶν, χῶ Δάφνις ἔβα ρόον· ἔκλυσε δῖνα
τὸν Μοῖσαις φίλον ἄνδρα, τὸν οὐ Νύμφαισιν ἀπεχθῆ.
Λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἴτε, λήγετ' ἀοιδᾶς.

Arrêtez, Muses, il est temps, arrêtez le champ bucolique. Il n'en dit pas plus long et se tut. Aphrodite voulut le relever. Mais tout le fil des Moires était épuisé et Daphnis entra dans le courant ; le tourbillon baigna l'homme qu'aimaient les Muses et que les Nymphes n'haïssaient pas. Arrêtez, Muses, il est temps, arrêtez le chant bucolique⁴⁹⁸.

Dans ces deux cas, le plongeon prend une valeur initiatique. Associé à une chute tourbillonnante, il s'inscrit dans un contexte mystérieque et religieux dont nous savons malheureusement très peu de choses et dont l'association mériterait d'être approfondie.

Dès Homère, la perte de contrôle mental ou physique est souvent rapprochée du plongeon dans la mer ; une perte de contrôle telle que la folie colérique, mais plus tard, chez les lyriques, le plongeon se complexifie et il sera aussi associé à un désir indescriptible où la passion amoureuse se mue en désespoir.

Le saut de Leucade est l'exemple topique de ce phénomène. Il représente à la fois le fait de « tomber amoureux » et le moyen de guérir de ce sentiment. Il possède la particularité d'être à la fois une érotique et une contre-érotique : la représentation d'un sentiment amoureux très intense et le rite permettant de guérir de cette passion amoureuse. Cette perte de contrôle, toujours représentée par le plongeon, est aussi largement associée à l'ivresse ; l'ivresse causée par une intoxication alcoolique où s'entremêle la passion érotique, les deux étant, dans le contexte du *symposium*, parfois indissociables.

Par défaut, le plongeon devient également une manière de décrire la folie comme celle du désespoir causé par une déception amoureuse. Le plongeon sera donc largement associé à la souffrance amoureuse et au suicide par précipitation, sa figure la plus célèbre étant celle de Sappho. Il n'est donc pas étonnant que des personnages de la mythologie grecque, pris de folie,

⁴⁹⁸ Thcr., *Idylles*, 137-142.

poursuivent ou bien soient poursuivis, et que cette course effrénée se termine par un saut du haut d'une falaise. L'état émotionnel du poursuivant comme celui de la proie est alors figuré par cette poursuite qui se conclut par une chute et parfois même par une métamorphose.

Le saut de Leucade, en tant que rite ordalique, met en jeu la vie du protagoniste et apparaît aussi clairement comme un suicide amoureux⁴⁹⁹. Le rite prend parfois l'apparence d'une condamnation à mort, d'une part décidée par les dieux⁵⁰⁰, mais aussi par les organisations civiques⁵⁰¹, et même vidé de sa signification première, il semble perdurer à travers la performance de plongeurs professionnels⁵⁰².

Le saut de Leucade apparaît donc comme un lieu cohérent dans le contexte de la dramatisation d'un suicide et dans la dynamique d'un rite de purification aux connotations infernales. Le rituel serait donc le modèle exemplaire de la souffrance amoureuse et contribuerait à fixer le motif du plongeon qui, dans la littérature hellénistique, apparaît comme le mode privilégié du suicide amoureux.

Ainsi, ces témoignages posent le problème d'un phénomène marginal qui apparaît s'éloigner des normes religieuses de la société antique. Il permet également de voir l'évolution d'un motif, celui du plongeon, qui conserve tout au long de l'Antiquité sa dimension mortifère, mais aussi semble-t-il, et ce dès Homère, représenter un espace mental et religieux qui permet d'exprimer la souffrance devant la perte d'un être cher.

⁴⁹⁹ Ov., *Hér.*, XV.

⁵⁰⁰ Ptolémée Héphésion, *Phot. Bibl.* 190, 153 a7-b22.

⁵⁰¹ Strab., *Géogr.* 10.2.9.

⁵⁰² *Serv. auct., ad Aen.* III, 279.

Références bibliographiques

Adly, Ghaly, Afroditi Azari et Panagiotis Stathopoulos. « Injuries to the Head and Neck in Homer's Odyssey ». *British Journal of Oral & Maxillofacial Surgery* 54, 10 (2016) : 118-119. <https://doi.org/10.1016/j.bjoms.2015.10.018>

Alden, Maureen Joan. *Homer Beside Himself: Para-Narratives in the Iliad*. Oxford : Oxford University Press, 2000.

Alexiou, Margareth. *The ritual lament in Greek tradition*. Cambridge : Cambridge University Press, 1974.

Amherdt, David. « Le caméléon, la chauve-souris, le gecko et les trompeurs de tout poil ». Les Emblèmes 49, 53, 61 et 62 d'Alciat » *Euphrosyne* 34 (2006) : 369-378. <https://doi.org/10.1484/J.EUPHR.5.124326>

André, Jacques. *Lexique des termes de botanique en latin*. Paris : Klincksieck, Études et Commentaires, XXIII, 1956.

Andrieu, Gilbert. *Arès, le dieu mal aimé*. Paris : L'Harmattan, 2017.

Assunção, Teodoro Rennó. *Diomède le prudent : Contingence et actions héroïques dans l'Iliade*. Thèse de l'École des Hautes Études en Sciences sociales, Paris : 2000.

Assunção, Teodoro Rennó. « Le mythe iliadique de Bellérophon ». *Gaia Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque*, 1-2 (1997): 41-66. <https://doi.org/10.3406/gaia.1997.1332>

Aubriot-Sévin, Danièle. « Formulations possibles du serment et conceptions religieuses en Grèce ancienne ». *Kernos* 4 (1991) : 91-103. <https://doi.org/10.4000/kernos.291>

Aziza, Félicie. « Le mystère du viol en Grèce : quand l'absence de mot corrobore l'absence de fait? ». Mémoire de Maîtrise en histoire de l'Université du Québec à Montréal, 2017. <https://archipel.uqam.ca/9365/>.

Bader, Françoise. « Neutres grecs en -ru : absolutifs et privatifs verbaux », *BSL* lxxv (1970) : 85-136.

Bakker, Egbert J. *The Meaning of Meat and the Structure of the Odyssey*. Cambridge : Cambridge University Press, 2013.

Barbanera, Marcello. « The lame god: ambiguities of Hephaistos in the Greek Mythical Realm ». Dans *Bodies in Transition : Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*, sous la direction de Dietrich Boschung, 177-211. Paderborn : Fink, 2013.

Bardel, Ruth. « *Eidôla* in epic, tragedy and vase-painting ». Dans *Word and Image in Ancient Greece*, sous la direction de Keith Rutter et Brian A. Sparkes, 141-146. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2000.

Beaulieu, Marie-Claire. *The Sea in the Greek imagination*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016.

Beckwith, Miles. « The 'Hanging of Hera' and the Meaning of Greek ἄκμων ». *HSCP* 98 (1998) : 91-102. <https://doi.org/10.2307/311338>

Benbow, Eric M., Sheree J. Finley et Gulnaz T. Javan. « Microbial communities associated with human decomposition and their potential use as postmortem clocks ». *International Journal of Legal Medicine* 129, (2015) : 623–632. <https://doi.org/10.1007/s00414-014-1059-0>

Benveniste, Émile. « L'expérience du serment dans la Grèce ancienne ». *RHR* 134. (1947) : 81-94. <https://doi.org/10.3406/rhr.1947.5601>

Bernabé, Alberto, Herrero de Jáuregui, Miguel, Jiménez San Cristóbal, A. I. et R. Martín Hernández. *Redefining Dionysos*. Berlin : Édition De Gruyter, 2013.

Bernabé, Alberto. « What is a Katábasis? The Descent to the Netherworld in Greece and the Ancient Near East ». *Société des études classiques* 83, 1-4 (2015) : 15–34. <https://lesetudesclassiques.be/index.php/lec/article/view/378>

Bettini, Maurizio et Luigi Spina. *Le mythe des Sirènes*. Paris : Belin, 2010.

Bierl, Anton. « Turn on the Light! Epiphany, the God-Like Hero Odysseus, and the Golden Lamp of Athena in Homer's *Odyssey* ». *Illinois Classical Studies, Divine Epiphanies in the Ancient world* 29 (2004) : 43-61. <https://www.jstor.org/stable/23065340>

Belayche, Nicole, Philippe Borgeaud, Jan Nicolas Bremmer, Anne-Françoise Jaccottet, Francesco Massa et Vinciane Pirenne-Delforge. *Les « mystères »*. *Questionner une catégorie, Mètis 14. Anthropologie des mondes grecs anciens*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2016.

Boardman, John B. et Donna C. Kurtz. *Greek Burial Customs*. Londres : Thames and Hudson, 1971.

Boitani, Piero et Winged Words. *Flight in Poetry and History*. Chicago et Londres: University of Chicago Press, 2007.

Bollack, Jean. « Styx et serments ». *REG* 71, 334-338 (1958) : 1-35. <https://doi.org/10.3406/reg.1958.3531>

Bonnard, Jean Baptiste. « L'exposition des nouveau-nés handicapés dans le monde grec, entre réalités et mythes : un point sur la question ». *Pallas* 106 (2018) : 229-240. <https://doi.org/10.4000/pallas.5807>

Bonnechere, Pierre. *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*. Liège : Presses universitaires de Liège, 1994.

Bonnechere, Pierre. *Trophonios de Lébadée. Cultes et mythes d'une cité béotienne au miroir de la mentalité antique*. Leiden : Brill, 2003.

Bonnechere, Pierre. *Profession historien*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal PUM, 2008.

Bonnechere, Pierre. « Divination ». Dans *A companion to Greek Religion*, sous la direction de Daniel Ogden, 145-161. Chichester : John Wiley & Sons, 2010.

Bonnechere, Pierre et Gabriela Cursaru. « Αρχή and δῖνος: Vortices as cosmogonic Powers and Cosmic Regulators ». *Archiv für Religionsgeschichte* 21-22, 1 (2020) : 449-478. <https://doi.org/10.1515/arege-2020-0023>

Borgeaud, Pierre. « Rites et émotions. Considération sur les Mystères ». Dans *Rites et croyances dans les religions du monde romain : huit exposés suivis de discussions*, sous la direction de John Scheid, 189-227. Genève : Fondation Hardt, 2007.

Bourgeois, Claude. *Divona I : Divinités et ex-voto du culte gallo-romain de l'eau*. Paris : de Boccard, 1991.

Bouvier, David. *Le sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*. Grenoble : Million, 2002.

Bremmer, Jan N. *The rise and fall of the afterlife : The 1995 Read-Tuckwell lectures at the University of Bristol*. Londres et New York : Routledge, 2002.

Bremmer, Jan N. *The strange world of human sacrifice*. Leuven : Peeters, 2007.

Bremmer, Jan N. « Hephaistos Sweats or How to Construct an Ambivalent God ». Dans *The Gods of Ancient Greece. Identities and Transformations*, sous la direction de Bremmer, Jan N. et A. Erskine. 197-29, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010.

Bremmer, Jan N. « Cult of Demeter in Megara ». Dans *Demeter, Isis, Vesta, and Cybele: studies in Greek and Roman religion in honour of Giulia Sfameni Gasparro*, sous la direction de Attilio Mastrocinque et Concetta Giuffrè Scibona, 166-179. Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 2012.

Bremmer, Jan. N. *Initiation into the Mysteries of the Ancient World*. Berlin : De Gruyter, 2014.

Brügger, Claude. *The Basel Commentary : Homer's Iliad, Book 24*. Berlin : De Gruyter, 2015.

Brügger, Claude. *Homer's Iliad : The Basel Commentary, Book 16*, trad. Benjamin W. Millis et Sara Strack, dir. S. Douglas Olson, Berlin, Boston : De Gruyter, 2016, 338-339.

Brulé, Pierre. « L'exposition des enfants en Grèce antique : une forme d'infanticide ». *Enfances & Psy* 3, 44 (2009) : 19-28. <https://doi.org/10.3917/ep.044.0019>

Burkert, Walter. *Greek Religion*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1985.

Burkert, Walter. « Homer's Anthropomorphism : Narrative and Ritual ». Dans *New Perspectives in Early Greek Art*, sous la direction de D. Buitron-Oliver, 81-91. Washington : National Gallery of Art, 1991.

Burkert, Walter. « Ritual between Ethology and Post-modern Aspects: Philological-historical Notes ». Dans *Ritual and Communication in the Graeco-Roman World*, sous la direction de Irene Berti, Walter Burkert *et. al.*, 23-35. Liège : Presses universitaires de Liège, 2006. <https://doi.org/10.4000/books.pulg.1132>.

Burkert, Walter. *Homo necans : The anthropology of ancient Greek sacrificial ritual and myth*. Édition révisée. Berkeley : University of California Press, 2011.

Burnett, Anne Pippin. *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*. Oxford : Clarendon Press, 1971.

Buxton, Richard. *Forms of astonishment. Greek myths of Metamorphosis*. Oxford : Oxford University press, 2018.

Byard, Roger W. et Michael Tsokos. « Putrefactive 'rigor mortis' ». *Forensic Science, Medicine and pathology* 8, (2012) : 200-201. <https://doi.org/10.1007/s12024-011-9232-y>

Byard, Roger W., Ross A. James et John D. Gilbert. « Diagnostic problems associated with cadaveric trauma from animal activity ». *Am J Forensic Med Pathol* 23 (2002) : 238-244. https://journals.lww.com/amjforensicmedicine/Fulltext/2002/09000/Diagnostic_Problems_Associated_with_Cadaveric.6.aspx

Cairns, Douglas. « Vêtu d'impudeur et enveloppé de chagrin. Le rôle des métaphores de "l'habillement" dans les concepts d'émotion en Grèce ancienne ». Dans *Les vêtements antiques : s'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*, sous la direction de Florence Gherchanoc et Véronique Huet, 175-188. Arles : éditions Errance, 2012.

Calame, Claude. *Les chœurs des jeunes filles en Grèce archaïque*. Rome : Ed.dell'Atenao e Bizzarri, 1977.

Calame, Claude. « Diction formulaire et fonction pratique dans la poésie mélique archaïque ». Dans *Hommage à Milman Parry*, sous la direction de Françoise Létoublon, Helma Dik et Milman Parry, 215-222. Amsterdam : J. C. Gieben, 1997.

Calame, Claude. « Interprétation et traduction des cultures. Les catégories de la pensée et du discours anthropologique ». *L'Homme* 163 (2002) : 51-78. <https://doi.org/10.4000/lhomme.172>

Calame, Claude. « Pour une anthropologie des pratiques historiographiques ». *L'Homme* 173 (2005) : 11-46. <https://doi.org/10.4000/lhomme.25015>

Calame, Claude. « Les lamelles funéraires d'or : textes pseudo-orphiques et pratiques rituelles », *Kernos* 21(2008) : 299-311. <https://doi.org/10.4000/kernos.1679>

Calbris, Geneviève et Jacques Montredon. *Des gestes et des mots pour le dire*. Paris : CLE international, 1986.

Campbell, Bradley. « Genocide as Social Control ». *Sociological Theory* 27, 2 (2009) : 150. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9558.2009.01341.x>.

Cantarella, Eva. *Les peines de mort en Grèce et à Rome : Origines et fonctions des supplices capitaux dans l'Antiquité classique*. Paris : Albin Michel, 2000.

Carastro, Cléo M. *La Cité des mages*, sous la direction de Marie-Laurence Desclos. Collection Horos. Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 2006.

Carcopino, Jérôme. *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*. Paris : L'artisan du livre, 1943.

Carpenter, Thomas H. et Christopher A. Faraone. *Masks of Dionysus*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1993.

Carpenter, Thomas H. « On the Bearless Dionysus ». Dans *Masks of Dionysus*, sous la direction de Thomas H. Carpenter et Christopher A. Faraone, 185-207. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1993.

Casabona, Jean. *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en Grèce des origines à la fin de l'époque classique*. Gap : Ophrys, 1966.

Cerchiai, Luca. « Tombe del Tuffatore e della Caccia e Pesca. Proposa di lettura iconologica ». *Dialoghi di Archeologia* 5, 2 (1987) : 113-123.

Chamoux, François. *Hellenistic civilisation*. Malden, MA : Blackwell, 2003.

Chantraine, Pierre. *La formation des noms en grec ancien*. Paris : 1933.

Clarke, Michael J. *Flesh and spirit in the songs of Homer : a study of words and myths*. Oxford : Clarendon Press, 1999.

Clarke, Michael J. *Achilles beside Gilgamesh : mortality and wisdom in early epic poetry*. Cambridge : Cambridge University Press, 2020.

Clinton, Kevin. « Pigs in Greek Rituals ». Dans *Greek Sacrificial Ritual: Olympian and Chthonian*, sous la direction de Paul Forlag Almstroms, 167-179. Stockholm : Göteborg University, 2005.

Cohen, David. « 'Horkia' and 'horkos' in the Iliad ». *RIDA* 27 (1980) : 49-68.
<http://local.droit.ulg.ac.be/sa/rida/file/1980/04.%20Cohen.pdf>

Cole, Susan G. « New Evidence for the Mysteries of Dionysos ». *GRBS* 21, 3 (1980) : 223–38.
<https://grbs.library.duke.edu/index.php/grbs/article/view/6831>

Cole, Susan G. « Voices from beyond the grave: Dionysos and the dead ». Dans *Masks of Dionysus*, sous la direction de Thomas. H. Carpenter et Christopher A. Faraone, 276–295. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1993.

Cole, Susan G. « Landscapes of Dionysos and Elysian Fields ». Dans *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, sous la direction de Michael B. Cosmopoulos 193-217. Londres et New York : Routledge, 2003.

Connor, Walter Robert. « Seized by the Nymphs: Nympholepsy and Symbolic Expression in Classical Greece ». *CLAnt* 7 (1988) : 155–83. <https://doi.org/10.2307/25010886>

Coray, Marina. *Homer's Iliad: The Basel Commentary, Book XIX*, traduit par Benjamin W. Millis et Sara Strack, sous la direction de S. Douglas Olson. Berlin et Boston : De Gruyter, 2016.

Cordier, Pierre. « De la noyade en Grèce et à Rome ». Dans *Corps submergés, corps engloutis : une histoire des noyés et de la noyade de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Frédéric Chauvaud, 23-33. Paris : Creaphis, 2007.

Cortade, Ludovic. « 'The Microscope of time : Slow motion in Jean Epstein's Writing ». Dans *Jean Epstein: Critical essays and new translations*, sous la direction de Sarah Keller et Jason Paul, 161-176. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2012.

Cosmopoulos, Michael B. *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*. Londres et New York : Routledge, 2003.

Cousin, Catherine. « La situation géographique et les abords de l'Hadès homérique ». *Gaia : Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, 6 (2002) : 25-46.
<https://doi.org/10.3406/gaia.2002.1385>

Cousin, Catherine. *Le monde des morts : Espaces et paysages de l'Au-delà dans l'imaginaire grec d'Homère à la fin du V^e siècle avant J.-C.* Paris : L'Harmattan, 2012.

Csapo, Eric. *Theories of Mythology*. Malden, MA : Blackwell, 2005.

Cursaru-Petrisor, Gabriela. « Structures spatiales dans la pensée religieuse grecque de l'époque archaïque : la représentation de quelques espaces insondables : l'éther, l'air, l'abîme marin ». Thèse, Université de Montréal, Montréal, 2009.
<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/3275>

Cursaru-Petrisor, Gabriela. « Exposition et initiation: enfants mythiques soumis à l'épreuve du coffret abandonnés aux flots ». Dans *La presenza dei bambini nelle religioni del Mediterraneo*

antico: la vita e la morte, i rituali e i culti tra archeologia, antropologia e storia delle religioni, sous la direction de Chiara Terranova (a cura di). Rome : Aracne, 2014.

Cursaru-Petrisor, Gabriela et Toillon, Valérie. *Connotations funéraires de l'oiseau dans l'iconographie archaïque à partir de deux représentations possibles de la chute d'Icare (475-425 av. J.-C)*. Halifax : présentation CAC, 2011.

D'Agostino, Bruno. « Le Sirene, il Tuffatore e le Porte dell'Ade ». *AION, ArchStAnt* 4 (1982) : 43-50.

D'Agostino, Bruno et Luca Cerchiai. *Il mare, la morte, l'amore : gli Etruschi, i Greci e l'immagine*. Roma : Donzelli editore, 1999.

Dalmon, Sébastien. « Une ordalie pour les Dieux : Styx l'Océanide et le grand serment des dieux dans la poésie archaïque ». Dans *Les justices de l'invisible*, sous la direction de Raymond Verdier, Nathalie Kalnoky et Soazick Kerneis, 221-239. Paris : L'Harmattan, Collection Droits et Cultures, 2013.

Daraki, Maria. *Dionysos et la terre mère*. Paris : Flammarion, 1999.

