

Université de Montréal

Le saut de Leucade : érotique et contre-érotique d'un rituel de précipitation en Grèce ancienne

par

Thalia Sakelarides

Département d'anthropologie

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.)
en anthropologie

Décembre 2013

© Thalia Sakelarides, 2013

Résumé :

L'amour, la mort et la souffrance sont parmi les expériences les plus incompréhensibles que l'homme doit affronter dans sa vie. Elles définissent sa nature et font partie intégrante de son univers symbolique. Le saut de Leucade aurait été pratiqué pendant plus de mille ans. À la fois présent dans les récits mythiques, religieux et historiques, le rituel est attesté par les premiers historiens de l'Antiquité qui décrivent ce phénomène à partir des données de l'historiographie antique. La forme traditionnelle du saut s'inscrit dans l'univers mythologique des Grecs et le plongeon est un acte de délivrance de la passion amoureuse.

La nature du rituel change selon les contextes littéraires, passant d'un rite érotique à un rituel apotropaïque pour se voir perpétuer de manière désacralisée dans les récits plus tardifs. L'analyse des différentes fonctions du saut semble démontrer le profil d'une expérience limite, où la mort serait vécue de manière métaphorique et pose le problème de la nature ordalique du rituel qui serait à la base de son efficacité pragmatique.

Cette étude projette d'analyser les formes de la pensée grecque dans son expression anthropologique à travers la dialectique du mythe et du rite et vise à comprendre l'interprétation de la souffrance amoureuse dans le cadre du rituel de précipitation. Le saut de Leucade serait dès lors un discours spécifique qui témoignerait d'une certaine conception de la nature humaine, de la mort et de la souffrance amoureuse dans l'imaginaire de la Grèce ancienne.

Mots clés : Saut de Leucade, mythologie grecque, anthropologie religieuse, plongeon, suicide, catabase, érotisme.

Abstract :

Love, death and suffering are among some of the most incomprehensible experiences confronting man during his life. They define his nature and make up an integral part of his symbolic universe. The Leucadian Leap is deemed to have been practiced for more than a thousand years. Appearing in mythical, religious as well as in historical narratives, the ritual is attested by the first historians in Antiquity who explain this phenomenon from the data of the antique historiography. The traditional meaning of the leap is inscribed in Greek mythological context and the leap is thus relief from passionate love.

The nature of the ritual changes according to literary contexts, from a purely erotic rite, to a apotropaic rite, to see it being perpetuated in a deconsecrated manner in later texts. Analysis of the different functions of the leap seem to point toward an extreme death-defying experience where death was experienced in a metaphorical manner and provides a hypothesis for the ritual's ordalic nature as a basis for its pragmatic efficiency.

This study purports to analyze the Greek mental forms as expressed anthropologically through the dialectic of myth and ritual and aims at understanding the interpretation of love suffering within the context of a leaping ritual in Ancient Greece. The Leucadian Leap would thus appear to correspond to a specific discourse which would testify to a certain conception of human nature, of death, of love and of suffering in Ancient Greece's collective imagination.

Keywords : Leucadian Leap, greek mythology, religious anthropology, diving, suicide, katabasis, erotism.

Table des matières

Introduction	1
Chapitre 1 Le saut de Leucade	5
1.1. Description physique et fonctionnelle	6
1.1.1. La question du vocabulaire	6
1.1.2. Cadre géographique et preuves archéologiques : L'île de Leucade	7
1.2. Le cadre méthodologique	10
1.2.1. Méthode et problèmes	10
1.2.2. La méthode en ethnolinguistique	11
1.2.3. Problématique et objectifs	12
1.3. État de la question : Les sources primaires	13
1.4. Les travaux modernes dans le contexte des analyses linguistiques : les motifs poétiques	14
1.4.1. Cadre poétique : Le thème de la roche blanche	15
1.4.2. Le plongeon comme motif de purification	16
1.4.3. Le personnage de Sappho : érotique et contre-érotique	16
1.5. Deuxième corpus : les modernes et le rituel initiatique	17
1.5.1. Le plongeon comme rituel d'initiation	17
1.6. Troisième corpus : les rituels de type transgressif et le rapport entre la violence et le sacré	19
1.6.1. La question des précipitations sacrificielles	19
1.6.2. Le sacrifice humain	20
1.7. Le rituel catabasique	21
Chapitre 2 Le traitement des sources primaires	23
2.1. Première source : L'<i>Odyssee</i> d'Homère, chant XXIV, 1-14	24
2.1.1. Contexte littéraire : la fixation du texte épique	26
2.1.2. Le chant XXIV comme l'une des « questions homériques »	26
2.1.3. Analyse du chant XXIV, 9-14	27
2.1.4. La roche blanche	29
2.1.5. Hypothèse de la « chauve-souris »	31
2.1.6. L'univers catabasique : conclusion de l'analyse de la première source	33

2.2. Deuxième source : le fragment 31 Page d'Anacréon	34
2.2.1. Contextualisation	34
2.2.2. Analyse du fragment 31 d'Anacréon : la question épineuse du Δηῶτε	37
2.2.3. L'amour chez Anacréon : entre ivresse et folie	40
2.2.4. Sappho et la souffrance amoureuse	42
2.2.5. <i>L'Hymne à Aphrodite</i>	43
2.2.6. Justice érotique	44
2.2.7. L'équivalence entre le personnage de Sappho et d'Aphrodite	47
2.2.8. Érotique et contre-érotique : conclusion de la deuxième source	48
2.3. Troisième source : Euripide, <i>Cyclope</i>, 142-172	49
2.3.1. Contextualisation	49
2.3.2. Analyse du <i>Cyclope</i> , 162-172	51
2.3.3. La reprise du motif leucadien dans le drame satyrique	53
2.3.4. Situations de renversements et dimension érotique	53
2.3.5. Conclusion de la troisième source	55
2.4. Quatrième source, Ovide, Quinzième <i>Héroïde</i>, Le saut de Leucade comme motif rituel de la souffrance amoureuse	55
2.4.1. Contextualisation	57
2.4.2. Ovide et le contexte amoureux des <i>Héroïdes</i>	58
2.4.3. Analyse de la Quinzième <i>Héroïde</i> : la description d'un rituel	59
2.4.4. Le suicide par précipitation : conclusion de la quatrième source	61
2.5. Conclusion du chapitre 2	63
Chapitre 3 Les sources primaires en contexte ethnographique	66
3.1. Introduction : anthropologie de la Grèce ancienne	66
3.1.1. La question du mythe et du rite	68
3.1.2. Sources primaires de type ethnographique	69
3.2. Cinquième source : Ptolemaios Chennos, 152-155	71
3.2.1. Contextualisation	73
3.2.2. Analyse de la source : introduction par le mythe	75
3.2.3. Les différents personnages du saut rituel	77
3.2.4. Justice érotique : le cas d'Artémisia	79
3.2.5. Charinos le poète iambique	80

3.2.6.	Divination et ordalie	82
3.2.7.	Macès de Buthrotum: acquisition d'un statut	83
3.2.8.	Conclusion de la cinquième source	85
3.3.	Sixième source : Strabon, <i>Géographie</i>, 10.2.9	86
3.3.1.	Contextualisation	87
3.3.2.	Strabon et la <i>Géographie</i>	87
3.3.3.	Analyse de la sixième source : discussion d'un passé mythique	88
3.3.4.	Le déroulement du rituel	90
3.3.5.	Strabon : Analyse et problèmes	91
3.3.6.	Conclusion de la sixième source	94
3.4.	Septième source : Servius et la perpétuation du rituel	94
3.4.1.	Contextualisation	95
3.4.2.	Le problème des sources	97
3.4.3.	Analyse de la septième source	98
3.4.4.	Compétition ludique et ritualisation de la mort	100
3.4.5.	Les professionnels de la douleur	102
3.4.6.	La <i>Huitième Bucolique</i>	105
3.4.7.	Les <i>Géorgiques</i> IV, 507	109
3.4.8.	Conclusion de la septième source et de l'analyse des sources primaires	111
	Conclusion	113
	Appendice : Le conte d'<i>Éros et Psyché</i>	115
	Bibliographie	127

Pour Jack, mon doux piquant impossible animal

Remerciements

La rédaction de ce mémoire au sujet du saut rituel de Leucade est l'aboutissement d'une longue réflexion. Après un diplôme d'études collégiales en théâtre et un baccalauréat en sciences des religions, la question du mythe me donna envie d'entreprendre des études supérieures en ethnolinguistique. Ce cheminement peut paraître hasardeux, mais tout au long de ce parcours demeurait le *leitmotiv* de la mythologie grecque qui était l'obsession de mes écrits.

J'aimerais tout d'abord adresser mes sincères remerciements à mes directeurs. John Leavitt pour ses sages conseils, son enthousiasme et sa passion communicative. Pierre Bonnechere pour sa présence constante au cours de la rédaction, pour ses généreux commentaires et pour une introduction aux méthodes de recherche en histoire ancienne qui m'a donné envie de poursuivre mes études après la maîtrise.