Davies, Malcolm. « Homer and Dionysus ». *Eikasmos* 11 (2000) : 15–27. http://www2.classics.unibo.it/eikasmos/eik_pdf/2000/Davies_00.pdf

Davidson, James. *The Greeks and Greek love : A radical reappraisal of homosexuality in ancient Greece*. Londres : Weidenfeld & Nicolson, 2007.

Deacy, Susan *et al.* *Rape in Antiquity*. Londres : Bristol Classical Press, 2012.

De Cazanove, Olivier. « Le lieu de culte de Méfitis dans les Ampsancti ualles : des sources documentaires hétérogènes ». Dans *Sanctuaires et sources dans l'Antiquité. Les sources documentaires et leurs limites dans la description des lieux de culte. Actes de la table ronde (Naples, 2001)*, sous la direction d'Olivier de Cazanove et John Scheid, Collection n°22 du centre Jean Bérard, 145-179. Naples : Collège de France et Centre Jean Bérard, 2003. <https://doi.org/10.4000/books.pcbj.889>.

Delattre, Charles. *Objets sacrés, objets magiques de l'Antiquité au Moyen Âge*. Paris : Picard, 2007.

Delattre, Charles. *Le Cycle de l'Anneau : De Minos à Tolkien*. Paris : Belin, 2009.

Deonna, Waldemar. *Le symbolisme de l'acrobatie antique*. Berchem et Bruxelles : Latomus, Revue d'études, 1953.

De Romilly, Jacqueline. *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*. Édition révisée. Paris : Les Belles Lettres, 2014.

De Romilly, Jacqueline. *La douceur dans la pensée grecque*. Paris : Les Belles Lettres, 1979.

Detienne, Marcel et Jean-Pierre Vernant. *Les ruses de l'intelligence, La métis des Grecs*. Paris : Flammarion, 1974.

Detienne, Marcel. *Dionysos mis à mort*. Paris : Gallimard, 1977.

Detienne Marcel et Giulia Sissa. *La vie quotidienne des dieux grecs*. Paris : Hachette, 1989.

Di Brizio, Maria Beatrice. « Un anthropologue en chambre ? Vie et œuvre d'Edward Burnett Tylor ». Dans *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*. Paris, 2017. <https://www.berose.fr/article1127.html>

Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie. 4^{ème} édition sous la direction de Pierre Bonte et de Michel Izard, collection Quadrige. Paris : Presses Universitaire de France, 2010.

Dietrich, Moira B.C. *Death, fate and the Gods. The development of a religious idea in Greek popular belief and in Homer*. Londres : The Athlone Press, 1965.

Dix, Jay et Michael Graham. « Time of death, decomposition and identification ». *Causes of death Atlas series*. Boca Raton : CRC Press, 2017.

Dodds, Eric Robertson. *The Greeks and the Irrational*. Édition révisée. Berkeley, CA : University of California Press, 2020.

Dodds, Eric Robertson. *Euripides, Bacchae*. Édition révisée. Oxford : Oxford University Press, 1960.

Donlan, Walter. « The Unequal Exchange between Glaucus and Diomedes in Light of the Homeric Gi -Economy ». *Phoenix* 43 (1989) : 1–15.

Donlan, Walter. *The Aristocratic Ideal and Selected Papers*. Waucanda : Bolchazy-Carducci Publishers, 1999.

Dova, Stamatia. *Greek heroes : In and out of Hades*. Lanham : Lexington Books, 2012.

Ebel, Henri. « The killing of Lykaon: Homer and literary “structure” ». *College English* 29, 7 (1968) : 503-529. <https://doi.org/10.2307/374149>

Edmonds, Radcliffe G. « Tearing apart the Zagreus myth: A few disparaging remarks on Orphism and original sin ». *Classical Antiquity* 18, 1 (1999) : 35-73. <https://doi.org/10.2307/25011092>

Edmonds, Radcliffe G. *Myth of the underworld journey: Plato, Aristophanes and the “Orphic” gold tablets*. New York : Cambridge University Press, 2004.

Eliade, Mircea. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris : Payot, 1951.

Ellinger, Pierre. « Vingt ans de recherches sur les mythes dans le domaine de l'Antiquité grecque ». *Revue des Études Anciennes* 86, 1-4 (1984) : 7-29. <https://doi.org/10.3406/rea.1984.4169>

Facchinetti, Grazia. « L'offerta di monete nei fonti battesimali fra IV e VII secolo ». *Temporis signa / Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* 3 (2008) : 39-60.

Faraone, Christopher A. « Molten Wax, Spilt Wine and Mutilated Animals: Sympathetic Magic in near Eastern and Early Greek Oath Ceremonies ». *The Journal of Hellenic Studies* 113 (1993) : 60–80. <https://doi.org/10.2307/632398>.

Faraone, Christopher A. « Rushing into milk : new perspectives on gold tablets ». Dans *The « Orphic » gold tablets and Greek religion : Further along the path*, sous la direction de Radcliffe G. Edmonds, 310-330. Cambridge et New York : Cambridge University Press.

Faraone, Christopher A. *Talismans and Trojan Horses*. New York et Oxford : Oxford University Press, 1992.

Fenik, Bernard. *Typical Battle scenes in the Iliad: studies in the narrative techniques of Homeric battle description*. Wiesbaden : Franz Steiner, 1968.

Fiedler S. *et al.* « The chemistry of death – Adipocere degradation in modern graveyards ». *Forensic Science International* 257, (2015) : 320–328. <https://doi.org/10.1016/j.forsciint.2015.09.010>

Fletcher, Judith. *Performing Oaths in Classical Greek Drama*. Cambridge : Cambridge University Press, 2012.

Fineberg, Steven. « Blind Rage and Eccentric Vision in *Iliad* 6 ». *TAPhA* 129, (1999) : 13–41.

Foley, Helene P. *The Homeric Hymn to Demeter : Helene P. Foley, The Homeric Hymn to Demeter : Translation, Commentary, and Interpretive Essays*. Princeton : Princeton University Press, 1993.

Font, Molas. « Engendrar y parir en la Ilíada y en la Odisea ». Dans *Vivir en femenino. Estudios de mujeres en la antigüedad*, sous la direction de Molas Font, 153-178. Barcelona : Universidad de Barcelona, 2002.

Forbes, Shari et Nicholas Márquez-Grant. *Taphonomy of Human Remains : Forensic Analysis of the Dead and the Depositional Environment*. Chichester, West Sussex : John Wiley & Sons, 2017.

Fornaro, Sotera. « Glauco e Diomede. Lettura di Iliade VI 119–236 ». Venosa : edition Osanna, 1992.

Foucart, Paul. *Les Mystères d'Éleusis*. Paris : Imprimerie nationale, 1904.

Gagné, Renaud. « The poetic of 'exôleia' in Homer ». *Mnemosyne* 63, 3 (2010) : 353-380. <https://www.jstor.org/stable/25801859>

Gagné, Renaud. *Ancestral fault in ancient Greece*. Cambridge, New York : Cambridge University, 2013.

Gallini Clara. « Katapontismos » *SMSR* 34 (1963) : 61–90.

Garland, Robert. « The causation of death in the Iliad : A theological and biological investigation ». *Bulletin of the Institute of Classical studies* 28 (1981) : 43-60. <https://doi.org/10.1111/j.2041-5370.1981.tb00418.x>

Garland, Robert. *The Greek Way of Death*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

Garland, Robert. « The Mockery of the Deformed and the Disabled in Graeco-Roman Culture ». Dans *Laughter down the Centuries*, sous la direction de I. S. Jäkel et A. Timonen, 71-84. Turku : Turun Yliopisto, 1994.

Garland, Robert. *The Eye of the Beholder. Deformity and Disability in the Graeco-Roman World*. Ithaca : Cornell University Press, 1995.

Garrison, Elise P. *Groaning tears : ethical and dramatic aspects of suicide in Greek tragedy*. Leiden et New York : Brill, 1995.

Garrison, Elise P. « Attitudes toward suicide in ancient Greece ». *Transactions of the American Philological Association* 121 (1991) : 1-34. <https://doi.org/10.2307/284440>

Geertz, Clifford. « *Ritual and social change : A Javanese example* ». Dans *The Interpretation of Cultures*, 142-170. New York : Basic Books, 1973.

Gibert, John. « Recent Work on Greek Satyr-play ». *CJ* 87 (2002) : 79–88.

Ginouvés, René. *Balaneutikè : Recherches sur le bain dans l'antiquité grecque*. Paris : Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 1962.

Glötz, Gustave. « Catapontismos ». *DAGR III, I* (1900) : 808-810.

Goudineau, Christian. *Ἱεραὶ Τραπεζαί*. Dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, tome 79, n°1, 77-134. Paris : E. de Boccard, 1967. <https://doi.org/10.3406/mefr.1967.7531>.

Graf, Fritz. « Dionysian and Orphic eschatology : New texts and old questions ». Dans *Masks of Dionysus*, sous la direction de Thomas H. Carpenter and Christopher A. Faraone, 239-258. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1993.

Graf, Fritz. *Magic in the ancient world*. Cambridge Mass : Harvard University Press, 2002.

Graf, Fritz. « The Blessings of Madness. Dionysos, Madness and Scholarship ». *ARG* 12 (2010) : 167-180.

Graf, Fritz. « Cast of characters in the Iliad ». Dans *The Basel Commentary, Prolegomena*, sous la direction d'Anton Bierl, de Joachim Latacz et de Douglas S. Olson, 1-7. Berlin et Boston : De Gruyter, 2015.

Graziosi Barbara et Haubold Johannes. « Homeric Masculinity : HNOPEH and ΑΓΗΝΟΡΕΗ ». *JHS* 123 (2003) : 60–76. <https://doi.org/10.2307/3246260>

Grand-Clément, Adeline. « La mer pourpre : façons grecques de voir en couleurs. Représentations littéraires du chromatisme marin à l'époque archaïque ». *Pallas*, 92 (2013) : 143-161. <https://doi.org/10.4000/pallas.187>

Grand-Clément, Adeline. « Les sourcils bleu sombre du fils de Kronos : du Zeus d'Homère à la statue de Phidias ». Dans *Les dieux d'Homère II, Anthropomorphismes*. Collection Kernos Supplément 33, sous la direction de Renaud Gagné et Miguel Herrero de Jauregui, 135-155. Liège : Presses Universitaires de Liège, 2019.

Greene McLernon, Thomas. *The descent from heaven. A study in epic continuity*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1963.

Griffin, Jasper. « Homeric Pathos and Objectivity ». *The Classical Quarterly* 26, 2 (1977) : 161-187. <https://doi.org/10.1017/S0009838800033061>

Griffin, Jasper. *Homer : the Odyssey*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

Griffin, Jasper. *Homer on Life and Death*. Édition révisée. Cambridge : Oxford Clarendon Press, 2009.

Griffin, Jasper. « death ». *The Homer Encyclopedia*. Sous la direction de M. Finkelberg, 198-199. Malden, MA et Oxford : Wiley-Blackwell, 2011.

Griffith, Mark. « Slaves of Dionysos: Satyrs, Audience, and the Ends of the Oresteia ». *ClAnt* 21 (2002) : 195–258. <https://doi.org/10.1525/ca.2002.21.2.195>

Grisé, Yolande. *Le suicide dans la Rome antique*. Paris : Les Belles Lettres, 1982.

Hamayon, Roberte. *La chasse à l'âme : Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*. Nanterre : Société d'ethnologie, 1990.

Halm-Tisserant, Monique. « Représentations et problématique de l'homoncule dans la peinture de vase grecque : naissances merveilleuses, sommeil et mort ». *Ktèma* 13 (1988) : 223-244. <https://doi.org/10.3406/ktema.1988.1995>

Halm-Tisserant, Monique. *Cannibalisme et immortalité. L'enfant dans le chaudron en Grèce ancienne*. Paris : Les Belles Lettres, 1993.

Halm-Tisserant, Monique. « Le peintre du Dinos » *Histoire de l'art*, 4 (1988) : 3-16. <https://doi.org/10.3406/hista.1988.2289>

Harrell, Sarah E. « Apollo's fraternal threats. Language of succession and domination in the Homeric Hymn to Hermes ». *GRBS* 32, 4 (1991) : 307-329. <https://grbs.library.duke.edu/index.php/grbs/issue/view/861>

Harris, John R. « Narrative Technique in Vergil's Aeneid and Modern Cinema : From reiteration to slow motion ». *The Comparatist* 17 (1993) : 59-80. <https://www.jstor.org/stable/44364088>

Harrison, George. W. M. *Satyr Drama. Tragedy at Play*. Swansea : Classical Press of Wales, 2005.

Horn, Fabian. « Dying is hard to describe : metonymies and metaphors of death in the Iliad ». *Classical Quarterly* 68, 2 (2018) : 359-383. <https://doi.org/10.1017/S0009838819000053>

Haubold, Johannes. *Homer's People*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

Heath, John. « The Legacy of Peleus : Death and Divine Gifts in the Iliad ». *Hermes* 120 (1992) : 387-400. <https://www.jstor.org/stable/4476918>

Heath, John. *The Talking Greeks : Speech, Animals, and the Other in Homer, Aeschylus, and Plato*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005.

Henrichs, Albert. « 'He has a god in him' : Human and divine in the modern perceptions of Dionysos ». Dans *Masks of Dionysus*, sous la direction de Thomas H. Carpenter et Christopher A. Faraone, 13-43. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1993. <https://doi.org/10.7591/9781501733680-006>

Henrichs, Albert. « Der rasende Gott. Zur Psychologie des Dionysos und des Dionysischen in Mythos und Literatur ». *A&A* 40 (1994) : 44-47. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/der-rasende-gott-zur-psychologie-des-dionysos-und/docview/1298773713/se-2>

Henrichs, Albert. « What is a Greek God ? ». Dans *The Gods of ancient Greece : identities and transformations*, sous la direction de Jan N. Bremmer et Andrew Erskine, 361-382. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010.

Herrero de Jáuregui, Miguel. « Priam's Catabasis: Traces of the Epic Journey to Hades in Iliad 24 ». *Transactions of the American Philological Association* 141, 1 (2011) : 37-68. <https://www.jstor.org/stable/41289735>

Herrero De Jáuregui, Miguel. « L'hostilité des éléments cosmiques, d'Homère à Empédocle ». *Revue des Études Grecques* 130, 1 (2017) : 23-42. <https://doi.org/10.3406/reg.2017.8438>

Heubeck, Alfred et Arie Hoekstra. *A commentary on Homer's Odyssey, Books ix-xii*. New York : Oxford University Press, 1990.

Hubaux, Jean. « Le plongeon rituel ». *Le Musée Belge* 27 (1923) : 1-81.

Hubaux, Jean. « Ovidiana I. Ovide et Sappho ». *Le Musée Belge* 30 (1926) : 197-219.

Hubaux, Jean. « La 'fatale' Basilique de la Porta Maggiore ». *L'Antiquité Classique* I (1932) : 375-394. <https://doi.org/10.3406/antiq.1932.2957>

Hubbard, Thomas K. *Homosexuality in Greece and Rome : A sourcebook of basic documents*. Berkeley : University of California Press, 2003.

Hubbard, Thomas K. « Peer Homosexuality ». Dans *A companion to Greek and Roman Sexuality*, sous la direction de Thomas K. Hubbard, 128-149. Malden, MA; Oxford et Chichester : John Wiley & Sons, 2014.

Hugues, Denis. *Human sacrifice in ancient Greece*. Londres et New York : Routledge, 1991.

Isler-Kérynyi, Cornelia. « Images grecques au banquet funéraire étrusque ». *Pallas* 61 (2003) : 39-53. <https://www.jstor.org/stable/43605544>

Isler-Kérynyi, Cornelia. *Dionysos in archaic Greece: an understanding through images*. Leiden et Boston : Brill, 2007.

Jaccottet, Anne-Françoise. *Choisir Dionysos: Les Associations dionysiaques ou la face cachée du dionysisme*. Kilchberg Zurich : Akanthus, 2003.

Jaccottet, Anne-Françoise. « Du corps humain au corps divin : l'apothéose dans l'imaginaire et les représentations figurées ». Dans *Perception et construction du divin dans l'Antiquité*, sous la direction de Pierre Borgeaud et Doralice Fabiano, 293-322. Genève : Droz, 2013.

Janaway, R.C. « The decay of buried human remains and their associated materials ». Dans *Studies in Crime : An introduction to forensic archaeology*, sous la direction de John Hunter et Charlotte A Roberts, archéologue Anthony Martin, 58-85. Londres : Routledge, 1997.

Janko, Richard. *The Iliad a commentary, vol. 4*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.

Jannot, Jean-René. « Banqueteurs aux mains vides ». *REA* 107, 2 (2005) : 527-541.

Jeanmaire, Henri. *Couroi et Courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*. Lille : Bibliothèque universitaire, 1939.

Johansson, Karin. (2012). *The bird in the Iliad. Identities, interactions and functions*. Gothenburg Studies in History 2. (Thèse, Université de Gothenburg, 2012).

Johnston, Sarah Iles. « Xanthus, Hera and the Erinyes (Iliad 19.400–418) ». *TAPhA* 122, 1992. <https://doi.org/10.2307/284366>

Johnston, Sarah Iles et Timothy J. McNiven. « Dionysos and the Underworld in Toledo ». *Museum Helveticum* 53(1996) : 25–36. <https://dx.doi.org/10.5169/seals-41323>

Johnston, Sarah Isle. *Restless Dead : Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greece*. Berkeley : University of California Press, 2013. <https://www.ucpress.edu/book/9780520280182/restless-dead>.

Jones, Nicholas R. 1975. « 'Stand' and 'Fall' as Images of Posture in Paradise Lost ». *Milton Studies* 8 : 221–46.

Karavites, Peter et Thomas Wren. *Promise Giving and Treaty Making. Homer and the Near East*. Leiden : E. J. Brill, 1992.

Kardec, Jean. *L'épopée de Gilgamesh : le grand roi qui ne voulait pas mourir*. Fumay : Jean Kardec, DL, 2014.

Katz, Dina. *The image of the Netherworld in the Sumerian Sources*. Bethesda : CDL Press, 2003.

Kearns, Emily. *Ancient Greek religion : A sourcebook*. Chichester : Wiley-Blackwell, 2010.

Kelman, Herbert G. « Violence without moral restraint : reflections on the dehumanization of victims and victimizers ». *Journal of Social issues*, 29, 4 (1973) : 25-61. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.1973.tb00102.x>

Kilani, Mondher. « La pensée évolutionniste en anthropologie. Portée et limites ». Dans *Anthropologie. Du local au global*, sous la direction de Mondher Kilani, 230-234. Paris : Armand Colin. <https://www.cairn.info/anthropologie--9782200278212-page-230.htm>.

Kim, Jinyo. *The Pity of Achilles: Oral Style and the Unity of the Iliad*. Lanham, MD : Rowman & Littlefield, 2000.

Kirk, Geoffrey Stephen. *The Iliad : A commentary, vol. 1, Book 1-4*. Londres : Cambridge University Press, 1985.

Kirk, Geoffrey Stephen, *The Iliad : A commentary. vol. 2, Book 5-8*. Cambridge : Cambridge University Press, 1990.

Kirk, Geoffrey Stephen et Mark W. Edwards. *The Iliad : A commentary, vol. 5, Books 17-20*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991.

Kitts, Margo. « Killing, healing, and the hidden motif of oath-sacrifice in Iliad 21 ». *Journal of Ritual Studies* 13, 2 (1999) : 42-57. <https://www.jstor.org/stable/44368561>

Kitts, Margo. « The wide Bosom of the sea ». *Literature and Theology* 14, 2 (2000) : 103-124. <https://www.jstor.org/stable/23924877>

Kitts, Margo. « Not Barren is the Blood of Lambs: Homeric Oath-Sacrifice as Metaphorical Transformation ». *Kernos* 16 (2003) : 17-34. <https://doi.org/10.4000/kernos.808>

Kitts, Margot. « Bulls cut down bellowing: Ritual leitmotifs and poetic pressures in Iliad XXIII ». *Kernos* 20 (2007) : 17-41. <https://doi.org/10.4000/kernos.169>

Kitts, Margo. *Sanctified violence in Homeric society. Oath-making rituals and narratives in the Iliad*. Cambridge : Cambridge University Press, 2012.

Kitts, Margo. « What's religious about the Iliad? ». *Religion Compass* 7, 7 (2013) : 225-233. <https://doi.org/10.1111/rec3.12050>

Koch, Harold, J. « Αἶπὺς Ὀλεθροῦς and the Etymology of Ὀλλυμι. ». *Glotta* 54, 3/4 (2016) : 216–222.

Koch Piettre, Renée. « Précipitations sacrificielles en Grèce ancienne ». Dans *La cuisine et l'autel. Les sacrifices en question dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*, sous la direction de Stella Georgoudi, Renée Koch Piettre, Francis Schmidt, 77-97. Turnhout : Brepols, 2005.

Koch Piettre, Renée. « Le dauphin comme hybride dans l'univers dionysiaque ». *Uranie* 6 (1996) : 7-36.

Kouklanakis, Andrea. « Thersites, Odysseus, and the Social Order ». Dans *Nine Essays on Homer*, sous la direction de Miriam Carlisle, Olga Levaniouk, 35-54. Lanham : Rowman Littlefield, 1999.

Kövecses, Zoltán. « Metaphor and emotion ». Dans *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, sous la direction de Raymond W. Gibbs, Jr., 380-396. Santa Cruz : Cambridge University Press, 2008.

Kozak, Lynn. « Oaths and characterization: two Homeric case studies ». Dans *Oath and swearing in ancient Greece*, sous la direction d'Alan H. Sommerstein et Isabelle Torrance. Berlin et Boston : De Gruyter.

Kriter-Spiro, Martha et Joachim Latacz. *Homer's Iliad : The Basel commentary. Book 14*. Boston : De Gruyter, 2018.

Lacore, Michelle. « Traces homériques et hésiodiques du mythe d'Œdipe ». *Kentron* 15, 2 (1999) : 7-26.

Lambin, Gérard. « 'Je suis tombé dans du lait'. À propos de formules dites orphiques ». *Gaia, Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne* 18 (2015) : 507-519. <https://doi.org/10.3406/gaia.2015.1683>

Lang, Mabel L. « Reverberation and mythology in the Iliad ». Dans *Approaches to Homer*, sous la direction de Carl A. Rubino and Cynthia W. Shelmerdine, 140-164. Austin : Texas University Press, 1983.

Larson, Jennifer. *Ancient Greek cults*. Londres et New York : Routledge, 2007.

Lasserre, François, Walter Headlam et A. D. Knox. « Herôdas. The Mimes and with Fragments. Notes by Walter Headlam ». Dans *L'antiquité classique*, sous la direction d'A. D. Knox. Cambridge : Cambridge University Press, 1966.

Lateiner, Donald. « Pouring bloody drops (Iliad 16. 459) : The grief of Zeus ». *Colby Quarterly* 38, 1 (2002) : 1-20. <https://digitalcommons.colby.edu/cq/vol38/iss1/6>

Lateiner, Donald. *Sardonic Simile : Nonverbal Behavior in Homeric Epic*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1995.

Leitao, David D. « Adolescent Hair-growing and Hair-cutting Rituals in Ancient Greece ». Dans *Initiation and Ancient Greek Rituals and Narratives*, sous la direction de David Dodd et de Christopher A. Faraone, 109-129. Londres et New York : 2003.

Leitao, David D. « Sexuality in Greek and Roman military contexts ». Dans *A companion to Greek and Roman Sexuality*, 230-243. Chichester, West Sussex : John Wiley & sons, 2014.

Létoublon, Françoise. « La rhétorique du suicide. Discours et débats dans l'ancien roman ». Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2006.

Létoublon, Françoise. « To See or not to See: Blind People and Blindness in Ancient Greek Myth. in Light and Darkness ». Dans *Actes du colloque de Patras, juillet 2007*, sous la direction de Menelaos Christopoulos, Efimia Karakantza et Olga Levaniouk, 167-180. Lanham : Lexington Books, 2010.

Létoublon, Françoise. « The Trojan Formulaic Theater ». *Classics@ 14*, 1(2016). <https://classics-at.chs.harvard.edu/classics14-letoublon/2016>.

Lissarrague, François. *Un flot d'images, une esthétique du banquet grec*. Paris : Adam Biro cop., 1987.

Lissarrague, François. « On the Wildness of Satyrs ». *Masks of Dionysus*, sous la direction de Thomas H. Carpenter et de Christopher A. Faraone. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1993.

Litchfield, Martin. *West The East Face of Helicon : West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford : Clarendon Press, 1997.

Lloyd, Michael. « The politeness of Achilles : off-record conversation strategies in Homer and the meaning of kertomia ». *Journal of Hellenic Studies* 124, 1 (2004) : 75–89. <https://doi.org/10.2307/3246151>

Loney, Alexander C. « Type Scene ». Dans *The Cambridge guide to Homer*, sous la direction de Corine Ondine Pache *et al.*, 213-215. Cambridge : Cambridge University Press, 2020.

Loraus, Nicole. « Le corps étranglé. Quelques faits et beaucoup de représentations ». Dans *Du châtement dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique. Table ronde de Rome (9-11 novembre 1982)*, 195-224. Rome : Publication de l'École française de Rome, 1984. www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1984_act_79_1_2535

Loraus, Nicole. *Façons tragiques de tuer une femme*. Paris : Hachette, 1985.

Loraus, Nicole. « Le corps vulnérable d'Arès ». Dans *Corps des Dieux*, sous la direction de Charles Malamoud et Jean-Pierre Vernant, 335–354. Paris : Gallimard, 1986.

Loraus, Nicole. *Les mères en deuil*. Paris : Seuil, 1990.

Louden, Bruce. *Homer's Odyssey and the Near East*. Cambridge et New York : Cambridge University Press, 2011.

Lowenstam, Steven. *The death of Patrokos : A study in typology*. Königstein : A. Hain, 1981.

Luce, Jean-Marc. « Le banquet, l'amour et la mort, de l'époque géométrique à l'époque classique ». *Pallas* 61 (2003) : 55-69. <https://www.jstor.org/stable/43605545>

Lynch Kathleen M. *The symposium in context. Pottery from a Late Archaic House near the Athenian Agora*. Princeton : American School of Classical Studies at Athens, 2011.

Mackie, Hilary Susan. *Talking Trojan : Speech and Community in the Iliad*. Lanham : Rowman and Littlefield, 1996.

Madea, Burkhard. *Handbook of forensic medicine*. Chichester, West Sussex : Wiley Blackwell, 2014.

Marinatos, Nannó. « The 'export' significance of Minoan bull hunting and bull leaping scenes ». *Ägypten und Levante* 4 (1994) : 89-93. <https://www.jstor.org/stable/43498165>

Martin, Richard. *The Language of Heroes : Speech and Performance in the Iliad*. Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1989. http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Martin.The_Language_of_Heroes.1989.

Mauss, Marcel. « Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques ». Dans *Sociologie et anthropologie*, 149-279. Paris : Presses universitaires de France, 1973.

Mauss, Marcel. *Les techniques du corps*, sous la direction de Jean-François Bert. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2022.

Meuli, Karl. « Griechische Opferbräuche », 185-288. *Phyllobolia*. Bâle : Schwabe, 1946.

Mingazzini, Paolino. *Sul preteso carattere religioso della cosiddetta basilica sotteranea di Porta Maggiore*. Waldsassen-Bayern : Stiffland, 1964.

Morrison, James. « Homeric darkness : patterns and manipulation of death scenes in the Iliad ». *Hermes* 127, 2 (1999) : 129-144. <https://www.jstor.org/stable/4477298>

Moulton, Carroll. « Similes in the Iliad ». *Hermes* 102 (1974) : 381-397. <https://www.jstor.org/stable/4475864>

Muellner, Leonard Charles. *The Anger of Achilles : Mēnis in Greek Epic*. Édition révisée. New York et Londres : Cornell University Press, 2005.

Mueller Martin. *The Iliad 2*. Édition révisée. Londres : Bloomsbury Publishing, 2009.

Mundle, Ilsemarie. s.v. « Fledermaus », coll. 1097-1105. *RAC VII* (1969).

Murnaghan, Sheila H. « Maternity and Mortality in Homeric Poetry ». *Classical Antiquity* 11, 2 (1992) : 242-264. <http://dx.doi.org/10.2307/>.

Murray, Oswyn et Vanessa Cazzato. *The Symposion : Drinking Greek style. Essays on Greek pleasure*. Oxford : Oxford University Press, 2018.

Nagy, Gregory. « Phaeton, Sappho's Phaon and the White Rock of Leukas ». *HSCP* 77, (1973) : 137-177. <https://doi.org/10.2307/311064>

Nagy, Gregory. *The Best of Acheaens. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore et Londres : The Johns Hopkins University Press, 1979. http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_NagyG.The_Best_of_the_Achaeans.1999.

Nagy, Gregory. *Poetry as performance, Homer and beyond*. Cambridge et New York : Cambridge University Press, 1996.

Nagy, Gregory. *The Ancient Greek hero in 24 hours*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2013.

Naimark, Norman M. *Genocide : a world history*. New York : Oxford University Press, 2016.

Napoli, Mario. *La tomba del Tuffatore, la scoperta della grande pittura greca*. Bari : De Donato, 1970.

Natorp, Paul. « Chairephon 2 ». coll. 2028. *RE* III, 2, (1899).

Neal, Tamara. *The wounded hero: non-fatal injury in Homer's Iliad*. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford et Wien : Peter Lang, 2006.

Newton, Rick. « Geras and Guest Gists in Homer ». Dans *Reading Homer : Film and Text*, sous la direction de Kostas Myrsiades, 58–88. Madison : Fairleigh Dickinson University Press, 2009.

Nightingale, Andrea. *Once out of Nature : Augustine on Time and the Body*. Chicago : University of Chicago Press, 2011.

Ogden, Daniel. *A companion to Greek Religion*. Malden, MA. : Blackwell, 2007.

O'Sullivan, Patrick et Christopher Collar. *Euripides : Cyclops and Major Fragments of Greek Satyric Drama*. Liverpool : Liverpool University Press, 2013.

Parker, Robert. *Miasma : Pollution and purification in early Greek religion*. Oxford : Clarendon Press, 1983.

Parker, Robert. *Euripides Alcestis*. Oxford : Oxford University Press, 2007.

Parker, Robert. « Substitution in Greek Sacrifice ». Dans *Sacrifices humains*, sous la direction de Pierre Bonnechere et Renaud Gagné, 145-152. Liège : Presses Universitaires de Liège, 2013.

Patton, Kimberley C. « Libation/Libation/Libation/Libazione ». Dans *THesCRA*, 237–248. Los Angeles et Basel : Getty Publications et Fondation pour le LIMC, 2004–2006.

Patton, Kimberley C. *Religion of the gods: ritual, paradox and reflexivity*. Oxford : Oxford University Press, 2009.

Peigney, Jocelyne. « Hommage à François Jouan ». *Kernos*, 23 (2010) : 9-11, <https://doi.org/10.4000/kernos.1556>.

Pellegrini, Elisa. *Eros nella Grecia arcaica e classica. Iconografia e iconologia*. Roma : Giorgio Bretschneider, 2009.

Pelliccia, Hayden et Hugh Lloyd-Jones. *Mind, Body, and Speech in Homer and Pindar, Hypomnemata, Heft 107*. Goettingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995.

Pelliccia, Hayden. « The Interpretation of *Iliad* 6.145–9 and the Sympotic Contribution to Rhetoric ». *ColbyQ* 38, (2002) : 197–230. <https://digitalcommons.colby.edu/cq/vol38/iss2/8>

Philpott, Patrick. « Weak at the knees : Two iliadic formulae ». *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 56, 3 (2016) : 398-409. <https://grbs.library.duke.edu/index.php/grbs/issue/view/2265>

Prahlow, Joseph. *Forensic Pathology for Police, Death Investigators, Attorneys and Forensic Scientists*. New York : Springer, 2010.

Purves, Alex C. « Falling into time in Homer's *Iliad* ». *Classical Antiquity* 25, 1 (2006) : 179-209. <https://doi.org/10.1525/ca.2006.25.1.179>.

Purves, Alex C. *Homer and the Poetic of gesture*. Oxford : Oxford University Press, 2019.

Quint, David. 2004. « Fear of Falling: Icarus, Phaethon and Lucretius in *Paradise Lost* ». *Renaissance Quarterly* 57, 3 (2004) : 847–81. <https://www.jstor.org/stable/4143568>

Richardson, Nicholas. *The Iliad : A Commentary, Volume 6, Books 21-24*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993.

Riddle, John M. *et al. Diseases in the ancient Greek world*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1991.

Riedweg, Christoph. « Poésie orphique et rituel initiatique : Éléments d'un 'Discours sacré' dans les lamelles d'or ». *RHR* 219, (2002) : 459–481. <https://www.jstor.org/stable/44000386>

Ross-Holloway, Robert. « The Tomb of the Diver ». *AJA* 110, 3 (2006) : 365-388. <https://doi.org/10.3764/aja.110.3.365>

Rossi, Paul. « Sirènes antiques. Poésie, Philosophie, Iconographie ». *BAGB* 29 (1970) : 463-481. <https://doi.org/10.3406/bude.1970.3485>

Rouveret, Agnès. « La peinture dans l'art funéraire : la tombe du Plongeur à Paestum ». Dans *Recherches sur les religions de l'Italie antique, École pratique des hautes études, Hautes Études du monde gréco-romain*, 7, sous la direction de René Bloch, p. 99-129. Genève : Librairie Droz, 1976.

Sakellarides, Thalia. « Le saut de Leucade : érotique et contre-érotique d'un rituel de précipitation en Grèce ancienne ». Mémoire, Université de Montréal, 2014. <http://hdl.handle.net/1866/11040>

Santamaría Alvarez, Marco Antonio. « The Parody of the *Katábasis*- Motif in Aristophanes' *Frogs* ». *Les Études classiques* 83 (2015) : 117-136. <https://lesetudesclassiques.be/index.php/lec/article/view/383>

Sapounakis, C. *et al.* « Injuries to the head and neck in Homer's *Iliad* ». *The British journal of oral & maxillofacial surgery* 45, 2 (2007) : 112-115. <https://doi.org/10.1016/j.bjoms.2006.04.003>

Sauer, Eberhard W. *Coins, Cult and Cultural Identity : Augustan coins, Hot Springs and the Early Roman Baths, at Bourbonne-les-Bains*. School of Archaeology and Ancient History. Leicester : University of Leicester, 2005

Saunders, Kenneth B. « The wounds in 'Iliad' 13-16 ». *Classical quarterly* 49, 2 (1999) : 345-63. <https://doi.org/10.1093/cq/49.2.345>

Saunders, Kenneth B. « A Note on the Strange Death of Mydon in *Iliad* 5 ». *Symbolae Osloenses* 75 (2000) : 24-33. <https://doi.org/10.1080/003976700300005820>

Sauron, Gilles. *Les décors privés des Romains*. Paris : Picard, 2009.

Schein, Seth L. « The Horses of Achilles in Book 17 of the *Iliad* ». Dans *Homeric epic and its reception : interpretive essays*, sous la direction de Seth L. Schein, 11-26. Oxford : Oxford Scholarship Online, 2015.

Scheleiser, Renate. *A different god? Dionysos and ancient polytheism*. Berlin et Boston : De Gruyter, 2011.

Schulz, F. et Michael Tsokos. « Indoor postmortem animal interference by carnivores and rodents: report of two cases and review of the literature ». *Int J Leg Med.* 112 (1999) : 115-119. <https://doi.org/10.1007/s004140050212>

Scodel, Ruth. « The Wits of Glaucus ». *TAPhA* 122 (1992) : 73-84.

Seaford, Richard. *Euripides Cyclops*. Oxford : Oxford University Press, 1984.

Seaford, Richard. « Dionysus as destroyer of the household: Homer, tragedy and the polis ». Dans *Masks of Dionysus*, sous la direction de Thomas H. Carpenter et Christopher A. Faraone, 115-146. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1993.

Seaford, Richard. *Dionysos*. Londres et New York : Routledge, 2006.

Segal, Charles. *The mutilation of the corpse in the Iliad*. Leiden : Brill, 1971.

Shapland, Andrew. « Jumping to conclusions : Bull-Leaping in Minoan Crete ». *Society & Animals* 21 (2014) : 194-207. <https://doi.org/10.1163/15685306-12341302>

Siebert, Gérard. « Eidôla, le problème de la figurabilité dans l'art grec ». Dans *Méthodologie iconographique. Actes du colloque de Strasbourg, 27-28 avril 1979*, 63-73, Strasbourg : AECR, 1981.

Sims, D.N. *et al.* « Putrefactive Pleural Effusions as an Alternative Sample for Drug Quantification ». *The American Journal of Forensic Medicine and Pathology* 20, 4 (2000) : 343–346. <https://doi.org/10.1097/00000433-199912000-00006>

Slater, Nial W. « Nothing to do with Satyrs? Alcestis and the Concept of Prosatyric Drama ». Dans *Satyr drama : tragedy at play*, sous la direction de Georges W. M. Harrison et Z Philip Ambrose, 83–101, Swansea : Classical Press of Wales, 2005.

Slatkin, Laura M. *The Power of Thetis and Selected Essays*. Édition révisée. Washington et Cambridge, Mass. : Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University, 2011.

Snodgrass, Anthony. *Archaic Greece*. Berkeley : University of California Press, 1980.

Snodgrass, Anthony. « Homer and Greek Art ». Dans *A New Companion to Homer*, sous la direction de Morris et Barry Powell, 560-597. Leiden : Brill, 1997.

Sommerstein, Alan H. et Isabelle Torrance. *Oath and swearing in ancient Greece*. Berlin : De Gruyter, 2014.

Somville, Pierre. « L'abeille et le taureau (ou la vie et la mort dans la Crète minoéenne) ». *Revue de l'histoire des religions* 194, 2 (1978) : 129-146. <https://doi.org/10.3406/rhr.1978.6759>

Sourvinou-Inwood, Christiane. « Crime and punishment : Tityos, Tantalos and Sisyphos in Odyssey 11 ». *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London* 33 (1986) : 37-58. <https://doi.org/10.1111/j.2041-5370.1986.tb00183.x>

Sourvinou-Inwood, Christiane. « A series of Erotic pursuits ». *JHS* 107 (1987) : 131-153. <https://doi.org/10.2307/630075>

Sourvinou-Inwood, Christiane. « Reading » *Greek Death : to the end of the classical period*. Oxford : Clarendon Press, 1995.

Stavrianopoulou, Eftychia. « Introduction ». Dans *Ritual and communication in the Graeco-Roman World*, sous la direction d'Irene Berti, Walter Burkert *et al.*, 7-22. Liège : Presses Universitaires de Liège, 2006.

Stein, Murray et Robert S. Henderson. *Soul : Treatment and Recovery*. Hove, UK et New York : Routledge, 2016.

Stoevesandt, Magdalene. *Homer's Iliad : The Basel commentary, Book VI*. Boston : De Gruyter, 2016.

Strauss Clay, Jenny. « Immortal and Ageless Forever ». *CJ* 77 (1981) : 112–17. <https://www.jstor.org/stable/3296917>

Strong, Eugénie et Norah Jolliffe. « The Stuccoes of the Underground Basilica near the Porta Maggiore ». *The Journal of Hellenic Studies* 44 (1924) : 65–111. <https://doi.org/10.2307/625701>.

Sutton, Danna Ferrin. « The Relation between Tragedies and Fourth Place Plays in Three Instances ». *Arethusa* 4, (1971) : 55–72.

Sutton, Danna Ferrin. *The Greek Satyr Play*. Hain : Meisenheim am Glan, 1980.

Tambiah, Stanley. *A Performative Approach to Ritual*. Londres : The British Academy, 1979.

Taplin, Oliver. *Homeric Soundings : The shaping of the Iliad*. Oxford : Clarendon, 1992.

Thalman, William C. *Conventions of form and thought in early greek epic poetry*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1984.

Thalman, William G. « Thersites: Comedy, Scapegoats, and Heroic Ideology in the Iliad ». *Transactions of the American Philological Association* 118, (1988) : 1–28. <https://doi.org/10.2307/284159>

Themeles, P. « Kaiadas ». *Archaiologika analekta ex Athenôn* 25, 2 (1982).

Toillon, Valérie. « Corps et âme en mouvement ». Thèse, Université de Montréal, 2014. <http://hdl.handle.net/1866/11412>

Toillon, Valérie. « Danse et gestuelle des Ménades : Textes et images aux Ve-IVe s. av. J.-C. ». *Théologiques* 25 (2017) : 55-86. <https://doi.org/10.7202/1055240ar>

Torjussen, Stian. « Milk as a symbol of immortality in the “orphic” gold tablets from Thurii and Pelinna ». *Hjem* 33 (2014) : 1-12.

Torrance, Isabelle. « Ways to give oaths extra sanctity ». Dans *Oaths and Swearing in Ancient Greece*, sous la direction d'Alan H. Sommerstein et Isabelle C. Torrance, 132-155. Berlin et Boston : De Gruyter, 2014.

Torrance, Isabelle. « Distorted oaths in Aeschylus », *Illinois Classical Studies* 40, 2 (2015) : 281-295. <https://doi.org/10.5406/illiclasstud.40.2.0281>

Touchefeu-Meynier, Odette. *Thèmes Odysseens dans l'art antique*. Paris : Édition de Boccard, 1968.

Toutain, Jules. « L'idée religieuse de la rédemption et l'un de ses principaux rites dans l'antiquité grecque et romaine ». *École Pratique des Hautes-Études, Section des sciences religieuses, Annuaire 1916-1917* (1915) : 1-18. <https://doi.org/10.3406/ephe.1915.19890>

Tsagalis, Christos. *Epic Grief : Personal Laments in Homer's Iliad*. Berlin : De Gruyter, 2004a.

Tsagalis, Christos. « The poetics of sorrow : Thetis' lament in Iliad 18.52–64 ». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 76, (2004b) : 9–32. <https://doi.org/10.2307/20546799>

Tsiafakis, Despoina. « ΠΕΛΩΠΑ: Fabulous Creatures and/or Demons of Death? ». Dans *The Centaur's Smile : The Human Animal in Early Greek Art*, sous la direction de J. Michael Padgett, et al., 73-104. New Haven : Princeton, 2003.