Je ne peux manquer de remercier les autres professeurs qui m'ont soutenue durant mes études. François Tremblay et Jocelyn Parent en histoire, Paul Leslie et Jean-Jacques Lavoie en sciences des religions et Kevin Tuite dont la présence a facilité mon intégration au département d'anthropologie. J'aimerais aussi remercier de tout cœur mes coéquipiers et amis, Jean-François Yelle et Anne Létourneau ainsi que Skander Souissi, Bruno Cantin, François Lavigne et Julie Bédard dont l'aide m'a été précieuse durant cette rédaction.

D'une manière plus personnelle, j'aimerais remercier ma famille, ma grande sœur et mon père, dont l'amour et le soutien sont un carburant inépuisable dans ma vie. J'adresse finalement mes sincères remerciements au milieu brassicole québécois : le Saint-Bock pour m'avoir aidé à financer mon baccalauréat, le Bénélux pour avoir financé en partie cette maîtrise, le Brouhaha pour m'avoir tenu lieu de deuxième famille et les Brasseurs du Temps pour m'avoir donné un congé de deux semaines avant la remise, me permettant de mettre le point final sur cette rédaction.

Introduction

La souffrance amoureuse est un thème commun dans la littérature antique. Elle révèle différentes conceptions de l'amour et représente une préoccupation essentielle de la pensée mythique. En Grèce ancienne, sur l'île de Leucade, on dit que les amants malheureux sautaient du haut des falaises blanches et que le rituel permettait de se libérer de la passion amoureuse. Le rituel est dès lors un exemple topique de la souffrance amoureuse dont les traces s'étalent sur plus de mille ans de littérature.

Ce mémoire vise à formuler une analyse critique à propos des données littéraires du plongeon mythique et interroge le rapport entre la souffrance amoureuse et les précipitations rituelles. Par le biais des méthodes de l'anthropologie et des études classiques, cette étude se consacre à l'analyse du mythe et du rite compris ici comme deux espaces propres à l'imaginaire et aux conceptions religieuses de la Grèce antique.

Le saut de Leucade est d'abord un motif poétique dont les traces apparaissent dès l'époque archaïque, mais c'est aussi un motif mythologique parce qu'il représente un événement signifiant qui interroge le rapport entre les hommes et les dieux¹. Sa présence dans l'historiographie ancienne permet de mieux comprendre la perception de la vie religieuse dans la pensée grecque et montre l'urgence d'une réflexion sur le rapport entre la souffrance amoureuse et le rituel.

Dans une analyse croisée des sources primaires, nous allons étudier le rituel dans sa nature érotique et contre-érotique. L'érotisme est le discours à propos de l'amour ; il incarne le désir sexuel et évoque dans l'ivresse du saut la passion amoureuse tandis que le contre-érotisme constitue le moyen de s'en départir ; soit dans un acte de mort ou dans le cadre d'un rituel thérapeutique. L'amour dont il est question est une passion dévorante dont le sujet ne peut se libérer qu'à travers la performance rituelle. Dans l'optique de l'amour comme

¹ R. A. Segal, *Myth : A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 4.

souffrance, l'objet de cette étude consiste à étudier les deux facettes opposées de l'érotisme et observer leurs significations dans un rituel concernant le désespoir amoureux.

La mention des « roches blanches » et leur possible association avec le rituel de Leucade seront d'abord mises en lumière par la présence d'une chute dans le poème homérique qui évoque à la fois un voyage en Enfer et le motif d'une précipitation (*Odyssée*, XXIV, 1-14). Nous allons ensuite étudier la vision de l'amour chez les poètes méliques (Anacréon, Fr. 31 P) afin de voir comment le personnage historique de Sappho a influencé la conception de l'amour dans l'élaboration du saut mythique (Fr.1 L-P). Le concept de « justice érotique », abondamment discuté par les modernes à propos de la poésie saphique, témoigne d'un transfert amoureux présent dans différents sortilèges qui permettrait de mieux comprendre les fonctions du saut de Leucade en tant qu'érotique et contre-érotique.

La comparaison avec d'autres formes rituelles permet de tracer les possibilités et les limites d'un rituel transgressif. Le saut de Leucade, en tant que rite ordalique, met en jeu la vie du protagoniste et apparaît clairement comme un suicide amoureux chez Ovide (*Héroïdes*, XV). La définition du « *pharmakos* », à la fois comme médicament et comme poison, dénote la nature ambiguë d'un remède dont la double valeur s'apparente à l'ambiguïté du saut rituel. Le rite prend dès lors la forme d'une condamnation à mort, d'une part décidée par les dieux (Ptolémée Héphéstion, *Phot. Bibl.* 190, 153 a7-b22), mais aussi par les organisations civiques (Strabon, *Géogr.* 10.2.9). Ainsi, ces témoignages posent le problème d'un phénomène marginal qui apparaît s'éloigner des normes religieuses de la société antique.

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. La perpétuation du rituel par des plongeurs professionnels montre la mise en scène d'un saut exemplaire (*Servius Danielis, ad Aen.* III, 279) et l'amour comme guérison (*Servius Danielis, ad Buc.* VIII, 59) révèle des préoccupations où s'entrecroisent l'expression ritualisée du deuil et du désespoir amoureux (*Servius, Ad Georg.* IV, 507).

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.

Nous allons donc recenser les différents cadres théoriques qui ont permis l'analyse du saut de Leucade au 20^e et au 21^e siècle (chapitre I), pour ensuite déterminer la signification du motif à travers son utilisation dans les textes poétiques (chapitre II). Dans une méthodologie qui privilégie la méthode comparative des sources primaires, nous allons étudier les extraits portant sur le saut de Leucade en tant que rite et nous allons les replacer dans le contexte spécifique du rituel de précipitation en Grèce ancienne (chapitre III).

Tout au long de cette étude, nous allons observer de quelle manière réagit le saut de Leucade dans le cadre théorique de la catabase et tenter de comprendre le rapport entre l'amour et la mort que ce rituel implique. Le saut de Leucade serait dès lors une représentation typologique de la mort et de la souffrance amoureuse qui pose la question du suicide, de la passion amoureuse et de l'expression de la tristesse dans le contexte rituel de la Grèce antique.

Chapitre 1

Le saut de Leucade

L'île de Leucade n'est pas un lieu imaginaire, projeté dans l'univers temporellement éloigné du mythe, mais un lieu réel, dans les îles grecques ioniennes dont la tradition du plongeon a donné sa notoriété au site. Sa présence dans les textes anciens exprime toutefois les éléments d'une géographie sacrée et le plongeon amoureux est à l'origine de la configuration d'un espace mythique.

L'étude d'une société disparue telle que celle de la Grèce ancienne présuppose des fouilles archéologiques et l'anthropologue et l'historien disposent de restes fragmentaires pour reconstituer les aspects culturels d'une société. Le plongeon de Leucade n'a laissé aucune trace probante au niveau archéologique ; le temple d'Apollon-Leucatas mentionné dans la plupart des sources n'a pu être identifié et aucune inscription pouvant nous renseigner sur le déroulement du culte n'a été retrouvée. Dès lors, les chercheurs doivent se tourner vers l'interprétation des textes anciens pour comprendre les significations religieuses attribuées au saut rituel.

Dans l'élaboration d'une anthropologie religieuse de la Grèce ancienne, les savants utilisent à chaque époque des cadres théoriques dont les possibilités et les limites constituent les frontières actuelles des sciences religieuses. Ces méthodes épistémologiques doivent être interrogées de manière périodique, car elles révèlent chaque fois une vision qui appartient à une époque et à une culture intellectuelle spécifique. Le saut de Leucade comme « mythe du plongeon amoureux » est décrit dans ce chapitre à partir des recherches modernes qui ont été faites à son sujet et dont les conclusions et les méthodes vont nécessairement influencer les résultats de cette analyse. Nous allons brièvement étudier les éléments linguistiques de notre objet pour ensuite résumer les fouilles archéologiques qui se sont déroulées à son sujet.

1.1. Description physique et fonctionnelle

1.1.1. La question du vocabulaire

Selon Chantraine (1974 : 633) « Λευκός » désigne la couleur blanche ainsi qu'un blanc lumineux d'un éclat particulier. Il est possible d'observer son association au sein de nombreux mots composés, notamment dans la formation d'adjectifs désignant la blancheur du mot qu'il accompagne (Chantraine 1974 vol. 3 : 633)¹. Dans les extraits qui mentionnent le nom de Leucade, l'analyse du vocabulaire associé au lieu rituel pose problème ; le même mot pouvant désigner à la fois la couleur blanche/le fait lumineux, l'île, le promontoire et le phénomène religieux. L'île de Leucade (Λευκάς) est notamment décrite par Thucydide² et par Hérodote³ qui désigne ses habitants sous le nom de Λευκάδιοι, ων. Chez Strabon, nous apprenons qu'Homère mentionne l'île et la rapproche géographiquement d'Ithaque⁴ :

« Leucade était primitivement une presqu'île et faisait partie du territoire acarnanien. Le poète l'appelle rive du continent, utilisant le terme de continent pour désigner le littoral vis-à-vis des îles d'Ithaque et de Céphallénie. C'est, en fait, l'Acarnanie, si bien que lorsqu'il dit rive du continent, il faut entendre le rivage acarnanien »⁵.

Situé au sud de l'île, le Cap Leucade porte le nom de Λευκας πέτρη (la roche blanche), ce qui contribue à mêler les cartes dans la désignation géographique du rituel. En effet, les textes qui mentionnent le saut rituel peuvent tout aussi bien désigner une « roche blanche » que le promontoire de l'île, ce qui pose problème dans l'analyse des sources primaires⁶.

¹ L'auteur donne comme exemple les mots, λεύκ-ιππος et λευκό-λιθος désignant respectivement un cheval blanc et du marbre. Dans ce cas-ci, *leukas pétré* désigne la roche blanche ; *leukas* étant au féminin.

² Thucydide : I, 26, 30, 46 ; III, 7, 94 ; VIII, 13.

³ Hérodote : 8, 45.

⁴ Strabon, *Géographie*, livre x, chapitre II, 8

⁵ D'après la traduction de François Lasserre, Les Belles Lettres, 1969. C'est bien Homère qui est désigné par le nom de poète et le passage fait référence au chant XXIV, 378 de l'*Odyssée* (Lasserre 1969 : 36).

⁶ Nagy et Lévy expliquent que l'utilisation de la majuscule pour désigner les noms propres et les lieux n'est effective que quinze siècles après la première mention du saut rituel. Les textes anciens étant constitués uniquement de majuscules, nous ne pouvons donc savoir si dans notre première source (Anacréon : Fr. 31, Page), le personnage plonge d'une roche blanche ou de la roche blanche de Leucade. Voir Grégory Nagy, « Phaethon, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas » dans *Harvard Studies in Classical Philology*, 77, 1973, p. 73 et Clément Lévy, « Le plongeur de Sappho ou le saut de Leucade : érotique du plongeur » dans Bertrand

On ne peut donc considérer le lieu du rituel comme un emplacement spécifique, mais caractérisé par les falaises blanches qui reviennent sans cesse dans l'iconographie religieuse et géographique de la Grèce ancienne. Est-ce à dire que le saut de Leucade aurait pu être pratiqué aussi bien au Cap Leucade que dans l'une des nombreuses îles avoisinantes ? Le fait est que les descriptions plus tardives placent le rituel sur l'île éponyme, mais que toutes les mentions de Leucade dans la littérature ne se rapportent pas nécessairement à ce lieu spécifique (Lévy 2001 : 38)⁷.

1.1.2. Cadre géographique et preuves archéologiques : L'île de Leucade

Située aux confins occidentaux de la Grèce, Leucade fait partie des nombreuses îles centrales ioniennes. Très près de la côte acarnanienne, elle mesure environ 12 km de large par 33 km de long⁸. Généralement situés par les auteurs au sud de l'île, le cap Leucade et le sanctuaire d'Apollon-Leucatas qui dominait le promontoire sont désignés comme les lieux du plongeon rituel⁹.

La question de « Leukas-Ithaka » a alimenté la controverse chez les hellénistes du début du vingtième siècle. Dans la foulée des grandes entreprises archéologiques d'Heinrich Schliemann, Dörpfeld poursuit son entreprise de « justification poétique » et se consacre à la recherche de l'île d'Ithaque, développant peu à peu la conviction que l'île de Leucade était la patrie d'Ulysse¹⁰. L'île bénéficie alors d'une grande attention de la part des archéologues et les

Westphal & Predrag Matvejević (Éd.), *Le rivage des mythes : une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe*, Limoges: PULIM, 2001, p. 38.

⁷ Il existe d'autres lieux historiques qui partagent avec le saut de Leucade l'imagerie des falaises blanches et du saut rituel. Nous pouvons par exemple mentionner le saut décrit chez Charon de Lampsakos (Plutarque, 255) qui raconte que Phobos de Kodride, fondateur de Lampsakos, fut le premier à pratiquer le saut de Leucade, non pas sur l'île éponyme, mais au nord du golf de Smyrne non loin de Phokaia (Nagy 1973 : 144). Il est donc impossible d'affirmer avec certitude que les témoignages que nous allons analyser désignent spécifiquement l'île de Leucade, mais il importe toutefois de voir la diffusion constante du motif dans la littérature antique.

⁸ R.E. Bell, *Place-names in classical mythology : Greece*, Santa Barbara, Californie: ABC-CLIO, 1989, p. 164.

⁹ Les traces de deux temples, l'un situé au sud et l'autre au nord de l'île, nous empêchent de connaître l'emplacement exact du saut rituel. Le promontoire au sud de l'île, connu sous le nom de Doukato, est généralement considéré comme le lieu rituel où se trouvait un temple d'Apollon de style dorique datant de l'époque classique. Voir S.P. Morris, « The Towers of Ancient Leukas: Results of a Topographic Survey, 1991-1992 », *Hesperia*, 70-73, 2001, pp. 285-347.

fouilles révèlent des tumuli datant de l'âge de bronze. La discussion à propos du saut de Leucade reste en suspens et l'intérêt pour le plongeon rituel est éliminé au profit de la géographie homérique¹¹. Dörpfeld évalue le promontoire de Leucade à une quarantaine de mètres de hauteur, ce qui atteste du danger encouru par les plongeurs risquant véritablement leur vie dans cette entreprise¹².

De nature plus récente, les recherches d'Andréou révèlent la présence des cultes d'Apollon, d'Aphrodite-Aineias et d'Héra sur l'île. Les monnaies datant du V^e siècle après J.-C. attestent également d'un culte du dieu-fleuve Achéloos, qui pourrait concerner deux sources situées respectivement au nord et au sud de la ville (Megali Vrissi et Spasmeni Vrissi)¹³. La présence de figures féminines en terre cuite près des points d'eau est un élément supplémentaire qui n'est pas sans rappeler le rituel romain des Argées, où des effigies humaines étaient jetées dans le Tibre comparé par le poète Ovide au rituel leucadien (Ovide, *Fast*, 5. 630).

¹⁰ Il publie un livre annonçant que Lefkas était véritablement Ithaque en 1927, mais sans avoir trouvé de traces probantes du palais d'Ulysse, il n'emporte pas l'assentiment de la communauté scientifique. Voir R. Bittlestone, *Odysseus unbound : the search for Homer's Ithaca*, Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2005, pp. 15, 18, 31, 34, 80, 296).

¹¹ C'est en effet la passion pour la littérature homérique de Schliemann qui est à l'origine des grandes entreprises archéologiques de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle (R. Fowler, *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 4-5). Des fouilles récentes révèlent que les ruines de Troie VII et VIIa dateraient de la fin de l'âge de Bronze, au XIII^e et au XII^e siècle av. J.-C., et que ces niveaux pourraient correspondre à une époque d'invasion dont la poésie homérique (composée autour de 700 av. J.-C.) aurait peut-être conservé le souvenir. Voir M. Korfmann, « Was there a Trojan war ? » dans *Archeology Magazine Archive*, 57(3), 2004. Pourtant, il faut toujours garder à l'esprit que la poésie homérique présente des mondes composites, forts des éléments de différentes périodes historiques et d'une perception du passé entremêlée d'événements du présent de la part des « auteurs » de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* ; C. Sourvinou-Inwood, « Reading » *Greek Death : to the end of the classical period*, Oxford: Clarendon Press, 1995, p. 12. Pour faire le point à propos de la relation entre Homère et les découvertes récentes en archéologie, voir J. Latacz, *Troy and Homer : towards a solution of an old mystery*, traduit de l'allemand par Kevin Winde and Rosh Ireland, Oxford: Oxford University Press, 2004.

¹² C'est sous toute réserve que nous pouvons tenter de déterminer ici la hauteur du promontoire : différents lieux pouvant convenir au rituel et le danger ne résidant pas tant dans la hauteur que dans les écueils menaçant dangereusement le plongeur. Dans la mesure où la valeur du rite était provoquée par le danger encouru, Hugues avance qu'il fallait que le promontoire soit suffisamment haut pour que le participant mette sa vie en danger, mais non pas au point que la chute soit nécessairement fatale, la possibilité de survie étant également nécessaire à l'efficacité du rituel ; Denis D. Hugues, *Human sacrifice in ancient Greece*, London ; New York: Routledge, 1991, p. 161.