Tsokos, Michael. « Postmortem Changes and Artifacts Occurring During the Early Postmortem Interval ». Dans *Forensic Pathology Reviews*, sous la direction de Michael Tsokos, vol. 3. Totowa : Humana Press, 2004. <https://doi.org/10.1007/978-1-59259-910-3>

Tsokos, Michael *et al.* « Experiences in tsunami victim identification ». *International Journal Legal Medical* 120, 3 (2006) : 185-187. <https://doi.org/10.1007/s00414-005-0031-4>

Turcan, Robert. « L'âme-oiseau et l'eschatologie orphique ». *Revue de l'histoire des religions* 155, 1 (1959) : 33-40, <https://doi.org/10.3406/rhr.1959.8882>

Tylor Edward, B. *Primitive Culture : Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, 2 vol. Édition révisée. Cambridge : Cambridge University Press, 2010.

Verdan, Samuel et Camille Semenzato. « Plongées et visions en mer grecque ». *Cahiers « Mondes anciens »*. *Thalassotopie* 14 (2021) : 1-35. <http://journals.openedition.org/mondesanciens/3180>

Verdenius, Willem Jacob. « The Metaphorical Sense of ΑΙΠΥΣ ». *Mnemosyne* 6, 1 (1953). <https://doi.org/10.1163/156852553X00190>

Verdier, Raymond. *Le serment : actes du colloque international CNRS, Paris X Nanterre, 25-27 mai 1989*, vol. 1 et 2. Paris : éditions du CNRS, 1991.

Verdon, Olivier. « Représentation du vol dans l'art grec » *Ktèma* 32, (2007) : 112-114. <https://doi.org/10.3406/ktema.2007.1034>

Vermeule, Emily. *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*. Berkeley : University of California Press, 1979.

Vernant, Jean-Pierre. *La belle mort et le cadavre outragé*. Paris : Société de Thanatologie, 1984.

Vernant Jean-Pierre et Froma I. Zeitlin. *Mortals and Immortals : collected essays*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1991.

Vidal-Naquet, Pierre. « Le chasseur noir : formes de pensée et formes de société dans le monde grec ». Dans *Mythe et société en Grèce ancienne*, sous la direction de Jean-Pierre Vernant. Édition révision. Paris : Maspéro, 1981.

Warland, Daisy. « La tombe 'du plongeur' ». *Revue de l'histoire des religions* 213, 2 (1996) : 143-160. <https://doi.org/10.3406/rhr.1996.1217>

Warland, Daisy. « Que représente la fresque de la paroi Ouest de la tombe au plongeur de Poseidonia ? ». *Kernos* 12, (1999) : 195-206. <https://doi.org/10.4000/kernos.721>

Wathelet, Paul. « Dionysos chez Homère ou la folie divine ». *Kernos* 4, (1991) : 61-82. <https://doi.org/10.4000/kernos.286>

West, Martin L. « The Fragmentary Homeric Hymn to Dionysus ». *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik* 134 (2001) : 1–11. <https://www.jstor.org/stable/20190784>

West, Martin L. *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer*. Cambridge et Londres : Harvard University Press, 2003.

West, Martin L. *The making of the « Iliad » : disquisition and analytical commentary*. Oxford : Oxford University Press, 2011.

Whitehorne, John. « Punishment under the Decree of Cannonus ». Dans *Symposion 1985 : Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte*, sous la direction de Gerhard Thür. Cologne : Böhlau Verlag Köln Wien, 1989.

Wolf-Hartmut, Friedrich. *Wounding and Death in the Iliad : Homeric Techniques of Description*. Londres : Duckworth, 2003.

Yche-Fontanel, Françoise. « Les boiteux, la boiterie et le pied dans la littérature grecque ancienne ». *Revue Kentron* 17, 2 (2001) : 65-90. <https://doi.org/10.4000/kentron.2099>

Annexe 1 : La précipitation dans le drame satyrique, *Le Cyclope*

À Athènes, à l'époque classique, chacun des auteurs qui concourait durant les grandes Dionysies présentait trois tragédies et complétait le cycle par un drame satyrique. Il s'agit d'une version burlesque d'un mythe connu dont le chœur est composé de satyres, ces créatures mi-humaines et mi-animales. Dans un effet de renversement, le drame satyrique met possiblement en scène des situations où les hommes secourent des divinités plutôt que d'endurer, comme dans les trois pièces qui le précèdent, les terribles épreuves envoyées par les dieux. Cette pièce vient ainsi libérer de l'esprit les sombres pensées provoquées par les représentations théâtrales précédentes⁵⁰³.

Outre quelques fragments, le *Cyclope* d'Euripide est le seul drame satyrique que nous possédions. La pièce met en scène des thèmes dionysiaques : anthropophagie, folie et enivrement⁵⁰⁴. Comme dans le texte homérique, Ulysse, qui tente de retourner chez lui après la guerre de Troie, s'arrête sur différentes îles en quête de vivres.

Chez Homère il est capturé par le cyclope et parvient à s'échapper grâce à un vin merveilleux qui rend son géôlier ivre. C'est également le cas dans la pièce d'Euripide, à la différence que les satyres, créatures follement attirées par l'alcool, sont intégrés dans l'histoire. Partis à la recherche de Dionysos, enlevé par les pirates Tyrrhéniens, leur bateau échoue et ils sont mis en esclavage par le cyclope. Celui-ci absent, Ulysse tente d'échanger des vivres contre du vin qu'il fait goûter au Silène, le plus vieux des satyres et un personnage essentiel du drame satyrique.

⁵⁰³ Eur., *Cyclops*, trad. Heather McHugh, éd. David Konstan (Oxford, New York : Oxford University Press, 2001), 3.

⁵⁰⁴ Anne Pippin Burnett, *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal* (Oxford : Clarendon Press, 1971), 30-31, 44-45 ; Dana Ferrin Sutton, « The Relation between Tragedies and Fourth Place Plays in Three Instances », *Arethusa* 4, 1 (1971) : 55-72 ; Dana Ferrin Sutton, *The Greek Satyr Play* (Hain : Meisenheim am Glan, 1980), 180-192 ; Slater, « Nothing to Do with Satyrs? Alcestis and the Concept of Prosatyr Drama », dans *Satyr Drama: Tragedy at Play*, (dir.) Georges W. M. Harrison (Swansea : Classical Press of Wales, 2005), 83-101 ; Eur., *Alc.*, (dir.) L. P. E. Parker (Oxford : Oxford University Press, 2007), xx-xxiii ; Patrick O'Sullivan et Christopher Collar, *Euripides : Cyclops and Major Fragments of Greek Satyr Drama* (Liverpool : Liverpool University Press, 2013), 13-16. Sur le drame satyrique, en général voir entre autres : Seaford, *Cyclops* (Oxford, New York : Oxford University Press, 1984) ; Mark Griffith, « Slaves of Dionysos : Satyrs, Audience, and the Ends of the Oresteia », *ClAnt.* 21 (2002) : 195-258 ; Georges W. M. Harrison, *Satyr Drama. Tragedy at Play* (Swansea : Classical Press of Wales, 2005) ; John Gibert, *Recent Work on Greek Satyr-play*, *CJ* 87 (2002) : 79-88.

Dans le *Cyclope* d'Euripide, le plongeon représente un état d'extrême passion, dont le délire s'apparente à l'ivresse et à l'extase sexuelle. Le vin finit par avoir raison de la retenue du Silène et le plongeon est utilisé pour décrire le sentiment extrême que ce breuvage provoque. La mention du plongeon de Leucade en particulier traduit l'érotisme provoqué par l'ivresse :

Δράσω τάδ', ὀλίγον φροντίσας γε δεσποτῶν.

Ἵς ἐκπιεῖν κἄν κύλικα βουλοίμην μίαν,

πάντων Κυκλώπων ἀντιδούς βοσκήματα,

ῥῖψαι τ' ἐς ἄλμην Λευκάδος πέτρας ἄπο

ἄπαξ μεθυσθεὶς καταβαλὼν τε τὰς ὀφρῦς. Ἵς ὅς γε πίνων μὴ γέγηθε μαίνεται :

ἴν' ἔστι τουτί τ' ὀρθὸν ἐξανιστάναί

[170] μαστοῦ τε δραγμὸς καὶ παρεσκευασμένον

ψαῦσαι χεροῖν λειμῶνος ὀρχηστὺς θ' ἄμα

κακῶν τε λῆστις. Εἴτ' ἐγὼ <οὐ> κυνήσομαι

τοιόνδε πῶμα, τὴν Κύκλωπος ἀμαθίαν

κλαίειν κελεύων καὶ τὸν ὀφθαλμὸν μέσον

Je vais le faire : peu me chaut du maître. Oui, je raffolerais de vider une coupe, une seule, en échange du bétail de tous les cyclopes, et de sauter dans l'onde amère, du roc de Leucade, pour un moment d'ivresse où les sourcils se détendent. Oui, bien fou qui ne s'éjouit pas de boire (avec un geste obscène)⁵⁰⁵. C'est alors, celui-là, que l'on peut le lever droit, manier un sein, et tâter à deux mains d'autres appas tout prêts ; là, c'est à la fois la danse et l'oubli des maux. Et je n'achèterais point, moi, pareil breuvage ? Peste soit de la grossièreté du cyclope et son œil au milieu du front⁵⁰⁶.

Pour ce vin, le Silène serait même prêt à céder à Ulysse tous les troupeaux du cyclope et une fois qu'il aurait donc sacrifié sa vie pour ce délice, il sauterait heureux du haut du rocher de Leucade,

⁵⁰⁵ Jeu de mots ironique : est fou celui qui ne boit pas.

⁵⁰⁶ Eur., *Cycl.*, trad. Louis Méridier (Paris : Les Belles Lettres, 1965), 163-174. Seaford donne également la traduction de Schmidt qui traduit ainsi ce passage : « I am mad with desire to drink, even if only a cup a single one ». Seaford, *Euripides Cyclops*, 134.

car délesté de tout souci par l'ivresse. Le délice du vin est associé au plaisir sexuel et à l'oubli des maux. Le langage cru en témoigne.

On peut penser que le passage serait la satire d'un poème anacréontique :

Ἄρθεις δηυτ' ἀπὸ λευκάδος πέτρης ἐς πολίων κῦμα κολυμβῶ μεθύων ἔρωτι

J'ai gravi une fois encore la falaise de la roche de Leucade dans la vague grise d'écume, je plonge, ivre d'amour⁵⁰⁷.

Pour Seaford, cet extrait traite de la perte de contrôle provoquée par l'alcool⁵⁰⁸. L'alcool délivre de tout souci et permet de se précipiter ; mais par-dessus tout, le saut traduit l'intensité de l'expérience vécue par le Silène au contact du breuvage divin.

Le vin appartient au monde religieux de Dionysos. Le breuvage proposé par Ulysse est une mixture particulièrement forte, car « pour le boire en vin rouge, aussi doux que le miel, il fallait n'en verser qu'une coupe remplie dans vingt mesures d'eau et, du cratère, alors une odeur montait si douce que s'en était divin et que n'en pas goûter aurait paru sans charmes »⁵⁰⁹.

Dans l'*Odyssée*, le cyclope boit avec enthousiasme le précieux liquide et ne cesse de boire jusqu'à ce qu'un profond sommeil vienne le tétaniser, permettant ainsi à Ulysse de s'enfuir⁵¹⁰. Dans le *Cyclope*, le vin a pour effet d'éveiller l'appétit sexuel et de rendre fou, éveillant chez les

⁵⁰⁷ *Anacr.*, Fragment 31, Page.

⁵⁰⁸ *Op. cit.*, Seaford, 135.

⁵⁰⁹ *Od.* 9. 206. Τὸν δ' ὅτε πίνοειν μελινδέα οἶνον ἐρυθρόν, ἐν δέπας ἐμπλήσας ὕδατος ἀνὰ εἴκοσι μέτρα χεῦ', ὁδμὴ δ' ἠδεῖα ἀπὸ κρητῆρος ὁδώδει θεσπεσίη : τότε ἄν οὐ τοι ἀποσχέσθαι φίλον ἦεν. *Od.* 9. 209-211

⁵¹⁰ Ulysse raconte que le cyclope venant de vider une auge « il voulut avoir une seconde fois », ὡς ἐφάμην, ὁ δ' ἔδεκτο καὶ ἔκπιεν· ἦσατο δ' αἰνώς/ ἠδὲ ποτὸν πίνων καὶ μ' ἦιτε δευτερον αὐτίς·, *Od.* 9. 350-355. Un peu plus loin, Ulysse énonce : « Il dit et de nouveau, je lui remplis son auge de vin aux sombres feux ; trois fois, j'apporte l'outre, et trois fois, comme un fol, il avale d'un trait ! Je vois bientôt le vin l'envahir jusqu'au cœur », rendant ainsi le cyclope à sa merci./ ὡς φάτ', ἀτάρ οἱ αὐτίς ἐγὼ πόρον αἶθοπα οἶνον./ τρίς μὲν ἔδωκα φέρων, τρίς δ' ἔκπιεν ἀφραδίησιν./ αὐτὰρ ἐπεὶ Κύκλωπα περὶ φρένας ἤλυθεν οἶνος./, *Od.* 9. 360-362

satires la bestialité et l'animalité de ces créatures hybrides⁵¹¹. Le Silène est même prêt à accomplir des folies telles que vendre les troupeaux de son maître et ensuite plonger dans un lieu connu pour se libérer des maux de la passion amoureuse et érotique⁵¹².

Dans le contexte du drame satyrique, nous sommes dans un environnement dionysiaque, celui de l'expression théâtrale faite en l'honneur du dieu Dionysos. On connaît la *mania* dionysiaque infligée par le vin, qui peut se muer en violence (cf. *thiase dionysiaque*) et qui appartient au monde du dieu et des Ménades illustré dans les *Bacchantes* d'Euripide, mais tout d'abord le 6^e chant de l'*Iliade*. Ainsi le vin, dans l'esprit tragique, n'est pas étranger à la folie divine⁵¹³. L'ivresse fait partie des « états altérés de conscience », mais aussi d'une perte de contrôle, qui existe en cas de folie.

On peut penser qu'Euripide reprend cette idée du saut associé à l'ivresse amoureuse et l'associe à l'ivresse sexuelle ressentie par le Silène au contact du vin d'Ulysse. Le saut de Leucade est probablement déjà connu comme le plongeon qui permet d'oublier les maux d'amour, soit par la mort soit par une expérience à la fois cathartique et parfois même ordalique⁵¹⁴.

Dans cet extrait en particulier, l'intensité est également exprimée par le côté irrémédiable de la mort, car la folie dont parle le satyre est de se suicider à la roche de Leucade, ses maux oubliés à la fois dans l'ivresse et dans la mort par précipitation. Le saut de Leucade exprime tous ces éléments ; l'ivresse amoureuse et le plongeon pour oublier ses maux, dans la mort ou dans la

⁵¹¹ Le vin pur a pour effet de rendre fous ceux qui le boivent. Il est mentionné dans l'*Odyssée*, au chant 9. 209, que le vin en question aurait dû être coupé selon une mesure d'une coupe remplie pour vingt mesures d'eau et puisqu'elles sont offertes pures, les boissons proposées au cyclope comme au Silène sont exceptionnellement fortes : *Op. cit.*, Seaford, 130-131. Chez Hérodote 6.84 : le roi Cléomène devient fou et se suicide pour avoir bu trop de vin. François Lissarrague, « On the Wildness of Satyrs », *Masks of Dionysus*, (dir.) Thomas H. Carpenter et Christopher A. Faraone (Ithaca, New York : Cornell University Press, 1993), 213. Toujours dans l'*Odyssée*, ce vin particulier, qualifié de « boisson des dieux », provoque un tel désir que « ne pas y goûter aurait paru sans charme ». οἶνον ἐν ἀμφιφορεῦσι δωδέκα πᾶσιν ἀφύσσαζ/ ἠδὺν ἀκηράσιον, θεῖον ποτόν· οὐδέ τις αὐτόν/ ἠείδη δμῶων οὐδ' ἀμφιπόλων ἐνὶ οἴκῳ, / ἀλλ' αὐτὸς ἄλοχός τε φίλη ταμίη τε μί' οἶη./ τὸν δ' ὅτε πίνοιεν μεληδέα οἶνον ἐρυθρόν/, *Od.* 9. 204-208.

⁵¹² Attesté par des références tardives, ce qui ne veut pas dire que cette signification de Leucade n'était pas déjà connue du temps d'Euripide : *Ov.*, *Hér.*, 15 ; *Strab.*, *Géogr.*, 10, 9 ; Ptolémée Chénos, 152-155 ; *Serv. Aen.*

⁵¹³ Voir l'annexe 3 sur Dionysos, p. 208 à 223.

⁵¹⁴ Le saut comme guérison est mentionné par Strabon. *Strab.* 10.2.9 (452) ; *Ov. Her.* 15. 167-8 ; *Serv. Aen.* 3. 274, alors qu'il n'est qu'une simple image dans le cas présent comme dans celui des poèmes d'Anacréon : *Anacr.* 376 PMG, cf. 378 et de Cicéron (*Tusc.* 4, 38-41), où il sert à illustrer la thèse péripatéticienne des passions moyennes : « Chercher une limite au vice c'est raisonner comme si l'on admettait qu'un homme, sautant dans le vide du haut du cap Leucate, pouvait arrêter sa course quand il le voudrait ». Pierre Borgeaud, « Rites et émotions. Considération sur les Mystères », dans *Rites et croyances dans les religions du monde romain : huit exposés suivis de discussions*, (dir.) John Scheid (Genève : Fondation Hardt, 2007), 199.

guérison, mais ici, nulle guérison n'est prévue et il apparaît que le saut sert ici à décrire un geste extrême tel que la mort dans un état altéré de conscience.

Il s'agit d'une représentation métaphorique pour exprimer une émotion, car en fait, le saut est un geste extrême qui sert à exprimer l'intensité, soit ; l'intensité amoureuse chez Anacréon et dans un renversement du thème, typique du drame satyrique, l'intensité du désir du Silène.

Le Silène serait donc prêt à mourir pour se procurer le vin, le saut décrivant l'extase que le vin procure, mais également la mort que le Silène choisirait joyeusement pour contenter son désir et dont l'intensité ne peut se traduire que par un langage érotique.

Annexe 2 : Le plongeon des Sirènes

Sur un côté du vase, un homme est attaché au mât⁵¹⁵. Quatre marins rament encouragés par le pilote du bateau. Les voiles sont repliées comme dans l'épopée qui raconte que le vent tombe à l'approche de l'île aux sirènes⁵¹⁶. Deux rochers encadrent la scène et sur chacun deux se trouvent une créature mi-femme, mi-oiseau. L'une est parfaitement immobile et l'autre semble déployer ses ailes. Une troisième plonge verticalement, tête la première, au milieu des cordages. Les yeux fermés et la bouche ouverte, elle se dirige vers les flots.

De l'autre côté du vase, trois autres créatures ailées répondent aux trois figures des sirènes. Ce sont des amours qui volent, tenant des bandelettes et un lièvre. L'un d'eux est désigné sous le nom d'*Himéros* et les deux autres sont tous deux désignés du nom de *kalos*.

Ainsi, que peut-on dire à propos de ce mouvement vers le bas ? Quelle signification peut-il prendre dans ce contexte?

L'explication la plus courante chez les modernes est qu'il s'agit d'un suicide par précipitation⁵¹⁷. Dépités de voir Ulysse ne pas succomber au charme de leurs chants, certains racontent que les sirènes auraient plongé dans la mer pour mettre fin à leurs jours. Si cette version est absente chez Homère ou Apollodore, elle est connue dans des œuvres plus tardives telles que dans les *Argonautiques orphiques* et plus tard encore dans l'*Alexandra* de Lycophron⁵¹⁸. En croisant les

⁵¹⁵ Le premier objet que nous étudions est un stamnos attique provenant de Vulci (Étrurie), datant de la première moitié du Ve siècle. Stamnos à f.r. attribué au P. de la Sirène, vers 490-480 av. J.-C. Londres, British Museum, E 440. ARV. 117.1 ; ARV2. 289.1.

⁵¹⁶ *Od.* 12, 170

⁵¹⁷ Cecil Smith (Cat. Of Gr & Etr. Vases in B.M., III p. 268), Perrot (Hist. P. 637), la Ch. Picard compte rendu dans *Mercur de France*, 1^{er} oct. 1954 ; Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, 1968 ; Bettini et Spina, *Le mythe des Sirènes*, 2010.