¹³ Andréou (2002) qui fait une synthèse des sanctuaires de l'île compare l'organisation spatiale des temples à celle d'Apollonia d'Illyrie. Dans « îles Ioniennes », *ChronARG Kernos*, 18, 2005, note 32.

Il aurait été intéressant de faire une archéologie de la religion à Leucade, c'est-à-dire d'analyser les preuves matérielles permettant de connaître les croyances religieuses et les contextes cérémoniels se rattachant au plongeon rituel, mais le fait est que les traces archéologiques sont absentes. La seule parade possible est dès lors d'étudier celles des autres sauts rituels qui partagent dans les récits un univers symbolique similaire et pour lesquelles nous avons des traces effectives.

La mort par précipitation est attestée par l'archéologie et différents sauts rituels issus de la littérature antique peuvent être mentionnés (Piettre 2005 : 79-82). Les exemples classiques de cette peine concernent le gouffre de Kaiadas chez les Spartiates et le Barathron athénien. Bien que la présence d'ossements ait pu confirmer en partie les sources littéraires, il est difficile de savoir si les précipités n'étaient pas déjà morts et si ces lieux n'étaient pas tout simplement des fosses communes¹⁴. Dans l'impossibilité de résoudre cette question, il convient de mentionner que les textes juridiques semblent confirmer l'existence de cette forme de condamnation¹⁵. Le croisement des sources antiques avec les traces archéologiques permet de croire à la réalité des condamnations à mort par précipitation, mais le regroupement de ces données démontre des interprétations divergentes. Les différentes significations du saut de Leucade qui seront abordées dans cette étude confirment l'ignorance des modernes à propos de cette question épineuse.

¹⁴ Sur cette question voir J. Whitehorne, « Punishment under the Decree of Cannonus » dans G. Thür (Éd.), *Symposion 1985 : Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte*, 1989.

¹⁵ Cantarella explique que : « dans le récit historique, la précipitation dans la mer des ennemis et des traîtres est attestée, entre autres par Démosthène, *Contre Alcib.*, 27 ; Lysias, *Contre Aristocr.*, 169 ; Isocrate., 1, 12, 122 ; et Polybe, 2, 60, 8. (n.3, 89). L'auteure va par exemple mentionner le droit des Amphiclyonies qui prévoit la précipitation dans le cas des sacrilèges religieux (p. 84), la loi d'Élis qui punissait de cette manière les femmes tentant d'assister aux jeux olympiques (p. 85) et le décret de Cannonos prévu dans le cas de trahisons politiques (p. 87). E. Cantarella, *Les peines de mort en Grèce et à Rome. Origine et fonction des supplices capitaux dans l'Antiquité Classique*, traduction de l'italien par Nadine Gallet, Paris: A. Michel, 2000, pp. 84-90.

1.2. Le cadre méthodologique

1.2.1. Méthode et problèmes

Comme l'explique Barra-Salzédo, l'anthropologie des études classiques est sans cesse confrontée à des difficultés méthodologiques. C'est en effet une « analyse littéraire », qui utilise les outils de l'histoire et de la philologie pour interpréter des données fragmentaires. Le premier problème porte sur les matériaux utilisés dans le cadre d'une étude qui se veut ethnographique et le deuxième concerne la pensée du chercheur qui ne peut se dissocier de son propre bagage culturel¹⁶.

En premier lieu, le « terrain » du philologue serait: « constitué de fragments, de scholies, mais aussi de textes entiers dont aucune traduction n'existe » et dont les conclusions ne peuvent qu'être conjecturales et fragmentaires (Barra-Salzédo 2007 : 12). L'analyse littéraire et philologique des textes grecs est donc le terrain de l'anthropologue de la Grèce ancienne et le chercheur n'a jamais fini de se familiariser avec l'espace qu'il étudie. Ainsi Barra-Salzédo explique que « faire de l'anthropologie avec les Grecs, c'est-à-dire étudier leurs mœurs, comprendre le sens qu'ils donnaient à leurs faits et gestes à travers l'analyse de leurs mots » est une entreprise difficile qui relève d'une compréhension de la langue et de son utilisation dans un certain contexte philosophique et historique (*Ibid.*).

Le rituel transmis est non seulement issu de la pensée d'un auteur qui s'inscrit dans une époque spécifique, mais passe par le filtre de notre propre perception, fort d'une histoire religieuse qui nous est propre et dont l'anthropologue ne parvient jamais à se défaire complètement¹⁷. Dès lors, il convient d'adapter notre méthode et, tel que l'a décrit Clifford Geertz de « lire par dessus l'épaule des indigènes »¹⁸. Dans le cadre de l'étude de textes littéraires anciens, il ne s'agit donc pas d'entrer dans la tête du narrateur, mais de tenter de lire

¹⁶ E. Barra-Salzédo, *En soufflant la grâce : Eschyle, Agamemnon, v. 1206 : âmes, souffles et humeurs en Grèce ancienne*, Grenoble: Éditions Jérôme Million, 2007.

¹⁷ R. Seaford, *Reciprocity and Ritual : Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford: Clarendon Press, 1994, p. xiii.

¹⁸ C. Geertz, « Ritual and Social Change : A Javanese Example » dans *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973, p. 452.

« l'interprétation qu'il donne de sa propre culture »¹⁹. Afin de mieux comprendre la culture grecque ancienne, il est permis d'interroger les textes, porteurs d'une culture hermétique propre à une civilisation spécifique.

1.2.2. La méthode en ethnolinguistique

Notre recherche s'inscrit dans une approche sémio-narrative et l'analyse d'un motif poétique et religieux tel que le saut de Leucade nous pousse à diriger cette recherche vers une méthodologie issue de l'ethnolinguistique : celle de l'observation des manifestations sémantiques des discours afin de découvrir leurs particularités poétiques et religieuses.

L'approche ethnolinguistique porte sur la capacité de créer des univers mythologiques par les ressorts du langage. À travers les commentaires d'auteurs antiques qui témoignent de l'efficacité magico-religieuse du rituel, les mythes et les récits « ethnographiques » de l'Antiquité permettent de réfléchir sur la pensée des anciens et connaître leurs réflexions à propos d'un passé religieux parfois lointain pour eux²⁰. La structure narrative des textes poétiques et les possibilités sémantiques que les textes révèlent se retrouvent ainsi dans les analyses des géographes-ethnographes du monde antique et l'on voit ainsi « le fictionnel se mêler au vraisemblable » dans le cadre de narrations poétiques et historiques²¹. Les textes sont donc à l'origine de nos connaissances sur les peuples anciens et devant l'impossibilité d'appréhender l'Antiquité autrement que par ses fragments, ces documents nous renseignent sur les perceptions, les mentalités et le mode de vie de certains auteurs.

¹⁹ J. Souty, *La rencontre des cultures*, Paris: Le Cavalier Bleu, 2011, p. 91.

²⁰ Les nombreux commentaires à propos de Sappho et de son lien avec le rite témoignent d'une réflexion sur le passé qui dans ce cas-ci se rapporte à une poétesse issue de l'époque archaïque. De proche en proche, l'analyse des phénomènes religieux de la Grèce ancienne est majoritairement redevable des commentaires des auteurs de l'Antiquité tardive dont les discours portent sur un passé qu'ils tentent de s'approprier.

²¹ C. Calame, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque : la création symbolique d'une colonie*, Lausanne : Payot, 1996b, p. 6.

1.2.3. Problématique et objectifs

Notre projet n'est donc pas de prouver que le rituel a bel et bien eu lieu, relevant la part fictionnelle des textes étudiés et démontrant les constructions littéraires inscrites dans les témoignages historiques. Ce mémoire se propose plutôt de comprendre la signification que pouvait avoir le saut de Leucade dans l'esprit des anciens et qui transparait dans les différents témoignages à son propos, que ceux-ci soient fictionnels ou historiques. Nous voulons donc mieux comprendre la signification des rituels de précipitation en Grèce ancienne, à la lumière d'un rituel spécifique pratiqué à « Leucade » et dont la perpétuation enjoint de porter une attention particulière sur sa dimension érotique.

Les textes présentent le saut de Leucade comme une métaphore de l'amour, du désir sexuel et de l'ivresse. Le rituel en lui-même semble montrer des correspondances avec le corpus mythologique des descentes aux Enfers et cet aspect du saut pourrait nous permettre de mieux comprendre sa signification religieuse. Dans la mesure où le saut de Leucade serait possiblement la « théâtralisation d'un suicide », permettant d'incarner un sentiment de souffrance intense lié à une peine amoureuse, nous serions à la fois dans le cadre d'une érotique et d'une contre-érotique ; le saut magnifiant le sentiment amoureux, mais aussi compris comme un rituel cathartique permettant de se délivrer de la souffrance, dans le rituel ou dans la mort²². Nous avons donc la théâtralisation d'un suicide, fait dans le cadre d'un rituel de précipitation, celui-ci incarnant différentes significations dans la pensée des Grecs, propre à leur univers mythologique et religieux.