⁵¹⁸ *Lyc. Al.* 712, 717-736; *Orph. Arg.*, 1288-1290, mais aussi *Serv. Ad Aen.* IV, 864 ; *Hyg. Fab.* 141. Nous étudions ces auteurs en détail un peu plus bas. Voir mon mémoire : Thalia Sakellarides, « Le saut de Leucade : érotique et contre-érotique d'un rituel de précipitation en Grèce ancienne » (Mémoire de M.A., Université de Montréal, 2014), <http://hdl.handle.net/1866/11040>. Le saut de Leucade, à la fois comme rite et comme mythe, évoque différentes conceptions amoureuses qui évoluent au gré de l'interprétation du motif. Par exemple, la perpétuation du rituel par des plongeurs professionnels montre la mise en scène d'un saut exemplaire (*Serv. Danielis, Ad Aen.* III, 279) et l'amour comme guérison (*Serv. Danielis, Ad Buc.* VIII, 59) révèle des préoccupations où s'entrecroisent l'expression ritualisée du deuil et du désespoir amoureux (*Serv., Ad Georg. IV*, 507) ».

données littéraires et iconographiques, nous allons tenter de prouver que le plongeon dans ce cas-ci n'est pas un suicide, mais bien un symbole de mort et de transe érotique.

Traces littéraires

Les premières traces que nous possédions des sirènes dans la littérature se trouvent chez Homère et ces créatures représentent l'un des nombreux dangers qu'Ulysse doit affronter. Le chant 12 est une *catabase horizontale* et les différents monstres que le héros affronte possèdent tous des connotations funéraires⁵¹⁹. Avant de combattre les monstres Charybde et Scylla, Ulysse doit d'abord passer près des sirènes et si Homère ne les décrit pas physiquement, leur chant fait perdre l'esprit des marins.

Circé indique à Ulysse comment passer près d'elles sans périr :

Σειρήνας μὲν πρῶτον ἀφίξεις, αἶ ῥά τε πάντα
ἀνθρώπους θέλγουσιν, ὅτις σφεας εἰσαφίκηται.
ὅς τις ἀιδρείηι πελάσῃ καὶ φθόγγον ἀκούσῃ
Σειρήνων, τῶι δ' οὐ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκνα
οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάνυνται,
ἀλλὰ τε Σειρήνες λιγυρῆι θέλγουσιν ἀοιδῆι
ἤμεναι ἐν λειμῶνι, πολὺς δ' ἄμφ' ὀστεόφιν θίς
ἀνδρῶν πυθομένων, περὶ δὲ ῥινοὶ μινύθουσι.
ἀλλὰ παρεξέλααν, ἐπὶ δ' οὔατ' ἀλείψαι ἐταίρων
κηρὸν δευήσας μελιθδέα, μή τις ἀκούσῃ
τῶν ἄλλων· ἀτὰρ αὐτὸς ἀκουέμεν αἶ κ' ἐθέλησθα,

⁵¹⁹ L'épisode des sirènes est développé à trois endroits différents dans l'*Odyssée*. D'une soixantaine de vers, il comporte les indications de Circé (12. 39-55), l'aventure racontée par Ulysse (12. 157-200) et puis le résumé de celle-ci, lorsqu'Ulysse raconte ses aventures à Pénélope (23. 300-341). Nulle mention n'est faite du sort des sirènes dans la poésie homérique.

δησάντων σ' ἐν νηὶ θοῆι χεῖράς τε πόδας τε
ὀρθὸν ἐν ἱστοπέδῃ, ἐκ δ' αὐτοῦ πείρατ' ἀνήφθω,
ὄφρα κε τερπόμενος ὄπ' ἀκούσης Σειρήνουν.
εἰ δέ κε λίσσῃαι ἐτάρους λῦσαί τε κελεύῃς,
οἱ δέ σ' ἔτι πλεόνεσσι τότε ἐν δεσμοῖσι διδέντων.
αὐτὰρ ἐπὴν δὴ τάς γε παρέξ ἐλάσωσιν ἐταῖροι,
ἔνθα τοι οὐκέτ' ἔπειτα διηνεκέως ἀγορεύσω⁵²⁰

Il vous faudra d'abord passer près des sirènes. Elles charment tous les mortels qui les approchent. Mais bien fou qui relâche pour entendre leurs chants ! Jamais en son logis, sa femme et ses enfants ne fêtent son retour : car, de leurs fraîches voix, les sirènes le charment, et le pré, leur séjour, est bordé d'un rivage tout blanchi d'ossements et de débris humains, dont les chairs se corrompent... Passe sans t'arrêter ! Mais pétris de la cire à la douceur de miel et, de tes compagnons, bouche les deux oreilles : que pas un d'eux n'entende ; toi seul, dans le croiseur, écoute, si tu veux ! 5. Mais pieds et mains liés, debout sur l'emplanture, fais-toi fixer au mât pour goûter le plaisir d'entendre la chanson, et si tu les priais, si tu leur commandais de desserrer les nœuds, que tes gens aussitôt donnent un tour de plus !⁵²¹

En effet, Ulysse fait leur rencontre et précise les émotions qu'elles lui inspirent :

Extrait 2 :

ὣς φάσαν ἰεῖσαι ὄπα κάλλιμον· αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ
ἤθελ' ἀκουέμεναι, λῦσαί τ' ἐκέλευον ἐταίρους
ὀφρῦσι νευστάζων· οἱ δὲ προπεσόντες ἔρεσσον.
αὐτίκα δ' ἀνστάντες Περιμήδης Εὐρύλοχός τε
πλείοσί μ' ἐν δεσμοῖσι δέον μᾶλλον τε πίεζον.
αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τάς γε παρήλασαν, οὐδ' ἔτ' ἔπειτα

⁵²⁰ *Od.* 12. 39-56

⁵²¹ *Od.* 12. 39-56

φογγῆς Σειρήνων ἠκούομεν οὐδέ τ' αἰοιδῆς

Elles chantaient ainsi et leurs voix admirables me remplissaient le cœur du désir d'écouter. Je fronçais les sourcils pour donner à mes gens l'ordre de me défaire. Mais, tandis que, courbés sur la rame, ils tiraient, Euryloque venait, aidé de Périmède, resserrer mes liens et mettre un tour de plus. Nous passons et, bientôt, l'on n'entend plus les cris ni les chants des sirènes⁵²².

Ulysse qualifie leurs chants d' « admirables » (ὅσα κάλλιμον δε κάλλιμος, 192) et il est rempli du désir de les écouter⁵²³. Le poète utilise le verbe θέλω, enchanter, ensorceler (40, 44). Leurs voix sont « claires et fraîches »⁵²⁴ (λιγυρός, 43-44, 182), faites de « doux airs » (μελίγηρυν, 184 : des airs de miel) et propres à « charmer » leurs interlocuteurs (τερπόμενος, 52).

Les symptômes que le chant des sirènes provoque sont décrits comme propres à rendre fou celui qui en fait l'expérience⁵²⁵. Il s'agit bien d'un plaisir que d'entendre leurs chants, mais d'un plaisir pernicieux, car le sujet se précipite par-dessus bord et se noie comme en témoigne : « le rivage tout blanchi d'ossements » et leur séjour qui s'apparente aux Enfers (πολὺς δ' ἄμφ' ὀστεόφιν θῆς ἀνδρῶν πυθομένων, 45-47)⁵²⁶. Le sourcil froncé posséderait possiblement une connotation infernale⁵²⁷.

Dans ce passage, la mort signifie pour Ulysse « ne jamais revoir sa femme et ses enfants », choses qu'Ulysse souhaite à tout prix éviter, car sa quête est essentiellement un *nostos*. Le

⁵²² *Od.* 12. 192-198

⁵²³ *Od.* 12. 192-193

⁵²⁴ Voir les analyses de Cléo M. Carastro : Cléo M. Carastro, *La Cité des mages*, (dir.) Marie-Laurence Desclos, coll. Horos (Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 2006), 101-131.

⁵²⁵ ἀδρείη désigne dans ce cas-ci la folie dangereuse, mais surtout l'imbécillité et l'ignorance.

⁵²⁶ Le pré (λειμώνι, 45) est un lieu inscrit dans l'imaginaire des Enfers. Ainsi, l'environnement en lui-même est infernal : « N'y a-t-il pas, enfin, quelque chose d'infernal aussi dans cette prairie des sirènes si proche du gouffre de Charybde et de la grotte de Sylla qui font tellement penser à des entrées d'enfer ? ». Odette Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, 185. Aussi : « Meadows in Greek myth are liminal sites, associated not only with a transition to sexuality and fertility but with the underworld and with Elysion and the Isles of the Blest ». Helene P. Foley, *The Homeric Hymn to Demeter*, 32.

⁵²⁷ Toillon explique que : « le froncement des sourcils, rendu dans les textes par le participe συνωφρωμένος (« qui fronce les sourcils »), est souvent associé au contexte funèbre et apparaît comme une caractéristique physique des personnes confrontées à la mort ». Elle donne comme exemple *HhDem.* 357. Toillon, « Corps et âme en mouvement », 36-37. Un article intéressant d'Adeline Grand-Clément explore le passage dans l'*Iliade* où Thétis vient supplier Zeus qui lui répond par le mouvement de ses sourcils « bleu sombre » (comme Poséidon), et c'est tout le destin (la mort) de Troie qui est mis en branle. Adeline Grand-Clément, « Les sourcils bleu sombre du fils de Kronos : du Zeus d'Homère à la statue de Phidias », dans *Les dieux d'Homère II, Anthropomorphismes*, Coll. Kernos Supplément 33, (dir.) Renaud Gagné et Miguel Herrero de Jauregui (Liège : Presses Universitaires de Liège, 2019), 135-155.

plongeon est associé à la mort, mais également à la folie et à l'oubli, bref à tout déplacement dans le domaine du rêve et de la mort qui sont étroitement associés⁵²⁸.

Ajoutons que chez Homère, les sirènes ne se suicident pas. Le bateau passe sans dommage, sans que le poète nous parle de la destinée de ces créatures.

Ve et IVe siècle av. J.-C.

Chez les auteurs tragiques, le suicide des sirènes est absent, mais ces créatures sont bien présentes et participent à construire l'imaginaire des mondes infernaux. En effet, chez Euripide, elles s'inscrivent dans un univers de tristesse, car leurs chants sont associés aux lamentations d'Hélène. Dans la tragédie éponyme, Hélène se demande vers quelle muse se tourner pour chanter son désespoir. Elle entame un chant de lamentation adressé aux sirènes⁵²⁹ et les nombreuses associations entre ces créatures et le thrène en font d'elles des figures funéraires liées au deuil⁵³⁰.

Épicharme et Sophocle évoquent aussi les sirènes. Athénée raconte qu'Épicharme déplace la scène odysseenne dans un univers comique et qu'au lieu de la musique, c'est avec de la nourriture que les sirènes tentent d'appâter Ulysse⁵³¹. Chez Sophocle, les sirènes restent associées aux Enfers. Dans un fragment de cet auteur : « les sirènes (seirênas) parlent (eirousas) et prononcent solennellement des paroles divines dans l'Hadès »⁵³². Les sirènes sont à ce point

⁵²⁸ Le même danger se retrouve dans l'aventure d'Ulysse chez les Lotophages : *Od.* 9. 98-104

⁵²⁹ Eur., *Hél.*, trad. H. Grégoire, CUF, 164-178.

⁵³⁰ Extrait d'Euripide :

Jouvencelles ailées, vierges filles de la Terre (Khtonos), sirènes, puissiez-vous venir à mes plaintes (gooi) faire écho sur le lotos de Lybie ou de la syrinx, apportant à mes cris funèbres des larmes (dakrua) bien à l'unisson, des accompagnements de peines à mes peines, et de chants à mes chants. Que Perséphone, afin de s'unir à mes thrènes fasse monter vers nous de lugubres concerts et reçoive en retour, dans son palais nocturne, le péan tout mouillé que je dédie aux misérables morts. Eur., *Hél.*, trad. H. Grégoire, CUF, 164-178.

⁵³¹ Bettini et Spina, *Le mythe des Sirènes*, 192 et 233. Dans une comédie justement nommée *Les Sirènes*. Athénée, *Deipnosophistes* VII, 277F.

⁵³² *Op. cit.*, Bettini et Spina, 58.

associées aux mondes infernaux que dans le mythe d'Er, leurs chants participent à l'harmonie des sphères⁵³³.

Littérature postérieure : la thèse du suicide

Les mythographes s'intéressent à la généalogie des sirènes en leur donnant différents pères et mères⁵³⁴. En raison de leurs talents musicaux, ils les rapprochent des Muses contre qui elles concourent et les mythographes lient également leur destinée à celle de la déesse Perséphone. Dans tous les cas, elles sont associées à des histoires malheureuses desquelles résultent soit leur métamorphose, soit leur mort.

Hérodien (3^e siècle apr. J.-C.) raconte leur suicide par précipitation, non pas provoqué par le passage du bateau d'Ulysse, mais à la suite d'une compétition de chants avec les Muses. Les sirènes, incapables de supporter leur défaite, s'arrachent les ailes, prennent une couleur blanche et plongent dans l'Océan⁵³⁵.

Dans son *Alexandra*, Lycophron raconte en détail la mort des sirènes, dont le plongeon est à l'origine des noms de différents lieux sur la côte Tyrrhénienne⁵³⁶. Le nom de *Leukothéa*, attribué à l'une d'entre elles par certains auteurs, s'inscrit dans l'univers esthétique de la précipitation où la couleur blanche et le plongeon font l'objet d'une association⁵³⁷. *Les Argonautiques orphiques*

⁵³³ Platon, *Rép.* X, 617bc. Sophocle raconte aussi qu'Ulysse dit : « je suis arrivé chez les sirènes, les deux filles de Phorcus qui proclament les harmonies (*nomous*) de l'Hadès » (Soph. fr. 861 Radt). On constate également la présence des sirènes dans la *République* de Platon dans le mythe d'Er. Elles se tiennent sur chacun des 8 cercles, dont chacun tourne et participe au tournoiement de l'univers. Les sons des huit sirènes composent la parfaite harmonie des sphères : *Op. cit.*, Bettini et Spina, 58. Platon, *Rép.*, 10, 617bc. Ainsi associées aux Enfers chez Platon et aux lamentations chez Euripide (Eur., *Hél.*, 167-178), il s'agit bien à l'époque classique de créatures infernales ou funéraires. Sur ce dernier aspect voir : *Op. cit.*, Bettini et Spina, 54-55; Johnston, *Restless Dead*, 100-101 ; Gregory Nagy, *The Best of Acheaens. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry* (Baltimore et Londres : The Johns Hopkins University Press, 1979), 171-172, n. 2-4.

⁵³⁴ *Op. cit.*, Bettini et Spina, 62.

⁵³⁵ *Op. cit.*, 80.

⁵³⁶ Lycophron, *Alexandra*, trad. Pascal Quignard (Paris : Mercure de France, 1971), 712-716. Voir aussi la scholie au v. 712 de l'*Alexandra* : « Le narrateur inconnu [...], souligne aussi le fait d'une douleur insupportable qui les mène à la mort : at illae adeo se victas doluerunt, ut se in fluctus praecipitent. » Cf. *Mythographus Vaticanus* III, 11, 9, cité par *Op. cit.*, Bettini et Spina, 218, n. 9.

⁵³⁷ Eustathe les fait mourir de chagrin et Servius raconte que l'équipage d'Ulysse, ignorant les sirènes, les condamne à mort de manière involontaire : Serv., *Commentaire de l'Énéide*, 5. 864 ; cité par *Op. cit.*, Bettini et Spina, 102.

(3^e siècle av. J.-C.) racontent aussi le suicide des sirènes et certains auteurs donnent à l'une d'entre elles le nom de *Leukosia* (1288-1290)⁵³⁸.

Ainsi, et même si l'image du vase de Vulci, évoque dans certains esprits un suicide par précipitation, il n'existe aucune trace de cet « événement » dans la littérature du 5^e et du 4^e siècle av. J.-C. Qui plus est, la notion de suicide diffère profondément d'une époque à l'autre. Le plongeon lié au désespoir ou à la honte apparaît de plus en plus fréquemment à l'époque hellénistique⁵³⁹.

Si la valeur du suicide change, si son utilisation poétique se transforme, c'est que la société et ses valeurs religieuses se transforment aussi⁵⁴⁰. Il en est de même pour les rapports entre les hommes et les dieux, comme entre les héros et les créatures monstrueuses. Le héros, par l'intelligence ou la ruse (mais toujours aidé des dieux), parvient à vaincre son adversaire dont la mort est racontée. En ce sens, le cas de la Sphinge est éminemment comparable à celui de la sirène, car le récit de sa mort est également absent de la poésie classique.

Sphinge

Créature hybride, mi-lion, mi-femme, présente en Grèce comme au Proche-Orient ancien, la Sphinge est comme les sirènes une figure importante dans l'iconographie funéraire. Si son suicide par précipitation est relaté par les mythographes de la période hellénistique⁵⁴¹, il n'apparaît ni dans la littérature ni dans l'iconographie de l'époque classique. Hésiode mentionne

⁵³⁸ Ne pas confondre avec les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes. Les *Argonautiques orphiques* sont sans doute bien plus tardifs.

⁵³⁹ Elise P. Garrisson, *Groaning tears: ethical and dramatic aspects of suicide in Greek tragedy* (Leiden et New York : Brill, 1995), 11-12 ; Voir : Françoise Létoublon, « La rhétorique du suicide. Discours et débats dans l'ancien roman » (Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2006) ; Yolande Grisé, *Le suicide dans la Rome antique* (Montréal et Paris : Bellarmin, Les Belles Lettres, 1982). Ce dernier est toujours pertinent aujourd'hui.

⁵⁴⁰ Voir : Anne-Françoise Jaccottet, « Du corps humain au corps divin : l'apothéose dans l'imaginaire et les représentations figurées », dans *Perception et construction du divin dans l'Antiquité, Recherches et rencontres 31*, (dir.) Ph. Borgeaud, Doralice Fabiano (Genève : Librairie Droz, 2013), 293-322 ; François Chamoux, *Hellenistic civilisation* (Malden, MA : Blackwell, 2003), 323-392.

⁵⁴¹ On fait commencer l'époque hellénistique immédiatement après la mort d'Alexandre (323 av.-J.-C. à 31 apr. J.-C.).

la Sphinge et la souffrance qu'elle représente pour la ville de Thèbes⁵⁴² et un passage des *Travaux et des Jours* pourrait faire référence à son énigme⁵⁴³. Si Homère raconte à deux reprises l'histoire d'Œdipe, il ne fait toutefois pas référence au monstre cadméen⁵⁴⁴ et à l'époque suivante, les Lyriques s'intéressent aussi à la fameuse énigme⁵⁴⁵.

À l'époque classique, les poètes tragiques vont s'approprier le mythe d'Œdipe notamment Sophocle de qui nous possédons toujours la trilogie. Ce dernier ne fait pas non plus mention d'une mort par précipitation et toujours chez les Tragiques, Eschyle, dans *Les Sept contre Thèbes*, ne fait que parler de la désolation que le monstre cause chez les Thébains⁵⁴⁶.

Comme les sirènes, la Sphinge est associée aux mondes infernaux et dans les *Phéniciennes* d'Euripide⁵⁴⁷, la ressemblance est particulièrement frappante, car on dit qu'elle vient des Enfers et pousse des chants de lamentations. Toutefois les sons de la Sphinge sont disharmonieux alors que le chant des sirènes dans le mythe d'Er crée une harmonie parfaite⁵⁴⁸. Platon mentionne aussi la Sphinge pour parler, non pas de sa mort, mais toujours de l'énigme qui l'a rendue célèbre⁵⁴⁹.

Comme chez les sirènes, il faut donc dépasser l'époque classique pour voir apparaître différentes versions du suicide par précipitation de la Sphinge, notamment chez Apollodore, Ovide, Dion Chrysostome et Athénée⁵⁵⁰. C'est probablement à une époque plus tardive que les auteurs s'intéressent non seulement à la naissance, mais à la mort de ces créatures divines.

En utilisant l'ensemble des données concernant ces monstres, les modernes vont interpréter le vase de Vulci, qui date d'environ 475-460 av. J.-C. comme le plongeon suicidaire raconté dans la littérature hellénistique.

⁵⁴² Hés., *Th.*, 326-7.

⁵⁴³ Hés., *Trav.*, 533-534. Voir aussi : Hés., fr. 192.

⁵⁴⁴ *Il.* 23. 679-680 ; *Od.* 11. 271-278. Après Homère, nous avons peu de fragments du cycle thébains, mais on sait que dans l'*Oedipodie*, la sphinge est mentionnée comme un monstre qui dévore les cadméens sans toutefois que son destin ne soit mentionné. Michelle Lacore, « Université de Caen : Traces homériques et hésiodiques du mythe d'Œdipe », *Kentron* 15, 2 (1999).

⁵⁴⁵ Pindare dit : « l'énigme sortie des mâchoires sauvages d'une vierge ». Pind., fragment 177, dans *Mythes de la Grèce archaïque*, volume II, trad. Timothy Gantz (Leipzig : B. Snell et H. Maehler, 1975), 877.

⁵⁴⁶ Esch., *Sept.*, 539-541.

⁵⁴⁷ Eur., *Phén.*, 1019-1020.

⁵⁴⁸ Plat., *Rép.*, 805.

⁵⁴⁹ Platon, *Cratyle*, 414d.