Les résultats de cette analyse nous permettront de préciser certains éléments tels que la transmission de rituels « dits anciens » et nous donneront une meilleure idée de l'interprétation de la mort, de l'amour et de la souffrance à travers les espaces du mythe et du rite. En effet, ces éléments devraient permettre une meilleure compréhension de la civilisation étudiée à travers les symboles et les témoignages issus de ses productions littéraires.

²² P. Borgeaud, « Rites et émotions. Considération sur les Mystères » dans J. Scheid (Éd.), *Rites et croyances dans les religions du monde romain : huit exposés suivis de discussions*, Genève: Fondation Hardt, 2007, p. 203.

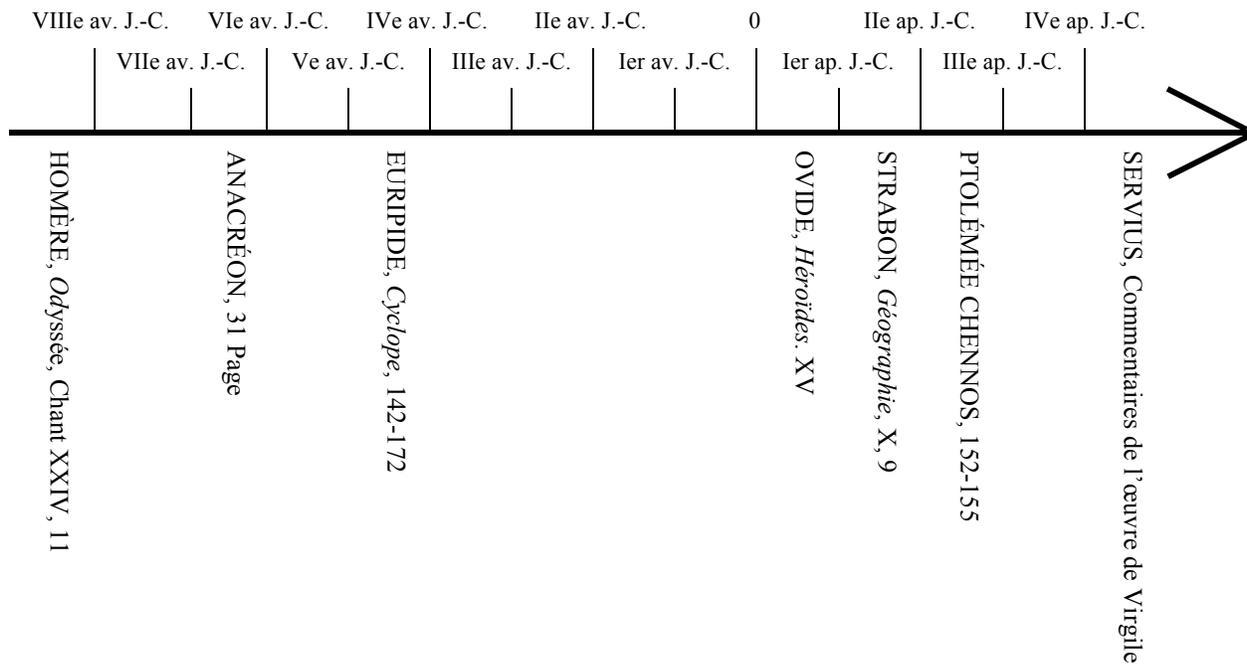
1.3. État de la question : Les sources primaires

Les textes anciens qui traitent *explicitement* du saut de Leucade sont en nombre limité, ce qui pourrait faciliter l'analyse si ceux-ci ne généraient pas des interprétations aussi divergentes. Environ mille ans s'écoulent entre le premier et le dernier témoignage du saut de Leucade (d'Anacréon au VI^e siècle. av. J.-C à Servius au IV^e siècle de notre ère) et les textes dont nous disposons témoignent de la perpétuation du rituel dont le support écrit s'étend de la poésie archaïque aux sources plus récentes des grammairiens de l'Antiquité tardive. Il conviendra donc dans les chapitres suivants de bien s'attacher à décrire le contexte littéraire et historique de chacune de ces sources²³.

Les principaux textes choisis pour cette analyse sont au nombre de sept. Les textes d'Homère, d'Anacréon, d'Euripide et d'Ovide constituent un corpus de nature « poétique » et les extraits de Ptolémée Chennos, de Strabon et de Servius se rapportent à une littérature de type « scientifique » ; ce qui ne prouve en rien leur valeur historiographique. Le corpus « poétique » interroge le saut de Leucade inscrit dans des univers fictionnels propres au mythe tels que la poésie épique (Homère), la poésie lyrique (Anacréon), le drame satyrique (Euripide) et la poésie élégiaque romaine (Ovide) tandis que les extraits de Ptolémée Chennos, Strabon et Servius se dissocient du corpus poétique et prétendent informer le lecteur à propos d'événements s'étant réellement déroulés²⁴.

²³ L'analyse des sources concerne le chapitre II et III de cette étude. Ainsi, que l'explique Calame : « il faudra tenir compte de la production et de la fonction de ces manifestations symboliques dans une situation historique, sociale et idéologique donnée » ; 1996b, p. 6. Il sera donc nécessaire de contextualiser chacune de ces sources avant d'analyser ce qu'elles peuvent nous apprendre à propos du mythe et du rite dans le contexte du corpus leucadien.

²⁴ Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question, lorsque nous aurons discerné les principaux motifs poétiques associés au saut de Leucade (chapitre II) et que nous aborderons l'analyse du rituel en question (chapitre III).



Dans le cadre d'une analyse sur le rite, le deuxième corpus nous permet de nous interroger à propos de la posture de vérité rattachée à la littérature de type « historique » et « géographique » dans la société Antique. Puisant abondamment dans l'univers des mythes, ces derniers extraits témoignent toujours d'une époque ; celle de l'auteur et de ses croyances qui se mêlent à ses descriptions objectives.

1.4. Les travaux modernes dans le contexte des analyses linguistiques : les motifs poétiques

Différents articles ont été écrits sur le saut de Leucade, mais aucune étude exhaustive n'a été faite à ce sujet et les points de vue des auteurs reflètent leurs champs d'intérêt spécifiques. L'analyse du phénomène rituel est généralement insérée dans un contexte plus large, révélant des liens tenus entre l'anthropologie et les études classiques.

Fonctionnelle, cette analyse nous permettra de comparer les différents témoignages du saut dans le cadre des approches modernes qui se sont intéressées à ce sujet. Ces thèmes nous serviront de point de départ à l'analyse du plongeon et de son intégration dans des univers rituels spécifiques. Nous diviserons cet état de la question en trois parties : le cadre poétique, le courant initiatique et les études sur la violence et le sacré.

1.4.1. Cadre poétique : Le thème de la roche blanche

Par le biais de l'analyse comparative, l'analyse des données linguistiques informe sur certains motifs poétiques inscrits dans le saut de Leucade tels que la « roche blanche », omniprésente dans les récits mythologiques et rituels du saut en question. Ainsi, de nombreux auteurs insistent sur la présence des falaises blanches dans le mythe de Leucade et dans d'autres légendes où se déroulent des précipitations²⁵.

En tout premier lieu, Nagy dans son article « Three Phaeton, Sappho's Phaon and the White Rock of Leukas » (1973) reprend la proposition de Wilamowitz de s'attarder sur le motif de la roche blanche dans la poésie ancienne. Les *Leukai/leukades pétrai* apparaissent dès Homère dans la seconde *Nekuya* de l'*Odyssée* (source I) et la roche blanche est l'un des nombreux lieux par lesquels passent les âmes en direction des Enfers (Nagy 1973 :138).

Nagy associe le motif de la roche blanche à une limite entre la conscience et l'inconscience, soit dans la transe, la stupeur, le sommeil, l'ivresse et bien sûr dans la mort qui se rapporterait au dernier voyage des prétendants (Nagy 1973 : 147). Ce changement d'état pourrait non seulement correspondre au voyage des prétendants (source I), mais à la transe amoureuse chez Anacréon (source II) et à l'ivresse chez Euripide (source III) et permettrait ainsi de lier les roches blanches de l'*Odyssée* aux autres occurrences du saut de Leucade et de le replacer dans un univers érotique spécifique²⁶.

²⁵ H. Jeanmaire, *Couroi et Courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*, Lille: Bibliothèque universitaire, 1939, p. 325.

²⁶ Notamment à propos de la signification sexuelle de *thorikios*, associé au saut à Colonne de Kephalos et dérivé du mot semence (Hérodote 2. 93), faisant à la fois référence à l'action de sauter et de féconder. L'auteur interroge les différents sauts dans le mythe de Thésée et analyse la signification du mot *skyros*, toujours liée au motif de la

1.4.2. Le plongeon comme motif de purification

À l'instar de Nagy, Lévy associe les roches blanches au motif du royaume des morts, démontrant leur place particulière dans la littérature eschatologique (Lévy 2001 : 39). Comme son prédécesseur, il mentionne le vingt-quatrième chant de l'*Odyssée* (source I) et complète son analyse par la figure du plongeur de la tombe étrusque de Paestum comme le possible symbole d'un passage vers l'autre monde (*Ibid.*).

Au-delà de la dimension érotique des roches blanches décrite par Nagy, le motif du plongeon possède une signification mortuaire à laquelle Lévy propose de donner une dimension purificatrice. Il relève ainsi les paroles de Daisy Warland à propos de la récurrence des falaises blanches qui sont : « constamment associées à un plongeon mythique, souvent accompagné d'une tradition de sauts rituels expiatoires, purificateurs ou initiatiques », ce qui d'après Lévy, placerait le saut de Leucade dans un univers religieux similaire à celui des rites à Mystères (Lévy 2001 : 44-45).

Pour Lévy, le thème de la purification expliquerait la perpétuation du motif, formulée dans les sources au niveau individuel (la souffrance amoureuse) et collectif (dans le cadre de rituels apotropaïques). Les falaises blanches auraient dès lors une dimension initiatique et les personnages effectueraient le saut dans le but d'une purification ; le rituel cathartique permettant de se purger de la souffrance amoureuse, ainsi que le démontre le cas particulier de Sappho dont le nom est constamment associé au plongeon rituel (Lévy 2001 : 42).

1.4.3. Le personnage de Sappho : érotique et contre-érotique

Le personnage de Sappho est associé au saut de Leucade et la célèbre poétesse aurait effectué le plongeon dans le but de se libérer de la souffrance amoureuse. D'après Lévy, cette figure contribue à « fixer un certain type de plongeon » possédant « une dimension mystérieuse, un érotisme particulier » propre à l'univers du saut leucadien (Lévy 2001 : 38). Au-delà du « mystère » évoqué par ce personnage, plus mythique qu'historique, l'érotisme

roche blanche et de l'érotisme du plongeon mythique (Nagy 1973 : 147). Nous reviendrons sur cette question au chapitre II de cette étude.

particulier qui découle du plongeon de Leucade relève en effet de la double nature du motif compris à la fois comme érotique et comme contre-érotique.

Le contexte de la détresse amoureuse est en effet mentionné par les différentes sources qui interrogent le saut rituel²⁷. Le plongeon de Leucade s'apparente à un suicide par précipitation et sa nature ordalique pose la mort comme une possibilité, donnant au geste l'apparence d'un suicide amoureux²⁸. Le texte d'Ovide qui met en scène le saut de Sappho à Leucade (source IV) présente l'amour « comme une passion dévorante » et plonger reviendrait à livrer une « dernière bataille contre un amour insupportable » (Lévy 2001 : 46). Le saut de Leucade incarnerait donc la passion érotique qui sert de motif à la performance rituelle et la souffrance amoureuse laisse planer une dimension contre-érotique qui donne au rite l'apparence d'un suicide amoureux.

1.5. Deuxième corpus : les modernes et le rituel initiatique

Les modernes se sont préoccupés des éléments linguistiques et poétiques du saut de Leucade, mais ont aussi analysé le phénomène dans sa dimension rituelle. S'inspirant ainsi des études en anthropologie religieuse, les études classiques disposent de différents corpus théoriques pour analyser les phénomènes religieux. Les analyses rituelles portant sur le saut de Leucade témoignent de ces grands courants épistémologiques et permettent de constater l'inscription du phénomène dans l'univers du rituel initiatique.

1.5.1. Le plongeon comme rituel d'initiation

C'est donc sous ce thème que Jeanmaire s'intéresse aux rituels de précipitation et considère que les légendes mettant en scène de telles épreuves auraient conservé le souvenir de rites de probation et d'initiation. Dès lors, le plongeon mythique est interprété sous le

²⁷ Ce thème est indissociable du saut de Leucade, même chez les auteurs qui prêtent au saut rituel une autre signification (Strabon, *Géogr.*, X, 9, source VI et Servius, *Com. Vir.Én.* 3.274 et *Com.Vir.Géor.* 4.507, source VII). Le motif amoureux est dès lors rejeté dans le passé lointain de la Grèce ou dans la sphère éloignée du mythe.

²⁸ Cette dimension sera exploitée par certains auteurs pour sa valeur poétique (Ovide, *Hér. XV*, IVe source) et sera retenue dans l'exposé de la Tour, concernant la différence entre la mort et les Mystères, dans le conte d'*Éros et Psyché* d'Apulée (Appendice).

couvert de la purification, de l'expiation et de l'initiation qui insistent sur l'expérience transformatrice du rituel (Jeanmaire 1939 : 325).

Par le biais de l'analyse comparative, Jeanmaire démontre la signification initiatique du saut de Leucade en le comparant aux plongeurs dans la légende de Thésée. La scène de l'anneau où le héros doit récupérer l'objet dans la mer, se rapproche du motif d'une initiation et d'une joute dont la victoire du héros se résulterait par sa consécration (Jeanmaire 1939 : 329). L'épreuve du plongeur est dès lors un rituel d'initiation dans la mesure où sa réussite permet au protagoniste d'accéder à un statut particulier (Jeanmaire 1939 : 330)²⁹.

À la lumière de cette comparaison, la tradition selon laquelle les victimes de l'amour auraient cherché la guérison dans un rituel thérapeutique permet d'analyser le saut de Leucade comme un rituel initiatique (Jeanmaire 1939 : 326). En effet, le plongeur rituel pourrait dès lors être compris comme une initiation religieuse, permettant la transformation ontologique du sujet, mais il convient de traiter avec précaution cette lecture, considérant la forte influence chrétienne se rattachant à ce type d'analyse³⁰.

Renforçant ce thème et lui ajoutant une nouvelle dimension, Piettre explique pour sa part que le rituel initiatique s'inscrit dans une logique ordalique dans la mesure où « le saut comme mise à l'épreuve » intègre toujours une dimension divinatoire qui remet la vie du participant entre les mains des dieux³¹. Dès lors, le cadre poétique et dramatique de cette transaction

²⁹ Dans le cas de Thésée, ce nouveau statut est la reconnaissance de sa nature divine par ses pairs. Mentionnons comme deuxième exemple la légende d'Ino-Leucothéa qui est divinisée suite à sa précipitation. En effet, c'est à la suite d'une poursuite que le sujet se voit transformé par son plongeur et cette dimension initiatique est dès lors contenue dans plusieurs mythes qui se rapportent aux sauts rituels. Concernant le vaste thème de la « métamorphose » comme dénouement logique d'une précipitation rituelle, nous verrons que les dieux interviennent souvent dans le cadre d'un rituel ordalique, portant secours aux « poursuivis » et posant un geste de justice en faveur d'un personnage pris de folie divine ou coupable de gestes à caractères transgressifs.

³⁰ Nous pensons par exemple aux analyses fortement christianisées de Warland (1996), Carcopino (1927) et Toutain (1917).

³¹ R. K. Piettre, « Précipitation sacrificielle en Grèce ancienne » sous la direction de Stella Georgoudi, Renée Koch Piettre et Francis Schmidt, *La cuisine et l'autel : les sacrifices en questions dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*, Turnhout: Brepols, 2005, p. 77 : « Pour savoir si l'eau accepte ou rejette l'offrande, on recourt à des techniques divinatoires spécifiques. La mer rejette les souillures qu'elle ne digère pas ou plutôt ce qui ne méritait pas d'être traité en souillure » et le corps du participant se voit à la fois rejeté ou bien consacré sous forme d'offrande rituelle (Piettre 2005 : 87). Dans le cadre de la dimension apotropaïque du rituel décrite par Strabon, l'auteure explique que le « cadavre ne sera rien de plus qu'un reste qu'on élimine, hors des

devient le point commun de différents mythes se rapportant à Leucade, mettant en lumière la relation entretenue entre les mortels et les dieux. La divination étant une forme de communication, il est impossible d'ignorer la dimension sacrificielle contenue dans le rite, qui l'inscrit dans le courant épistémologique des rituels à caractères transgressifs.

Dans le cadre du témoignage d'un rite annuel aux falaises blanches de Leucade (Strabon X, 9), le saut s'intègre dans l'univers des rituels apotropaïques. Dans cette dernière section, nous allons tenter de résumer la pensée d'auteurs qui ont analysé le saut de Leucade dans le cadre de la violence et du sacré, inscrivant le rite dans le domaine des précipitations rituelles et du sacrifice humain.