⁵⁵⁰ Ov., *Mét.* 7. 760 ; Dion Chrys. *Orat.* XI, 8 ; Apollod., *Bibl.* 3, 5, 8 et Ath., *Deipnosophistes* 3, 456b.

C'est le cas de Cecil Smith qui propose aussi qu'il n'y ait que deux sirènes dans cette image et que le plongeon illustre deux moments différents dans la trame narrative. Touchefeu-Meynier qui fournit un catalogue complet des représentations iconographiques odysseenne, souligne que les yeux fermés et la bouche ouverte de la sirène indiquent la mort et adhère aussi à la thèse de la mort volontaire⁵⁵¹. L'auteure note en conséquence que le stamnos de Vulci serait la représentation iconographique la plus ancienne de la mort des sirènes⁵⁵².

Plus récemment, Bettini et Spina⁵⁵³, reprennent également cette idée en considérant le stamnos de Vulci comme un précieux témoignage iconographique de la tradition de la mort de ces créatures et ils affirment que « ce vase n'en témoigne pas moins de la diffusion, dès le milieu du 5^e siècle avant notre ère, du mytheme relatif à la mort des sirènes comme conséquence du passage du navire d'Ulysse » et que « le plongeon fait "tête première" fait partie de la gestuelle typique des suicides »⁵⁵⁴.

Pour notre part, nous sommes d'avis que la thèse du suicide chez les Modernes s'implante en raison de l'influence des auteurs tardifs de l'Antiquité, mais que le plongeon suicidaire, surtout lié à ces créatures, ne fait pas partie de l'imaginaire de l'époque classique. Plusieurs indices nous renseignent sur la tardiveté de ces versions, notamment le destin commun entre la Sphinge et les sirènes dont les traces de leurs suicides n'apparaissent qu'à l'époque hellénistique.

Il faudra attendre l'étude de Valérie Toillon sur la représentation des émotions dans l'iconographie pour que soit proposée une autre piste de recherche. Il apparaît qu'il faut considérer le vase sous toutes ses facettes et que le plongeon de la Sirène sur le vase de Vulci serait la représentation d'un moment de transition tel que la transe, ressentie par Ulysse, provoqué par le chant des sirènes.

⁵⁵¹ Odette Touchefeu-Meynier, *Thèmes Odysseens dans l'art antique*, 150.

⁵⁵² Une autre représentation pourrait possiblement consister en un témoignage plus ancien du plongeon de la sirène : Un fragment plus ancien (vers 600 av. J.-C.) conservé au British Museum (B103/19) semble illustrer l'épisode des sirènes : seul un morceau d'aile apparaît à gauche de l'image et qui, d'après son orientation, montrerait une sirène se dirigeant vers le bas, plonge-t-elle ? *Op. cit.*, 145, fig. 244.

⁵⁵³ Bettini et Spina, *Le mythe des Sirènes*, 2010.

⁵⁵⁴ *Op. cit.*, 104.

Nouvelle interprétation du vase de Vulci

Dans sa thèse, Valérie Toillon s'est penchée sur la relation entre l'émotion et le mouvement du corps dans l'iconographie, montrant que certains mouvements représentent précisément certains états tels que l'ivresse, la folie et la possession divine⁵⁵⁵. Concernant le vase de Vulci, elle explique que la sirène représente le danger de mort encouru par Ulysse et que la fonction de cette créature sur le vase de Vulci s'apparenterait à celle des eidôla qui sont des indicateurs de mort dans l'iconographie⁵⁵⁶.

Qui plus est, il s'agit d'un animal funéraire hybride, qui de par sa nature, représente un entre-deux. Les sons que les sirènes produisent sont également inscrits dans l'imaginaire funéraire à travers les associations qui sont faites entre leurs chants et les chants de lamentations.

Toillon considère ainsi les sirènes du vase de Vulci comme « des médiatrices entre le monde des morts et le monde des vivants »⁵⁵⁷ et le plongeon permettrait non seulement de signifier « l'entre-deux » dans lequel se trouve Ulysse d'abord entre la vie et la mort, mais aussi dans un état de possession divine provoquée par leurs chants.

Ces chants sont à la fois des chants de mort, mais également des chants propres à rendre fous de désir ceux qui les entendent, qui sont alors pris d'une volonté folle de plonger dans la mer⁵⁵⁸. Le plongeon pour sa part est également une figure de l'entre-deux, un espace précis entre deux mondes, un symbole de mort et un symbole de folie, d'ivresse d'oubli et parfois même d'érotisme.

Ainsi, l'autre face du vase de Vulci, n'est pas étrangère à l'émotion qui serait représentée par le plongeon de la sirène. De l'autre côté, trois *erôtes* renvoient aux trois sirènes de la scène odysseenne. Ce lien est d'ailleurs souligné par le nom de l'une des sirènes, *Himéropa*, « celle

⁵⁵⁵ Valérie Toillon, « Corps et âme en mouvement », 2014.

⁵⁵⁶ Qui plus est, il s'agit d'un animal funéraire hybride, qui de par sa nature, représente un entre-deux. Voir le chapitre 1, p. 28 à 34. Dans cette thèse. Les sons que les sirènes produisent sont également inscrits dans l'imaginaire funéraire à travers les associations qui sont faites entre leurs chants et les chants de lamentations.

⁵⁵⁷ Toillon, « Corps et âme en mouvement », 148.

⁵⁵⁸ Valérie Toillon souligne que le regard d'Ulysse sort du cadre, ce qui signifie qu'il est possédé par le chant, comme il l'était par exemple dans poème homérique. Toillon, « Corps et âme en mouvement », 151. Voir : Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica*, 97.

dont la voix éveille le désir », qui renvoie à celui de l'un des amours, *Himéros*. Près d'eux se trouvent un lièvre, cadeau d'amour, ainsi que des bandelettes qui auraient pour fonction de rappeler le caractère mortel et funéraire de ces créatures⁵⁵⁹.

Mentionnons également *la mer couleur pourpre* sur laquelle navigue le bateau d'Ulysse. Il s'agit d'un indice supplémentaire permettant de lier ces images à l'institution du *symposium* ; lieu où les plaisirs érotiques et intellectuels passaient par le vin, la poésie et la musique⁵⁶⁰. Le chant des sirènes apparaît dès lors comme une image particulièrement appropriée dans ce contexte où musique, ivresse érotique et ivresse alcoolique s'entremêlent⁵⁶¹.

Finalement, Toillon souligne que dans l'iconographie, les yeux fermés et la bouche ouverte ne représentent pas seulement la mort (comme l'avait souligné Touchefeu-Meynier), mais différentes émotions telles que la transe et l'extase érotique. Elle propose de « relier les yeux fermés à l'idée de fascination, celle qu'exercent le chant et la musique. Ainsi, « la « chute » de la Sirène serait alors à comprendre comme une allusion au caractère à la fois envoûtant et funèbre de son chant »⁵⁶².

⁵⁵⁹ Touchefeu-Meynier explique à propos du lièvre qu'« il n'est pas rare de voir associés sur une même représentation sirènes, amours et lièvre ». Touchefeu-Meynier, *Thèmes Odysseens dans l'art antique*, 150, n. 12. Renée Koch Piettre propose : « Il pourrait aussi ne pas s'agir du nom des personnages, mais, par ellipse, de l'évocation amoureuse d'un beau jeune homme à qui le lièvre sera offert » (commentaire personnel, avril 2018).

⁵⁶⁰ Sur l'association entre vin et éros et le désir amoureux et érotique chanté lors des symposiums via la poésie lyrique et élégiaque, voir chez les anciens Théognis, Alcée, Anacréon et Sapho et chez les modernes, voir entre autres : Jean-Marc. Luce, « Le banquet, l'amour et la mort, de l'époque géométrique à l'époque classique », *Pallas*, 61 (2003) : 55-69, <https://www.jstor.org/stable/43605545> ; Kathleen M. Lynch, *The symposium in context. Pottery from a Late Archaic House near the Athenian* (Princeton : American School of Classical Studies at Athens, 2011) ; Oswyn Murray et Vanessa Cazzato, *The Symposium : Drinking Greek style. Essays on Greek pleasure* (Oxford : Oxford University Press, 2018). Sur la mer pourpre, voir : Adeline Grand-Clément, « La mer pourpre : façons grecques de voir en couleurs. Représentations littéraires du chromatisme marin à l'époque archaïque », *Pallas* 92 (2013), 143-161.

⁵⁶¹ La musique va prendre une valeur divine dans la mythologie. On pense par exemple à la musique d'Orphée qui a le pouvoir de charmer les bêtes sauvages ou bien de déjouer les chants des sirènes dans les *Argonautiques Orphiques*. Ou bien à la musique qui provoque la transe dans le culte de Dionysos, chez les Corybantes et dans le monde humain, la musique qui fait partie intégrante du *symposium*.

⁵⁶² Toillon, « Corps et âme en mouvement », 150.

Conclusion

Suicide ou pas, l'image fait référence au plongeon, qui dans l'imaginaire antique est une métaphore de la mort. Ainsi, nous pensons que le « suicide » des sirènes est un épisode de leur légende relativement récent qui ne correspond ni au plongeon de la Sirène du vase de Vulci, ni d'ailleurs au plongeon en général dans les représentations qui précèdent l'époque hellénistique. Le plongeon de la Sirène représente d'une part, la situation périlleuse et mortellement dangereuse encourue par Ulysse (vu dans les chauves-souris), mais également l'extase érotique provoquée par le chant de ces créatures⁵⁶³. La mort, comme l'extase érotique, est un état altéré de conscience et le plongeon est justement propre à illustrer ce passage et cette émotion.

⁵⁶³ Chapitre 1 de cette thèse.

Annexe 3 : Le plongeon de Dionysos

Dionysos est l'un des dieux les plus éclatés du panthéon grec. Omniprésent dans la cité, il est aussi le dieu du vin, de l'ivresse, de la folie, de la « débauche », bref, de la perte de contrôle, comme l'attestent différents *états altérés de conscience* qui semblent lui être associés⁵⁶⁴. Au chant 6 de l'*Iliade*, Diomède raconte que Lycurgue poursuit son cortège composé de ménades en panique qui jettent leurs thyrses sur le sol (καταχέω, 134) et que le dieu, apeuré par ses cris, plonge dans la mer.

Que peut-on dire sur ce plongeon ? Existe-t-il dans l'*Iliade* une différence marquée entre une précipitation et un plongeon précédé d'une poursuite? Si oui, que traduit-il dans la poésie épique ? Au préalable, nous allons d'abord étudier les autres plongeurs qui interviennent dans la mythologie de Dionysos, toutes époques confondues, et d'autre part tenir compte de l'ensemble de la discussion entre Diomède et Glaucos au sein de laquelle est raconté le plongeon du dieu.

⁵⁶⁴ Sur Dionysos, voir entre autres: Paul Wathelet, « Dionysos chez Homère ou la folie divine », *Kernos* 4 (1991) : 61–82, <https://doi.org/10.4000/kernos.286> ; Albert Henrichs, « 'He has a god in him' : Human and divine in the modern perceptions of Dionysos », dans *Masks of Dionysus*, (dir.) Thomas H. Carpenter et Christopher A. Faraone (Ithaca, NY : Cornell University Press, 1993), 13–43, <https://doi.org/10.7591/9781501733680-006> ; Richard Seaford, « Dionysus as destroyer of the household : Homer, tragedy and the polis », dans *Masks of Dionysus*, (dir.) Thomas H. Carpenter et Christopher A. Faraone (Ithaca, NY : Cornell University Press, 1993), 115–146 ; Malcolm Davies, « Homer and Dionysus », *Eikasmos* 11 (2000) : 15–27, http://www2.classics.unibo.it/eikasmos/eik_pdf/2000/Davies_00.pdf ; Richard Seaford, *Dionysos* (Londres et New York : Routledge, 1993) ; Jennifer Larson, *Ancient Greek cults* (Londres et New York : Routledge, 2007) ; Cornélia Isler-Kérenyi et Wilfred G.E. Watson, *Dionysos in archaic Greece: an understanding through images* (Leiden et Boston : Brill, 2007) ; Fritz Graf, « The Blessings of Madness. Dionysos, Madness and Scholarship », *ARG*, 12 (2010) : 167-180 ; Renate Scheleiser, *A different god? Dionysos and ancient polytheism* (Berlin et Boston : De Gruyter, 2011) ; Slatkin, *The Power of Thetis*, 2011 ; Alberto Bernabé, Miguel Herrero de Jáuregui, A. I. Jiménez San Cristóbal et R. Martín Hernández, *Redefining Dionysos* (Berlin : De Gruyter, 2013) ; Thomas A. Carpenter et Christopher A. Faraone, *Masks of Dionysus* (Ithaca, NY : Cornell University Press, 2019).

Les « sauts » dans le mythe de Dionysos

Dans l'*Hymne homérique à Dionysos*, le dieu est, tout comme dans l'*Illiade*, en mauvaise posture, car un équipage de pirates ignore qu'ils ont pris en otage une divinité. Dionysos se métamorphose en lion et au-delà de la terreur que l'animal inspire à ces hommes, c'est bien la présence du divin qui les rend fous et qui les pousse à plonger dans les flots. Ils sont alors transformés en dauphins⁵⁶⁵. Le plongeon est créé par un sentiment de peur panique et ce moment de transition, propre à l'univers dionysiaque, est reflété par une métamorphose et l'acquisition d'un nouveau statut.

Né d'une mère mortelle et d'un dieu, Dionysos apparaît, enfant, dans nombre d'histoires où sa vie est en danger. Dans une première version de sa naissance, Dionysos doit terminer sa gestation dans la cuisse de son père. Dans un autre mythe, l'enfant Dionysos est démembré par les Titans⁵⁶⁶. Il est également associé à d'autres aventures périlleuses et dans une autre version de sa naissance, sa mère et lui sont placés dans un coffre puis jetés dans la mer et Dionysos est le seul à survivre durant ce passage maritime⁵⁶⁷. À travers l'espace liminal de la mer, la traversée procure une expérience dont la clef est une nouvelle identité⁵⁶⁸.

⁵⁶⁵ Sur le contenu des fragments de l'*Hymne à Dionysos* voir : Martin L. West, « The Fragmentary Homeric Hymn to Dionysos », *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik* 134 (2001) : 1–11, <https://www.jstor.org/stable/20190784>. Martin L. West, *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer*, (dir.) et trad. M.L. West (Cambridge et Londres : Harvard University Press, 2003) ; sur les pirates tyrrhéniens métamorphosés en dauphin voir : Beaulieu, *The sea in the Greek Imagination*, 132-143. Cette histoire se retrouve aussi dans des textes plus tardifs et l'histoire des pirates tyrrhéniens métamorphosés en dauphins apparaît notamment sur la coupe attique à f.n. de Vulci d'Exékias (Munich, *Staatliche Antikensammlungen*, inv. 2044), ainsi que sur d'autres vases sympotiques et funéraires et dans l'article de Renée Koch Piettre : Koch Piettre, « Le dauphin comme hybride dans l'univers dionysiaque », *Uranie* 6 (1996) : 7-36.

⁵⁶⁶ Hdt., *Histoires*, 2. 146, 2 ; Eur., *Bacch.*, 89-98 ; Titans : Call. *Aitia* 43, 177; Plut. *De E* 389a.

⁵⁶⁷ Paus. 3. 24. 3. Le retour du coffre est un motif courant d'une série d'histoires qui comporte un schéma unique, d'allers-retours, de situations périlleuses et de sauvetage in extremis, dont les auteurs plus tardifs seront particulièrement friands. Le couple mère-fils le plus célèbre est probablement celui de Danaé et Persée. Ces récits où les personnages sont enfermés dans des coffres puis jetés dans la mer sont souvent interprétés comme des récits d'initiations, auxquels s'intègrent les morts symboliques et les morts temporaires.

⁵⁶⁸ À travers l'espace liminal de la mer, la traversée procure une expérience dont la clef est une nouvelle identité. Nous pensons par exemple au cas de Thésée qui apparaît dans le *Dithyrambe XVII* de Bacchylide. Qui plus est, les histoires associées à une résistance au culte de Dionysos, qui se venge en rendant fou les protagonistes qui ont refusé de croire en lui sont popularisées à l'époque classique par les Bacchantes d'Euripide. Eur., *Bacch.*, 1997.

Ainsi, Dionysos circule dans les mythes, entre les différents espaces, entre terre et mer, mais apparaît aussi dans des récits où il descend dans les Enfers⁵⁶⁹. Aristophane raconte la catabase de Dionysos qui veut aller chercher aux enfers Euripide et dans un autre texte séparé de plusieurs siècles du texte homérique, Dionysos plonge dans le lac Alcyone à Lerne pour aller chercher sa mère dans les enfers⁵⁷⁰.

Ce rapport entre le Dieu et la mort, c'est-à-dire entre le dieu, la descente et le mouvement de chute, apparaît également dans des textes à caractère liturgique et initiatique, gravés sur des lamelles d'or de différentes formes et de différentes dimensions et déposées dans des tombes. Dans le texte des lamelles de Pelinna, le plongeon est une fois de plus central puisque dans le rite évoqué, où Dionysos tient une place importante, il est écrit le nom d'un animal suivi de la formule : « plonger dans le lait », par exemple : Ταῦρος εἰς γάλα ἔθορες/ αἶψα εἰς γάλα ἔθορες/κριὸς εἰς γάλα ἔπεσε(ς). « Taureau, tu as sauté dans le lait, rapidement tu as sauté dans le lait, bélier tu as sauté dans le lait ». Le rite se mêle au mythe lors des rituels funéraires et possiblement des rituels initiatiques⁵⁷¹.

⁵⁶⁹ Un dieu en mouvement et qui « circule » toujours. Voir : Marcel Detienne, *Dionysos mis à mort* (Paris : Gallimard, 1977) ; Susan G. Cole, « New Evidence for the Mysteries of Dionysos », *GRBS* 21, 3 (1980) : 223–238 ; Susan G. Cole, « Voices from beyond the grave: Dionysos and the dead », dans *Masks of Dionysus*, (dir.) Thomas H. Carpenter et Christopher A. Faraone (Ithaca, NY : Cornell University Press, 1993), 276–295 ; Maria Daraki, *Dionysos et la déesse Terre* (Paris : Flammarion, 1999) ; Sarah Iles Johnston et Timothy J. McNiven, « Dionysos and the Underworld in Toledo », *Museum Helveticum* 53(1996) : 25–36, <https://dx.doi.org/10.5169/seals-41323> ; Susan G. Cole, « Landscapes of Dionysos and Elysian Fields », dans *Greek Mysteries*, (dir.) Michael B. Cosmopoulos (Londres : Routledge, 2003), <https://doi.org/10.4324/9780203986844> ; Cosmopoulos, *Greek Mysteries*, 193–217 ; Anne-Françoise Jaccottet, *Choisir Dionysos: les Associations dionysiaques ou la face cachée du dionysisme*, vol 1 et 2 (Kilchberg Zurich : Akanthus, 2003) ; Graf, « The Blessings of Madness. Dionysos, Madness and Scholarship », 167-180 ; Alberto Bernabé, « What is a Katábasis? The Descent to the Netherworld in Greece and the Ancient Near East », *Les Études classiques* 83, 1-4 (2015) : 15–34, <https://lesetudesclassiques.be/index.php/lec/article/view/378/347> ; Marco Antonio Santamaría Álvarez, « The Parody of the *Katábasis* -Motif in Aristophanes' *Frogs* », *Les Études classiques* 83, 1-4 (2015) : 117–136, <https://lesetudesclassiques.be/index.php/lec/article/view/383>.

⁵⁷⁰ Dans les *Grenouilles* d'Aristophane, Dionysos descend chercher Euripide dans les Enfers et le lac Alcyone est mentionné chez Pausanias. Paus. *Description de la Grèce*, 2. 37.

⁵⁷¹ Fritz Graf, « Dionysian and Orphic eschatology: New texts and old questions », dans *Masks of Dionysus*, (dir.) Thomas H. Carpenter et Christopher A. Faraone (Ithaca, NY : Cornell University Press, 1993), 239–258. Formules rythmiques faisant référence à certains moments clefs de l'initiation et nous donnant possiblement des indications sur leur procédure, telle que la fameuse formule : « Chevreux tombés dans le lait » pouvant faire référence à des libations ou bien comme l'avance Faraone, à une chute physique dans un contexte purificateur ou bien extatique. Voir : Christopher A. Faraone, « Rushing into milk : new perspectives on gold tablets », dans *The "Orphic" gold tablets and Greek religion : Further along the path*, (dir.) Radcliffe G. Edmonds (Cambridge et New York : Cambridge University Press, 2011), 310-330. Voir aussi sur le sujet : Claude Calame, « Les lamelles funéraires d'or : textes pseudo-orphiques et pratiques rituelles », *Kernos* 21 (2008) : 299-311, <https://doi.org/10.4000/kernos.1679> ; Gérard Lambin, « 'Je suis tombé dans du lait' À propos de formules dites orphiques », *Gaia, Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne* 18 (2015) : 507-519, <https://doi.org/10.3406/gaia.2015.1683> ; Christoph Riedweg, « Poésie

Chant 6

Si nous revenons au chant 6, l'environnement est clairement dionysiaque, de par la présence d'un cortège qui implique des ménades et l'état de folie dans lequel sont plongés tous les personnages⁵⁷².