1.6. Troisième corpus : les rituels de type transgressif et le rapport entre la violence et le sacré

À la fin du vingtième siècle, l'anthropologie religieuse se passionne à propos des phénomènes marginaux et l'intérêt grandissant pour la violence et la transgression permet l'existence d'un courant prolifique en études classiques se rapportant aux thèmes de la violence et du sacré. Dans la mesure où le saut de Leucade est un rituel qui met en jeu une vie humaine, les tenants du sacrifice humain analysent le phénomène rituel et y découvrent certaines particularités religieuses, notamment dans le cadre des transactions rituelles entre les mortels et les dieux.

1.6.1. La question des précipitations sacrificielles

Le texte *Précipitations sacrificielles en Grèce ancienne* (2005) de Renée Koch Piettre montre la complexité d'un thème s'inscrivant dans différents champs des études classiques et plus particulièrement dans celui du sacrifice. L'auteure explique que cette forme rituelle peut être étudiée à la lumière des études sur le sacrifice dans la mesure où le précipité devient lui-même l'objet du sacrifice et que dans certaines circonstances poétiques, le corps humain devient une offrande qui se voit consacrée. Ce rapprochement permet ainsi d'observer deux

frontières, et notamment à la mer » comme en témoigne notre sixième source où l'on apprend que s'il survit, l'homme du rocher de Leucade est expulsé au-delà des frontières (Piettre 2005 : 89-90).

variantes propres au saut rituel : le sacrifice et l'auto-sacrifice qui s'inscrivent dans ces différents thèmes selon les sources observées³².

1.6.2. Le sacrifice humain

Les études à propos du sacrifice humain sont riches en témoignages mythologiques à propos d'un phénomène dont il est impossible d'attester l'existence archéologique. Faisant référence à un ailleurs lointain, que celui-ci soit temporel ou géographique, les Grecs décrivent le sacrifice humain comme ayant été pratiqué à une autre époque ou bien par des peuples barbares et considérés inférieurs aux peuples grecs. Ils mentionnent le phénomène dans le cadre d'une comparaison flatteuse pour eux-mêmes, leur permettant de construire un idéal de civilisation mettant en relation leur culture avec celle de « l'autre ». Le fait est que le commerce ponctuel avec les dieux se fait chez les Grecs par l'institution du sacrifice animal³³. Cette particularité de la religion permet de comprendre le rapport entre les hommes et les dieux, expliqué dans le cadre de nombreuses légendes qui mettent en scène des sacrifices humains.

Le saut de Leucade décrit par Strabon (X, 9) conserve pour Jeanmaire le souvenir d'un rite annuel. Ce dernier engage une discussion à propos du dispositif attaché au précipité censé réduire le danger mortel du saut rituel. L'interprétation du rite comme la possible « atténuation de la mise à mort d'un *pharmakos* » vient inscrire l'étude de Jeanmaire dans une discussion propre au domaine du sacrifice humain (Jeanmaire 1939 : 326). En effet, le fameux *pharmakos* (bouc émissaire) s'inscrit dans une logique où le simulacre de mort provoque une purification

³² Piettre met en relations les offrandes humaines, matérielles et animales dans le contexte d'un rituel d'immersion. Le sacrifice d'une offrande vivante dans ce contexte est rapproché par l'auteure des rituels de précipitation dans lesquels s'inscrit le saut de Leucade (Piettre 2005 : 77). Il faut pourtant mentionner que le vocabulaire associé au sacrifice est absent des principales sources qui mentionnent le phénomène rituel. Ce sont donc deux phénomènes religieux semblables, mais distincts qui sont ainsi comparés : la violence sacrificielle étant comparée à la violence humaine ritualisée.

³³ Nous prenons comme point de départ l'étude de M. Detienne et de J.-P. Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard, 1979 et poursuivons avec *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 et Francis Schmidt, Turhout: Brepols, 2005.

collective. Dans le cas de Leucade, le sort du sujet est toutefois décidé par la volonté des dieux dans le cadre d'une justice ordalique.

Ainsi que mentionné précédemment, le type de sacrifice étudié est dès lors une précipitation et une immersion (Piettre 2005 : 78). Le plongeon s'inscrit dans cette logique d'autodestruction, car l'offrande humaine est destinée aux dieux dans le but de protéger la Cité. Dans le contexte sacrificiel, nous voyons donc un cas limite « où offrir et abolir paraissent se confondre, où le même geste s'applique à l'animé et à l'inanimé, tout en sollicitant vivement l'abîme destinataire » (*Ibid.*). Le sacrifice est dès lors un geste de violence et de renoncement pouvant possiblement s'inscrire dans un contexte juridique.

1.7. Le rituel catabasique

Les différentes approches utilisées dans l'analyse du saut de Leucade ont démontré la complexité d'un phénomène qui peut être étudié selon différents courants épistémologiques se rattachant à l'anthropologie de la Grèce ancienne. Les analyses linguistiques et mythico-poétiques, le cadre théorique de l'initiation et les études sur le sacrifice sont autant d'avenues utilisées par les spécialistes qui se préoccupent du rituel leucadien. De celles-ci transparaissent certaines caractéristiques rituelles et poétiques qui nous amènent à considérer le thème du rituel catabasique au cœur de cette problématique.

Nous avons vu que Piettre nous renseigne à propos de différentes formes de précipitations rituelles et notamment à propos des précipitations humaines et volontaires (Piettre 2005 : 82). Le fait de se jeter soi-même s'inscrit dans le cadre de l'auto-sacrifice qui au niveau du mythe relève souvent d'une poursuite ou d'un acte de dévouement³⁴. Ainsi, l'offrande précipitée intègre avec elle « le sacrificant et le sacrifié » et le corps est une offrande sacrifiée qui se voit consacrée à son destinataire par un geste de destruction (Piettre 2005 : 86). La dimension ordalique est ainsi un trait primordial du rituel dans la mesure où la divinité décide du sort du participant et accepte ou rejette l'offrande qui lui est consacrée. Le saut de

³⁴ « La précipitation en Grèce relève souvent d'une situation de danger, un danger que l'on provoque avant d'être acculé à le subir » et c'est dans un état d'extrême folie, de passion et de violence que le saut de Leucade se voit pratiqué (Piettre 2005 : 84).

Leucade est dès lors un *rituel de destruction* et dans le cadre d'un auto-sacrifice un geste d'auto-destruction. L'auto-sacrifice serait alors une forme de suicide qui dans l'univers leucadien relève de la peine amoureuse.

Constamment mentionné dans ces différentes études, mais jamais approfondi comme tel, le thème de la catabase permet d'interroger le saut de Leucade sous un jour nouveau. Nous avons pu voir que les auteurs mentionnent au passage cette dimension rituelle, mais qu'aucun d'entre eux ne s'arrête assez longtemps sur ce thème pour le considérer comme une catégorie spécifique. Dans le cadre d'une étude à propos du mythe et du rite, il est nécessaire de se risquer sur cette voie afin de comprendre dans quel univers poétique et religieux le saut de Leucade s'inscrit.

Le saut de Leucade serait une descente aux Enfers et il représenterait la dramatisation d'une mort certaine sous le couvert du rituel. À l'instar des autres catabases rituelles, le participant effectue une expérience où sa mort est théâtralisée ce qui lui permet d'interroger les dieux et de modifier son vécu de mortel. La dimension ordalique du saut place le rituel pratiqué à Leucade dans un contexte catabasique spécifique, dans la mesure où c'est bien d'une descente aux Enfers dont il s'agit, mais où la mort et sa possibilité sont effectives de par le danger encouru.

Ainsi, il est possible de concevoir que le saut de Leucade s'inscrit effectivement dans le cadre des rituels catabasiques. La dimension amoureuse faisant la renommée du rite en question ajoute une dimension supplémentaire à un problème complexe de par ses multiples facettes. En effet, quel lien existe-t-il entre une descente aux enfers et un rituel amoureux ? Il convient d'étudier un tant soit peu les motifs de ces légendes afin de mieux comprendre cette association.

Chapitre 2

Le traitement des sources primaires

La littérature antique est une réappropriation constante des œuvres du passé. Les textes anciens ont pour la plupart été transmis par le biais de citations et d'ouvrages grammaticaux, issus des travaux des savants de l'Antiquité tardive¹. Ces textes sont l'objet d'étude du spécialiste qui, à travers une analyse croisée entre littérature et histoire, interprète les données culturelles de la littérature antique. Objets littéraires, il convient donc de considérer leur dimension poétique².

Nous avons choisi de diviser en deux corpus les sources primaires de notre analyse, avec tous les dangers et les raccourcis que cette dichotomie implique³. Il nous sera en effet plus facile d'interpréter le saut de Leucade selon les catégories anthropologiques du mythe et du rite, une fois connu le contenu des extraits qui témoignent du rituel et de sa place dans ses différents courants spécifiques. Il importe donc de comprendre les canaux par lesquels ces phénomènes nous sont transmis et qui ne peuvent se passer des outils de la critique littéraire et de l'intertextualité⁴. Cette section ne portant pas sur le mythe, mais bien sur sa présence dans

¹ Le sauvetage du texte antique est issu d'une « sélection » faite en fonction des besoins de chaque époque et c'est par la volonté de transmission, le hasard et finalement les choix des savants que s'est constitué ce qu'on appelle grossièrement la « littérature antique ». L. Canfora, *Histoire de la littérature grecque*, traduit de l'italien par Denise Fourgous, Paris: Éditions Desjonquères, 1994, t. 1, p. 21.