Dionysos plonge dans la mer, un peu comme Héphestos qui est pour sa part « lancé » dans les flots. Tous deux sont recueillis par Thétis qui cache et console les enfants divins⁵⁷³. Ce mythe iliadique est raconté par Diomède qui rencontre pour la première fois Glaucos sur le champ de bataille et lui narre cette histoire, dont la morale est de ne pas combattre les dieux :

τίς δὲ σύ ἐσσι φέριστε καταθνητῶν ἀνθρώπων;
οὐ μὲν γάρ ποτ' ὄπωπα μάχηι ἐνὶ κυδιανείρῃ

τὸ πρὶν· ἀτὰρ μὲν νῦν γε πολὺ προβέβηκας ἀπάντων
σῶι θάρσει, ὅ τ' ἐμὸν δολιχόσκιον ἔγχος ἔμεινας·
δυστήνων δέ τε παῖδες ἐμῶι μένει ἀντιώσιν.

εἰ δέ τις ἀθανάτων γε κατ' οὐρανοῦ εἰλήλουθας,
οὐκ ἂν ἔγωγε θεοῖσιν ἐπουρανίοισι μαχοίμην.

οὐδὲ γὰρ οὐδὲ Δρύαντος υἱὸς κρατερὸς Λυκόοργος
δὴν ἦν, ὅς ῥα θεοῖσιν ἐπουρανίοισιν ἔριζεν·
ὅς ποτε μαινομένοιο Διωνύσοιο τιθήνας
σεῦε κατ' ἠγάθειον Νυσηῖον· αἱ δ' ἅμα πᾶσαι
θύσθλα χαμαὶ κατέχευαν ὑπ' ἀνδροφόνοιο Λυκούργου

θεινόμεναι βουπλήγι· Διώνυσος δὲ φοβηθεὶς
δύσεθ' ἀλὸς κατὰ κύμα, Θέτις δ' ὑπεδέξατο κόλπῳ
δειδιότα· κρατερὸς γὰρ ἔχε τρόμος ἀνδρὸς ὁμοκλήϊ.
τῶι μὲν ἔπειτ' ὀδύσαντο θεοὶ ῥεῖα ζῶντες,
καί μιν τυφλὸν ἔθηκε Κρόνου πάϊς· οὐδ' ἄρ' ἔτι δὴν

orphique et rituel initiatique: Éléments d'un 'Discours sacré' dans les lamelles d'or », *RHR* 219 (2002) : 459–481, <https://www.jstor.org/stable/44000386> ; Stian Torjussen, « Milk as a symbol of immortality in the 'orphic' gold tablets from Thurii and Pelinna », *Hjem* 33 (2014) : 1-12.

⁵⁷² L'histoire est également racontée chez Nonnos. Nonn., *Dion.* 20. 143-21.169. Dodds explique que Dionysos n'est pas normalement aussi vulnérable et que le mythe le raconte plutôt que le dieu se venge contre Lyncurgue en le rendant fou. Eric Robertson Dodds, *The Greeks and the Irrational*, éd. rev. (Berkeley, CA : University of California Press, 2020). Sur les autres versions du mythe voir : Thomas H. Carpenter, « On the Bearless Dionysus », dans *Masks of Dionysus*, (dir.) Thomas H. Carpenter et Christopher A. Faraone (Ithaca, New York : Cornell University Press, 1993), 197-199.

⁵⁷³ *Il.* 6. 128-143

ἦν, ἐπεὶ ἀθανάτοισιν ἀπήχθετο πᾶσι θεοῖσιν·
οὐδ' ἂν ἐγὼ μακάρεσσι θεοῖς ἐθέλοιμι μάχεσθαι.

εἰ δέ τις ἐσσι βροτῶν οἱ ἀρούρης καρπὸν ἔδουσιν,
ἄσσον ἴθ' ὧς κεν θᾶσσον ὀλέθρου πείραθ' ἵκηαι⁵⁷⁴

Qui donc es-tu, noble héros, parmi les mortels ? Jamais encore je ne t'ai vu dans la bataille où l'homme acquiert la gloire. Mais ici tu l'emportes, et de loin, sur tous les autres, puisque ton audace ne recule même pas devant ma longue javeline. Malheur aux parents dont les fils osent affronter ma fureur ! Si pourtant tu étais un des Immortels descendus des cieux, je ne saurais, moi, combattre les divinités célestes. Lycurgue même, le puissant fils de Dryas, n'a pas vécu longtemps, du jour qu'il eut cherché querelle aux divinités célestes. N'avait-il pas un jour poursuivi les nourrices de Dionysos le Délirant sur le Nyséion sacré ? Toutes alors de jeter leurs thyrses à terre, sous l'aiguillon, qui les poignait, de Lycurgue meurtrier, tandis qu'éperdu, Dionysos plongeait dans le flot marin, où Thétis le reçut, épouvanté, dans ses bras (le recueillit sous sa robe) ; tant la peur l'avait pris au ton grondeur de l'homme ! Mais, contre celui-ci les dieux, qui vivent dans la joie, alors s'indignèrent ; le fils de Cronos en fit un aveugle ; et, même ainsi, il ne vécut pas longtemps : il était devenu un objet d'horreur pour tous les Immortels. Je ne voudrais pas dès lors combattre à mon tour les dieux immortels. Si, par contre, tu n'es qu'un mortel vivant du fruit de la terre, alors viens plus près, et tu arriveras plus vite au terme fixé pour ta perte⁵⁷⁵.

Toutes ces chutes sont encore une fois graduelles et se déploient comme une série de dominos⁵⁷⁶ : les thyrses tombent, les ménades se dispersent et Dionysos plonge dans la mer. La poursuite, l'environnement et les nombreuses chutes créent un tableau d'une grande intensité et le mouvement de chute fait partie intégrante du cortège dionysiaque⁵⁷⁷.

Le dieu craint pour sa vie. Cette scène s'inscrit dans une suite de confrontations entre les dieux et les mortels et conclut l'« Aristie » de Diomède (chant 5 et 6). Lorsque Dionysos se jette dans la mer où il est recueilli par Thétis, les dieux sont « offensés » et punissent Lycurgue en le rendant aveugle. La morale de ce mythe est qu'il ne faut jamais s'attaquer aux dieux, ce qui explique pourquoi on a toujours vu cet extrait comme une « cautionary tale »⁵⁷⁸.

⁵⁷⁴ *Il.* 6. 123-143

⁵⁷⁵ *Il.* 6. 128-144

⁵⁷⁶ Sur ce procédé poétique lié au mouvement de chute, voir x à x dans la thèse.

⁵⁷⁷ Le mouvement de chute fait partie intégrante du dieu et de son cortège. Valérie Toillon montre que les ménades tombent de manières successives ce qui implique qu'elles soient dans un état de transe. Toillon, Valérie. « Corps et âme en mouvement », chapitre 3.

⁵⁷⁸ Magdalene Stoevesandt, *Homer's Iliad : The Basel commentary, Book 6* (Boston : De Gruyter, 2016).

Tous les protagonistes du tableau dressé par Diomède semblent pris de *mania*. Dionysos est *μαινομένοιο Διωνύσοιο*, le *Déirant* (*Il.* 6. 132)⁵⁷⁹. Les Ménades sont torturées par l'aiguillon qui fait probablement référence à la folie⁵⁸⁰. Même Lycurgue, qui ose s'attaquer à un dieu, doit être sous son emprise. Le tout crée un univers cohérent, celui du monde dionysiaque, qui n'est pas étranger à l'ivresse, l'intoxication qui rend fou ou la folie elle-même qui se mue en violence.

Dionysos est lui-même habité d'une vive émotion lorsqu'il saute de la falaise et vient tout tremblant se cacher sous les jupes de Thétis⁵⁸¹. Comme dans le mythe des pirates tyrrhéniens, le plongeon intervient dans un état de peur panique. Par conséquent, ce passage nous montre bien qu'au-delà de la mort ou du deuil, la présence du saut peut exprimer un autre état altéré de conscience, telle la folie, une association qui serait donc déjà présente dans la poésie homérique.

Si l'on tient compte des autres plongeurs chez Homère, celui de Dionysos est particulièrement curieux. En effet, ne s'agit-il pas du seul plongeur volontaire, de la seule poursuite et du seul passage où un *théomachos* tente véritablement de tuer un dieu?⁵⁸² Dans ce contexte particulier, la chute se déleste de sa seule signification mortifère pour exprimer cet état de folie propre à l'univers dionysiaque.

Mais cette folie, que vient-elle faire dans ce passage ? Ne sommes-nous pas dans la conclusion de l'Aristie de Diomède ? Et si en fait, il ne s'agissait pas d'une « cautionary tale » ? Et si le plongeur communiquait autre chose dans le récit de Diomède ?

⁵⁷⁹ À propos de ce mot dans le poème, Henrichs propose que : « The behavior that Dionysos, as god of ecstasy, elsewhere triggers in others is 'projected' onto the god himself; on this phenomenon » *Op. cit.* Stoevesandt, 60. Voir Albert Henrichs, « Der rasende Gott. Zur Psychologie des Dionysos und des Dionysischen in Mythos und Literatur », *A&A* 40 (1994) : 44-47, <https://www.proquest.com/scholarly-journals/der-rasende-gott-zur-psychologie-des-dionysos-und/docview/1298773713/se-2>. Sur la *mania* voir: W. Robert Connor, « Seized by the Nymphs: Nympholepsy and Symbolic Expression in Classical Greece », *ClAnt* 7 (1988) : 155-83, <https://doi.org/10.2307/25010886>.

⁵⁸⁰ Elle jette leurs thyrses sous l'aiguillon de Lycurgue *βουπλήξ*, long bâton pointu servant à piquer les bœufs, mais peut aussi faire référence au dard d'un insecte. On ne peut s'empêcher de penser à Io, transformée en vache et en proie à la folie, car poursuivie partout sur la terre par un taon : Eschyle, *Prométhée enchaîné*.

⁵⁸¹ *Νυσηϊον*, c'est-à-dire, le mont Nysa en Thrace. Peut tout autant faire référence à une ville, une région où Dionysos aurait grandi ou une montagne, mais il est plus probable qu'il plonge d'une certaine hauteur, puisqu'il y a bien une poursuite et que Dionysos échappe ainsi à Lycurgue le « meurtrier des dieux ». Voir : Eric R. Dodds, *Euripides, Bacchae* (Oxford : Oxford University Press, 1960) et *Op. cit.* Stoevesandt, 60. Qui plus est, les enfants des dieux obtiennent généralement la protection de Thétis à la suite d'une chute dangereuse et probablement dans ce cas-ci, d'un plongeur spectaculaire. Qui plus est, dans aucun mythe un personnage « court » sur la plage et se jette dans la mer pour rejoindre les divinités sous-marines. En général il plonge.

⁵⁸² Diomède lui-même s'attaque aux dieux dans l'*Illiade*, mais sur le champ de bataille, il ne fait qu'obéir à Athéna. Les blessures légères qu'il inflige sont d'ailleurs suffisantes pour créer une grande émotion et les faire déguerpir. *Il.* 5. 353-431

« Es-tu un dieu? »

L'Aristie de Diomède se déploie tout le long du chant 5 et dans une partie du chant 6. Celle-ci se termine par cette discussion sur le champ de bataille entre Diomède et Glaucos qui a pour conséquence l'échange de leurs armures. Tout au long du chant 5, Diomède pose de graves problèmes à l'armée troyenne et combat même les dieux olympiens, car Athéna pour un temps lève le voile de ses yeux, lui permettant de voir les dieux. Il blesse ainsi Aphrodite, mais ne subit aucune conséquence puisqu'il apparaît comme une extension d'Athéna qui se tient à ses côtés au combat.

Si donc le mythe du plongeon de Dionysos est bien une « cautionary tale » dont la morale est qu'il ne faut combattre les dieux, les événements qui précèdent la narration de ce mythe traduisent rigoureusement le contraire, à un point tel qu'on se demande si le poète n'est pas en train de plaisanter, d'ironiser. En effet, à ce point de l'histoire, nous savons que Diomède a tout récemment vu de ses yeux les dieux. Ainsi, lorsqu'il demande à Glaucos s'il est un dieu, cette question est chargée de sens : se moque-t-il de lui comme le pense Kirk, lui fait-il un compliment exagéré ou bien est-il parfaitement sérieux?⁵⁸³

La question « εἰ δέ τις ἀθανάτων γε κατ' οὐρανοῦ εἰλήλουθα »/ « Es-tu un dieu ... ? » et la confusion entre humains et dieux apparaissent ailleurs dans la poésie homérique et il convient d'observer sa fonction dans d'autres chants. Il semblerait qu'ailleurs, cette question soit toujours

⁵⁸³ Le Basel explique qu'il y a deux approches interprétatives qu'il est possible de choisir pour appréhender cette conversation : l'approche sérieuse et l'approche ironique. Sérieuse s'il est vraiment anxieux de ne pas se tromper et de ne pas attaquer un dieu, ironique s'il pose cette question dans le but de se moquer et d'intimider Glaucos. Voir : *Op. cit.* Stoevesandt, 56. L'approche ironique est notamment partagée par Rick Newton. Rick Newton, « Geras and Guest Gias in Homer », dans *Reading Homer : Film and Text*, (dir.) Kostas Myrsiades (Madison : Fairleigh Dickinson University Press, 2009), 58–88 ; Hayden Pelliccia, « The Interpretation of *Iliad* 6.145–9 and the Sympotic Contribution to Rhetoric », *ColbyQ* 38 (2002) : 197–230, <https://digitalcommons.colby.edu/cq/vol38/iss2/8> ; Geoffrey Stephen Kirk, *The Iliad : A commentary. vol. 2, Book 5-8.* (Cambridge : Cambridge University Press, 1990), 128-143 ; Ruth Scodel, « The Wits of Glaucus », *TAPhA* 122 (1992) : 79. Richard Martin propose même que le plongeon décrit par Diomède fasse partie de cette entreprise d'intimidation : « that the god Dionysos appears intimidated and helpless in the narrative example Diomedes uses as an implicit parallel for his opponent ». Richard Martin, *The Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad. Myth and Poetics* (Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1989), 127-130, http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Martin.The_Language_of_Heroes.1989. Cela peut être ironique puisqu'il a combattu de nombreux dieux, mais ça peut également être parfaitement sincère puisqu'Athéna l'empêche de s'en prendre aux immortels exceptés Arès et Aphrodite (*Il.* 5. 819-835). Diomède toutefois ne possède pas le statut particulier d'un *Théomakoi*. Il ne peut pas combattre tous les dieux indifféremment, mais seulement ceux qu'Athéna lui donne la permission d'affronter.

formulée dans le but de mettre en valeur certains personnages ou de flatter un interlocuteur. Par exemple, au chant 2, Hélène et Priam se trouvent en haut d'un rempart et ce dernier demande à Hélène de désigner les guerriers grecs, ce qui est alors l'occasion de vanter leur mérite et d'admirer leur beauté⁵⁸⁴.

L'émerveillement et l'attirance d'un homme face à la beauté d'un autre homme est chez Homère une situation parfaitement normalisée. Le mythe de Ganymède en témoigne, mais aussi le chant 24 où Priam et Achille ressentent l'un pour l'autre une vive admiration⁵⁸⁵. Quand Priam se rend au camp d'Achille pour le supplier de lui rendre le corps de son fils :

ἀνδρὸς ἐς ἀφνειοῦ, θάμβος δ' ἔχει εισορόωντας,
ὡς Ἀχιλλεὺς θάμβησεν ἰδὼν Πρίαμον θεοειδέα·
θάμβησαν δὲ καὶ ἄλλοι, ἐς ἀλλήλους δὲ ἴδοντο.

Il arrive en terre étrangère, au logis d'un homme opulent, la stupeur saisit tous ceux qui le voient. Une même stupeur saisit Achille à voir Priam semblable aux dieux ; une même stupeur prend les autres : tous échangent des regards⁵⁸⁶.

Une fois les supplications de Priam entendues, ils pleurent ensemble puis partagent un repas. Une fois les deux hommes repus, c'est au tour de Priam de pouvoir admirer Achille tout à son aise :

αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,
ἦτοι Δαρδανίδης Πρίαμος θαύμαζ' Ἀχιλλῆα

ὄσσοις ἔην οἴος τε· θεοῖσι γὰρ ἅντα ἔωκει·
αὐτὰρ ὁ Δαρδανίδην Πρίαμον θαύμαζεν Ἀχιλλεὺς
εἰσορόων ὅψιν τ' ἀγαθὴν καὶ μῦθον ἀκούων.
αὐτὰρ ἐπεὶ τάρπησαν ἐς ἀλλήλους ὀρόωντες,
τὸν πρότερος προσέειπε γέρον Πρίαμος θεοειδῆς

Et, lorsqu'ils ont chassé la soif et l'appétit, le fils de Dardanos, Priam, admire Achille : qu'il est grand et beau ! À le voir, on dirait un dieu. De son côté, Achille admire Priam, fils de Dardanos ; il contemple son noble aspect, il écoute sa voix. Puis, quand ils se sont

⁵⁸⁴ *Il.* 3. 161

⁵⁸⁵ Sur l'attitude des deux hommes qui se regardent en silence avec admiration, voir : Claude Brügger, *The Basel Commentary: Homer's Iliad, Book 24* (Berlin : De Gruyter, 2015), 232 et Oliver Taplin, *Homeric Soundings : The shaping of the Iliad* (Oxford : Clarendon, 1992), 277.

⁵⁸⁶ *Il.* 24. 482-484

longuement complu à se regarder, le vieux Priam pareil aux dieux, le premier prend la parole⁵⁸⁷.

Notons que nous sommes dans le registre de l'admiration, d'un homme qui admire un autre homme, ce qui implique une certaine attirance qui peut ou non être sexuelle. Qui plus est, prendre un guerrier homérique pour un dieu ou le comparer à un dieu, n'a rien d'extraordinaire⁵⁸⁸.

Dans l'*Odyssée*, Ulysse aussi prétend confondre une humaine avec une déesse. Cette « flatterie » s'adresse à Nausicaa afin qu'elle lui vienne en aide. Dans la bouche d'Ulysse ce sont les paroles d'un suppliant, mais il n'ose lui toucher les genoux. L'emphase est ainsi mise sur ces paroles engageantes :

Γουνοῦμαί σε, ἄνασσα· θεός νύ τις, ἢ βροτός ἐσσι;
εἰ μὲν τις θεός ἐσσι, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν,

Ἀρτέμιδί σε ἐγὼ γε, Διὸς κούρη μέγαλοιο,
εἰδός τε μέγεθός τε φυήν τ' ἄγχιστα εἴσκω·
εἰ δέ τις ἐσσι βροτῶν, τοὶ ἐπὶ χθονὶ ναιετάουσιν,
τρὶς μάκαρες μὲν σοί γε πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ

Je suis à tes genoux, ô reine ! Que tu sois ou déesse ou mortelle ! Déesse, chez les dieux, maître des champs du ciel, tu dois être Artémis, la fille du grand Zeus : la taille, la beauté et l'allure, c'est elle ! N'es-tu qu'une mortelle, habitant notre monde, trois fois heureux ton père et ton auguste mère⁵⁸⁹.

Nous voyons donc que l'on compare les hommes à des dieux afin de souligner leur beauté ou leur puissance et la question « Es-tu un dieu ? » pourrait être utilisée afin de flatter son interlocuteur.

En demandant à Glaucos s'il est immortel, Diomède lui dit en réalité qu'il est tellement beau qu'il pourrait même le confondre avec un dieu. Devant la négative à cette question, il l'interroge sur son identité et trouve en elle une autre raison de ne pas l'affronter, puisque leurs ancêtres sont

⁵⁸⁷ *Il.* 24. 628-634

⁵⁸⁸ Diomède lui-même se fait « prendre pour un dieu » par plusieurs héros sur le champ de bataille, puisque dans la Dioméde, sa furie n'a aucune limite (*Il.* 5. 175-180). *Op. cit.* Stoevesandt, 58. La question « es-tu un dieu ? » est une manière d'insister sur l'apparence ou les pouvoirs supra-humains d'un héros, voir : Kirk, *The Iliad : A commentary. vol. 2*, 77 et 175-176.

⁵⁸⁹ *Od.* 6. 149-154. Voir Anton Bierl, « Turn on the Light! Epiphany, the God-Like Hero Odysseus, and the Golden Lamp of Athena in Homer's Odyssey », *Illinois Classical Studies, Divine Epiphanies in the Ancient world* 29, (2004) : 43-61, <https://www.jstor.org/stable/23065340> ; Brügger, *The Basel commentary: Homer's Iliad, Book 24*, 233.

des hôtes héréditaires⁵⁹⁰. Et si cette question n'était ni sérieuse ni ironique et que, comme dans le cas de la question Ulysse-Nausicaa, elle était formulée dans le but d'obtenir quelque chose?

Plongeon, ivresse et érotisme

Le plongeon, surtout après l'époque archaïque, est associé à l'ivresse et au désir sexuel. Le plongeon dans la mer diffère d'une simple chute. Il est volontaire ou du moins issu d'un choix qui est en général dramatique : sauver son honneur ou bien sa vie plutôt que de subir le courroux ou la violence du poursuivant. Une poursuite implique toujours un état de peur ou de folie extrême⁵⁹¹. Souvent, cette poursuite sera érotique et le mouvement horizontal complète le mouvement vertical, car l'intensité de la chute est un calque de l'intensité des émotions ressenties par les protagonistes en l'occurrence, celles du poursuivant et du poursuivi⁵⁹².

Ce qui est sûr, c'est que dans la mythologie, le plongeon dans la mer est largement érotique, puisqu'il s'effectue souvent dans le contexte d'une puissante passion amoureuse ou d'une folle poursuite⁵⁹³. Dans la poésie mélique, la force du désir est comparée à l'intensité d'un plongeon du haut d'une falaise⁵⁹⁴. Cette association entre passion amoureuse, désir sexuel et le plongeon sera d'ailleurs à l'origine du mythe de Leucade, lieu où se rendaient ceux qui ne pouvaient plus supporter leur désir et venaient plonger de la falaise de Leucade pour se libérer de leur passion amoureuse. S'ils survivaient, ils étaient en effet guéris de leur affliction et s'ils en mouraient, ils en étaient libérés tout autant, dans la mort. Érotique et contre-érotique, la chute incarne tout

⁵⁹⁰ Walter Donlan, « The Unequal Exchange between Glaucus and Diomedes in Light of the Homeric Gift-Economy », *Phoenix* 43 (1989) : 1-15 ; Walter Donlan, *The Aristocratic Ideal and Selected Papers* (Wauconda : Waucanda : Bolchazy-Carducci Publishers, 1999), 267-282.

⁵⁹¹ Pour des exemples de « folie » avec plongeon, voir l'introduction.

⁵⁹² Pour la plupart des plongeurs mythiques, le danger d'asphyxie, qui implique le passage dans l'abîme marin, est déjoué grâce à la magnanimité des dieux.

⁵⁹³ Christiane Sourvinou-Inwood, « A series of Erotic pursuits », *JHS* 107 (1987) : 131-153, <https://doi.org/10.2307/630075>. Quand nous faisons référence au mot « érotisme » nous parlons autant de désir amoureux que de désir sexuel.

⁵⁹⁴ Pierre Borgeaud, « Rites et émotions. Considération sur les Mystères », 189-227.

autant une passion amoureuse et un désir irréprouvable qu'un moyen de se libérer de cette souffrance⁵⁹⁵.

La folie peut donc être représentée par le plongeon et celle-ci se décline en Grèce sous différentes formes : possession divine, ivresse, intoxication, souffrance abyssale (deuil amoureux et mort sans inhumation). Finalement, l'érotisme peut être exacerbé dans l'ivresse, ce qui n'est pas sans rapport avec Dionysos. En effet, comme l'explique Renée Koch Piettre : « le vin possède une *rhipê*, il saisit et emporte »⁵⁹⁶. Dans le *Cyclope* d'Euripide, le Silène dit à Ulysse à propos du vin en sa possession :

Δράσω τάδ', ὀλίγον φροντίσας γε δεσποτῶν. Ὡς ἐκπιεῖν κἄν κύλικα βουλοίμην μίαν πάντων Κυκλώπων ἀντιδοῦς βοσκήματα ῥῖναι τ' ἐς ἄλμην Λευκάδος πέτρας ἅπο ἅπαξ μεθυσθεῖς καταβαλὼν τε τὰς ὀφρῦς. Ὡς ὅς γε πίνων μὴ γέγηθε μαίνεται·/

Ἴν' ἔστι τουτί τ' ὀρθὸν ἐξανιστάναι [170] μαστοῦ τε δραγμὸς καὶ παρεσκευασμένον ψαῦσαι χεροῖν λειμῶνος ὀρχηστὺς θ' ἅμα κακῶν τε λῆστις. Εἴτ' ἐγὼ <οὐ> κωνήσομαι τοιόνδε πῶμα, τὴν Κύκλωπος ἀμαθίαν κλαίειν κελεύων καὶ τὸν ὀφθαλμὸν μέσον

(Silène) : Compte sur moi ! Des maîtres je n'ai cure ! Vider un pot, un seul, voilà une envie que je veux bien payer de tous les troupeaux des Cyclopes, puis sauter dans la mer du rocher de Leucade, une fois enivré et délesté de tout souci. Est fou, bien sûr, qui se refuse au délice du vin, quand on peut dresser haut celui que je tiens là, palper un sein, caresser des deux mains une prairie offerte ! L'on danse et l'on oublie les maux. Une telle liqueur, c'est moi qui refuserais à la baiser, dut en pleurer, de son œil unique, le Cyclope imbécile⁵⁹⁷.

Si la consommation de vin pur rend fou, notons que cette ivresse s'exprime par le plongeon et qu'elle est à l'origine d'un puissant désir sexuel. Toujours en contexte dionysiaque lié au symposium, nombre d'images montrent le cortège de Dionysos, les satyres pris d'un désir incontrôlable comme c'est également le cas des centaures, dont le vin rend fou :

⁵⁹⁵ Qui dit *mania* dit purification, qui est une autre fonction du plongeon effectué dans un état altéré de conscience.

⁵⁹⁶ Pind., fr. 166, 1 ; Renée Koch Piettre, « Précipitation sacrificielle en Grèce ancienne », 87.

⁵⁹⁷ Cité par Seaford qui donne également la traduction de Schmidt qui traduit ainsi ce passage : « I am mad with desire to drink, even if only a cup a single one ». Seaford, *Euripides Cyclops*, 134. Pour une analyse complète du passage, voir l'annexe 1 dans cette thèse, p.187 à 193.

« L'enthousiasme notamment dionysiaque rencontrerait dans le plongeon mythico-rituel une expression adéquate »⁵⁹⁸.

Un autre exemple provenant cette fois de l'iconographie du 5^e siècle montre le rapport entre le plongeon et l'érotisme. Si on a longtemps cru que les sirènes du vase de Vulci plongeaient dans la mer pour mettre fin à leurs jours, leur plongeon en contexte symposiastique évoquerait en fait l'extase sexuelle⁵⁹⁹. Si donc le plongeon dans la mer, possède parfois une connotation érotique, que ce soit à travers le saut de Leucade, le *Cyclope* d'Euripide ou le vase de Vulci, serait-il possible que le plongeon du chant 6 soit lui-même une scène érotique et de ce fait compris ainsi par le public antique? Quelle serait alors la fonction du plongeon dans le discours de Diomède?

Comme dans les cas que nous avons évoqués, le plongeon de Dionysos pourrait potentiellement être utilisé pour exprimer un état d'extrême passion. Si le plongeon possède toujours une dimension de mort, il représente toujours aussi un état altéré de conscience qui pourrait décrire ici un désir extrême qui fait sombrer dans la folie, ce qui nous permettrait de classer la rencontre Glaucos/Diomède comme une scène teintée d'homoérotisme.

Avances sexuelles ou vive admiration ?

Le désir sexuel pour un autre homme est quelque chose de naturel quand il s'agit d'êtres divins, semi-divins ou qui s'apparentent aux dieux tels que les héros de l'*Illiade*. Chez Homère, la relation entre Zeus et Ganymède n'est pas problématique, car il est normal que le plus beau de tous les mortels soit universellement admiré et désiré, que ce soit par des hommes ou des

⁵⁹⁸ Koch Piettre, « Précipitation sacrificielle en Grèce ancienne », 83. Il ne faudrait pas oublier de mentionner l'homologie entre la mer et le vin ; la mer pourpre qui sera étudiée notamment par François Lissarrague, *Un flot d'images, une esthétique du banquet grec* (Paris : Adam Biro cop., 1987). Voir : Adeline Grand-Clément, « La mer pourpre : façons de voir en couleurs. Représentations littéraires du chromatisme marin à l'époque archaïque », *Regards et représentations dans l'Antiquité*, 92 (2013) : 143-161, mais aussi l'homologie entre le vin et Dionysos qui est par défaut toujours présent lorsqu'il est question de mer vineuse : Paus. 7. 19, 6 ; Koch Piettre, « Précipitation sacrificielle en Grèce ancienne », 86.

⁵⁹⁹ Voir dans cette thèse l'annexe 2, p. 194 à 207.

femmes, des mortels ou des divinités. La question du genre est transcendée par celle du divin et la beauté qui sont objets de désir⁶⁰⁰.

Si l'on écarte encore et toujours l'approche ironique et l'approche sérieuse dans l'interprétation de cette question, nous pouvons avancer prudemment qu'une autre approche est celle de l'avance sexuelle, car si, non seulement dans certains cas, le but de cette question est de décrire brillamment des personnages ou bien carrément de les flatter en les comparant aux dieux, nous avons qui plus est un motif, celui du plongeon, qui possède des liens très forts avec le désir sexuel, et qui plus est est posé par Dionysos, dont les liens avec l'ivresse et la débauche, ne peuvent être ignorés.

Dès lors, ne pouvons-nous pas prudemment considérer que ce passage soit une invitation sexuelle très directe de la part de Diomède ? Et si cette scène est effectivement une scène homoérotique, ne pourrait-elle pas être la contrepartie d'une autre scène romantique, puisqu'elle se déroule très exactement dans l'histoire au même moment où Hector et Andromaque échangent des mots tendres, ce qui créerait dans le poème une juxtaposition poétique et chronologique entre une romance homosexuelle et hétérosexuelle ?

En bref, n'est-il pas possible que des images du symposium qui mêlent ivresse, sexualité débridée et perte de contrôle puissent s'insinuer dans ces pages puisque l'homosexualité en tant qu'« esthétique » est parfaitement acceptable, surtout dans les textes d'une société dont la conception du genre différait grandement de la nôtre⁶⁰¹ ?

⁶⁰⁰ Ganymède : *Il.* 5. 265-267 et *Il.* 20. 230-235. À propos de cet enlèvement, Cursorsu explique : « La famille de mythes liés au thème des poursuites (en règle générale amoureuses, particulièrement pédérastiques) et des enlèvements des mortels par les dieux. C'est de cette veine que la tradition mythique liée à Ganymède s'est nourrie ou c'est cette même famille qu'elle a alimenté ». Cursorsu, « Structures spatiales dans la pensée religieuse grecque », 249.

⁶⁰¹ Fatalement, il y a un certain degré d'anachronisme, lorsqu'en lien avec le monde antique, on parle d'esthétique et qui plus est, d'esthétique homoérotique. L'esthétique est ce qui se conforme à un idéal de beauté. Dans la littérature et le mythe, certaines beautés sont telles qu'elles provoquent l'admiration de tous, quel que soit le genre ou même la nature de l'individu. L'homosexualité en tant qu'esthétique veut dire qu'il y a certains traits homoérotiques qui peuvent être utilisés afin de mettre l'accent sur l'admiration ou l'attraction virile que peuvent ressentir deux hommes l'un pour l'autre. Celle-ci peut être platonique, ou au contraire, l'attraction et le désir sexuel de Diomède envers Glaucos peuvent être sincères. En effet, il utilise peut-être des éléments du *symposium*, puisque dans ce récit mythique nous avons bien affaire à Dionysos et il serait raisonnable de poser cette question mi-sérieuse, mi-moqueuse : est-ce que dans cet extrait, Diomède n'invite pas tout simplement Glaucos à prendre un verre ? Sur l'homosexualité sur le champ de bataille voir : David D. Leitao, « Sexuality in Greek and Roman military contexts », dans *A companion to Greek and Roman Sexuality*, (dir.) Thomas K. Hubbard (Malden, MA; Oxford et Chichester :

Le plongeon dénote une « agitation interne » que le mythe, tel qu'il est utilisé par Diomède, peut très bien dénoter et qui semble correspondre à son langage qui serait lui-même « haché » ce qui indiquerait possiblement une émotion violente ressentie par le héros⁶⁰².

Nous sommes d'avis que les mythes de chute, qui mettent en scène une précipitation ou un plongeon, expriment certes toujours la mort, comme c'est le cas ici de Dionysos dont le saut représente toutes les caractéristiques d'une presque-mort, mais également et toujours une émotion, plus précisément, un état particulier dans lequel se trouve un personnage : la folie, la passion incontrôlable ou la souffrance. Il semblerait aussi qu'à la différence d'une précipitation, le plongeon volontaire (surtout précédé d'une poursuite) posséderait une signification érotique. Le plongeon de Dionysos au chant 6 servirait donc à exprimer l'état dans lequel se trouve Diomède.

Conclusion

Dans ce chapitre, j'ai exploré un groupe de mythes qui se rapporte spécifiquement au « plongeon de Dionysos » afin de répondre à cette question : quelle signification prend le plongeon de Dionysos au chant 6 de l'*Iliade* ?

Dionysos n'est pas étranger au plongeon. Il circule aisément entre les espaces et pour cette raison est sans surprise lié à la catabase. La précipitation apparaît sans arrêt dans le poème pour signifier la mort, mais un seul plongeon volontaire, dans le cadre d'une poursuite, est raconté dans le poème.

John Wiley & Sons, 2014), 230-243 ; Thomas K. Hubbard (dir.), « Peer Homosexuality », dans *A companion to Greek and Roman Sexuality*, (Malden, MA; Oxford et Chichester : John Wiley & Sons, 2014), 128-149 ; Thomas K. Hubbard, *Homosexuality in Greece and Rome : A sourcebook of basic documents* (Berkeley : University of California Press, 2003) ; Barbara Graziosi et Johannes Haubold, « Homeric Masculinity: HNOPEH and ΑΓΗΝΟΡΗ », *JHS* 123 (2003) : 60-76, <https://doi.org/10.2307/3246260> ; James Davidson, *The Greeks and Greek love : A radical reappraisal of homosexuality in ancient Greece* (Londres : Weidenfeld & Nicolson, 2007) ; et finalement sur la relation entre Glaucos et Diomède, voir : Teodoro Rennó Assunção, *Diomède le prudent : Contingence et actions héroïques dans l'Iliade* (Thèse de l'École des Hautes Études en Sciences sociales, Paris, 2000) et l'article du même auteur : Teodoro Rennó Assunção, « Le mythe iliadique de Bellérophon », *GALIA Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque*, 1-2 (1997) : 41-66, <https://doi.org/10.3406/gaia.1997.1332>.

⁶⁰² « Diomedes' language becomes smoother and less spasmodic as he relates the culmination of the tale and the conclusion he draws from it ». Kirk, *The Iliad : A commentary*, vol. 2, 174.

Outre la mort, inhérente au mouvement, le plongeon peut prendre une signification érotique. C'est déjà le cas à la fin de l'époque archaïque (Leucade) et cette relation entre le plongeon et l'érotisme apparaît notamment dans le *Cyclope* d'Euripide et le vase de Vulci qui comme notre extrait, entretiennent des liens avec l'univers dionysiaque⁶⁰³. Chez Euripide, l'intoxication, l'ivresse, et la perte de contrôle se manifestent par un désir impérieux pour le vin de Maron, décrit avec force paroles sexuelles, et sur le vase de Vulci le chant des sirènes semble plonger Ulysse dans une transe érotique. Dans tous les cas, un immense désir, incontrôlable, irrésistible est ressenti par les personnages et semble décrit par le plongeon dans la mer.

De par ces exemples, il est impossible d'ignorer le lien incontestable entre le plongeon et l'érotisme, toutefois cristallisé à une époque plus tardive que le poème homérique. Dès lors, est-ce le cas ici ? Est-ce que le rapport entre le plongeon et l'érotisme existe déjà dans la poésie homérique ou bien cet extrait a-t-il été rajouté à une époque plus tardive ?⁶⁰⁴

Plus tard, le plongeon est non seulement associé à la souffrance amoureuse ou au désir qui frôle de près la folie, mais aussi à une délivrance, qui se conclut par une métamorphose et l'acquisition d'un nouveau statut. C'est un peu comme si le désir amoureux trop intense était une maladie et le plongeon, un geste de guérison. Et toujours, le mouvement est propre à décrire ce sentiment d'une profonde violence, du poursuivant comme du poursuivi, et d'une intensité qui ne peut se traduire que par le plongeon dans la mer⁶⁰⁵.

En tenant compte de sa nature et de son utilisation dans les sources ultérieures, nous proposons que le plongeon de Dionysos au chant 6 exprime les émotions ressenties par Diomède⁶⁰⁶. Nous pensons que cette image du plongeon serait comprise du public qui entendait ces vers et que cette question concernant la nature divine ou immortelle de Glaucos avait pour but, comme dans l'*Odyssée* et la discussion Ulysse-Nausicaa, de charmer son interlocuteur. Diomède utiliserait plus qu'un mythe, mais un motif connu, celui du plongeon et associé à Dionysos, c'est-à-dire à

⁶⁰³ Sur le saut de Leucade, voir mon mémoire : Thalia Sakellarides, « Le saut de Leucade : érotique et contre-érotique d'un rituel de précipitation en Grèce ancienne », <http://hdl.handle.net/1866/11040>.

⁶⁰⁴ Voir : Kirk, *The Iliad : A commentary*, vol. 2, 171.

⁶⁰⁵ L'hypothèse vaudrait pour tous les plongeurs volontaires précédés d'une poursuite.

⁶⁰⁶ La *mania* dionysiaque n'a pas de rapport avec la *mania* ressentie sur le champ de bataille. On parle ici d'une *mania* alcoolique et érotique. La *mania* alcoolique est liée à l'environnement marin qui se superpose avec le saut dans cette scène et la folie dionysiaque (alcoolique, érotique) serait l'expression des sentiments ou de l'intensité des sentiments de Diomède, à la vue de Glaucos.

l'ivresse et au désir qui se mue en folie, il serait utilisé soit pour lancer une invitation sexuelle à Glaucos, soit à la rigueur pour simplement exprimer la vive admiration qu'il éprouve à la vue de son interlocuteur et qu'il résume par cette question : « Es-tu un dieu » ?

Si la *mania* est présente chez tous les personnages du mythe, on ne peut s'empêcher de remarquer que la folie est le thème qui introduit cette discussion, mais vient aussi la conclure. Le poète commente la scène et dit à propos de Glaucos que Zeus lui aura enlevé la raison puisqu' il échange son armure d'or contre l'armure de bronze de Diomède⁶⁰⁷.

ἔνθ' αὖτε Γλαύκωι Κρονίδης φρένας ἐξέλετο Ζεύς,

ὄς πρὸς Τυδεΐδην Διομήδεα τεύχε' ἄμειβε
χρῦσα χαλκείων, ἑκατόμβοι' ἔνεαβοίων.

Mais, à ce moment-là, Zeus, fils de Cronos, ravit aussi à Glaucos sa raison, puisqu'en troquant ses armes avec Diomède, le fils de Tydée, il lui donne de l'or en échange de bronze – la valeur de cent bœufs contre celle de neuf !

Si ce passage a largement été étudié, notamment grâce à l'engouement pour l'œuvre de Marcel Mauss et du don/contre-don⁶⁰⁸, il convient de remarquer que le thème de l'égarement ou de la folie qui se répète à la fin de l'altercation ne peut être le fruit du hasard. Cet écho des premières lignes de cette discussion, qui transmettraient une puissante image de *mania* dionysiaque et de folie érotique, ne pourrait-il pas nous indiquer que les sentiments des deux hommes sont similaires et de par la volonté de Zeus, réciproques ?

⁶⁰⁷ *Il.* 6. 232-235. Depuis l'époque hellénistique, les commentateurs trouvent étrange ce passage. Différentes interprétations en ont été données, la plus récente étant qu'à défaut de pouvoir le tuer, Diomède acquiert ainsi une victoire symbolique sur Glaucos (Basel VI, 94), mais cela n'explique pas l'intervention du poète lui-même, qui « commente » ce passage, le qualifiant de « folie » possiblement envoyée par les dieux. Sur l'histoire de l'interprétation de ce passage, voir : Sotera Fornaro, *Glauco e Diomede. Lettura di Iliade VI 119–236* (Venosa : édition Osanna, 1992), 66-69 et Maureen Joan Alden, *Homer Beside Himself: Para-Narratives in the Iliad* (Oxford : Oxford University Press, 2000), 305 ; Basel VI (2016), 94-95 et pour une discussion sur la santé du geste de Glaucos, voir : Scodel, « The Wits of Glaucus », 73–84.

⁶⁰⁸ Marcel Mauss, « Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », 1973. Il s'agit du « potlach » des anthropologues qui est repris par les hellénistes. Voir : Donlan, « The Unequal Exchange between Glaucus and Diomedes in Light of the Homeric Gift-Economy » ; Hilary Susan Mackie, *Talking Trojan : Speech and Community in the Iliad* (Lanham : Greek Studies, Interdisciplinary Approaches, 1996), 95 et bien sûr : S. Fineberg, « Blind Rage and Eccentric Vision in *Iliad* 6 », *TAPhA* 129 (1999) : 13–41.