² Nous devons toutefois relever la nature orale des premiers textes que nous analyserons, différenciant la parole de l'écrit et reconnaissant que les termes « littéraires » et « courants littéraires » ne peuvent s'appliquer adéquatement à des compositions en constante transformation. La « littérature » désigne ici des écrits qui possèdent une qualité « littéraire » telle que l'entend la connotation moderne de ce terme. La littérature antique et les courants littéraires que nous observerons relèvent toutefois de choix effectués par les modernes dans l'analyse de la production orale et écrite de la période antique (nous faisons ici référence aux commentaires de Florence Dupont dans *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, Paris: La Découverte, 1994, p. 7-25). Ainsi, lorsque nous parlerons de « l'épopée homérique » ou de l'« œuvre des poètes méliques », nous décrirons l'œuvre telle que nous la possédons sous forme écrite et non pas dans sa nature orale qui ne nous intéresse que dans les circonstances sociales de sa performance. Voir aussi Nagy, *Homeric Questions*, Austin: University of Texas Press, 1996a.

³ Le premier corpus (chapitre II) interroge les sources primaires dans le cadre de la littérature antique et du « mythe » et le second corpus (chapitre III) fait l'économie des sources primaires dans le cadre d'une littérature de type « ethnographique » et dans la description du saut de Leucade en tant que « rite ».

⁴ « Intertextualité » comme « le croisement de la modification réciproque des unités appartenant à différents textes » (Julia Kritsteva, « Problèmes de la structuration du texte » dans *Théorie d'ensemble*, Paris: Seuil, 1968,

un contexte littéraire spécifique, le concept de « motif » et de « métaphore » est préféré à celui de « mythe », dans la mesure où le « motif » est une figure sans cesse répétée et modifiée, tandis que le mythe serait plutôt « un assemblage, un enchaînement de catégories qui permet, à l'intérieur d'une culture donnée, d'engendrer des images, des rituels et des récits mythiques »⁵.

Les quatre premiers textes de cette analyse évoquent donc le saut dans ses aspects poétiques et nous voyons les différents éléments de Leucade comme « mythe » se formuler au gré de son utilisation. Le symbole de la catabase (Homère, *Od.*, Chant XXIV, 11), l'ivresse amoureuse (Anacréon 31 Page) et l'ivresse érotique (Euripide, *Cycl.*, 142-172) se concrétisent autour du personnage de Sappho dont la poésie contribue à fixer un certain type de précipitation se rapportant à la souffrance amoureuse (Ovide, *Hér.* 15)⁶.

Le support contribuant profondément à la formation du mythe, il importe de replacer le saut dans ses différents contextes poétiques afin de mieux comprendre les témoignages ethnographiques du phénomène rituel. Dans le cadre de cette analyse sur la littérature antique, une attention particulière sera portée au discours sur la souffrance amoureuse transmis à travers le motif du plongeon rituel.

2.1. Première source : L'Odyssee d'Homère, chant XXIV, 1-14

La littérature antique n'aura de cesse de se nourrir de la poésie homérique et d'être influencée par sa théodicée. La pensée philosophique subira son influence, critiquant ou

p. 311). Ce concept, inventé par Kristeva, nous permet d'observer la relation des œuvres entres-elles, mais ne permet pas de déterminer de quelle manière s'effectuent ces transferts (projet de la transtextualité de Gérard Genette qui sera lui-même dépassé et dont il est impossible ici de parler). L'intertextualité nous permet pourtant de réfléchir aux mentions du saut de Leucade, ainsi comprises comme des « images » et des « motifs », qui nous sont légués par le biais d'une littérature qui interprète les motifs disponibles et modifiés selon les besoins spécifiques de l'auteur. Pour un avis contraire qui montre les limites du concept d'intertextualité dans l'analyse du texte antique voir C. Calame, *Masque d'autorité : fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris: Les Belles Lettres, 2005, p. 12-14.

⁵ J. Fabre-serris, *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux Iers siècles avant et après J.-C.*, Paris: Payot, 1998, p.22.

⁶ Les sources sont ainsi présentées en ordre chronologique témoignant de la perpétuation du motif. Ovide de culture et de langue latine, se dissocie des trois premiers auteurs de par sa distance temporelle qui permet toutefois de voir la fixation du saut de Leucade en tant que motif rituel se rapportant à la souffrance amoureuse, dimension qui, comme nous le verrons, est conservée dans le récit ethnographique (chapitre III).

s'inspirant des rapports entretenus entre les hommes et les dieux⁷. L'*Illiade* et plus particulièrement l'*Odyssée* servent de canevas aux représentations de l'au-delà et les deux *nékyiai* influencent durablement les représentations iconographiques des Enfers⁸. Dans ce premier extrait, nous voyons mentionné au chant XXIV de l'*Odyssée* le rocher de Leucade comme faisant partie d'une succession de lieux traversés par les âmes en direction des Enfers⁹. La roche blanche devient un symbole de la géographie infernale et présuppose possiblement l'utilisation plus tardive du motif associé au saut rituel leucadien.

Première source, Homère, *Odyssée*, Chant XXIV, 1-14 :

« Ἑρμῆς δὲ ψυχὰς Κυλλήνιος ἐξεκαλεῖτο ἀνδρῶν μνηστήρων· ἔχε δὲ ῥάβδον μετὰ χερσὶν καλὴν χρυσεῖην, τῇ τ' ἀνδρῶν ὄμματα θέλγει ὧν ἐθέλει, τοὺς δ' αὖτε καὶ ὑπνῶντας ἐγείρει· τῇ ῥ' ἄγε κινήσας, ταὶ δὲ τρίζουσαι ἔποντο. **5** Ὡς δ' ὅτε **νυκτερίδες** μυχῶ ἄντρου θεσπεσίῳο τρίζουσαι ποτέονται, ἐπεὶ κέ τις **ἀποπέσησιν** ὄρμαθοῦ ἐκ **πέτρης**, ἀνά τ' ἀλλήλησιν ἔχονται, ὡς αἱ τετριγυῖαι ἅμ' ἦσαν· ἦρχε δ' ἄρα σφιν Ἑρμείας ἀκάκητα κατ' εὐρώεντα κέλευθα. **10** Πὰρ δ' ἴσαν Ὠκεανοῦ τε ῥοὰς καὶ **Λευκάδα πέτρην**, ἠδὲ παρ' Ἡελίοιο πύλας καὶ δῆμον ὀνείρων ἦσαν· αἶψα δ' ἴκοντο κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα, ἔνθα τε ναίουσι ψυχαί, εἶδωλα καμόντων ».

« Hermès le Cyllénien appelait les âmes à lui des prétendants ; il tenait sa baguette en mains, belle baguette d'or dont il ferme les yeux des hommes ou les arrache ensuite au sommeil s'il lui plaît. Il les menait ainsi, et les âmes suivaient, piaulant. **5** Comme les **chauves-souris**, dans un antre divin, s'envolent en piaulant si l'une d'elles se **détache** de l'essaim agrippé comme une grappe au **roc**, les âmes, en piaulant, partaient ensemble. Précédé par Hermès Tutélaire sur les routes moisiées. **10** Ils passèrent le cours de l'Océan, **la Roche blanche**, les Portes du soleil et le Pays des Rêves ; bientôt ils arrivaient au pré de l'Asphodèle où demeurent les âmes, ces fantômes des défunts »¹⁰.

⁷ Sur l'influence de la poésie homérique sur les autres époques et sur les différents cadres théoriques qui vont permettre de réfléchir à celle-ci, voir l'étude voir Gregory Nagy, *Homer the Classic*, Washington, DC: Center for Hellenic Studies, Harvard University Press, 2009 et du même auteur : *Homer the Preclassic*, Berkeley: University of California Press, 2012, plus particulièrement les pages 354 à 450.

⁸ C. Cousin 2005, « La *Nékyia* homérique et les fragments des *Évocateurs d'âmes* d'Eschyle » dans *Gaia : Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*, volume 9, numéro 9, 2005, p. 137.

⁹ Nous ne faisons pas ici référence à l'enfer chrétien, lieu de damnation éternelle, mais bien aux Enfers grecs qui désignent simplement le royaume des morts et 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 : to the end of the classical period*, Oxford: Clarendon Press, 1995.

¹⁰ Traduit par Philippe Jacottet, Paris: Maspero, 1982.

2.1.1. Contexte littéraire : la fixation du texte épique

L'*Iliade* et l'*Odyssée* sont des textes issus de la poésie orale. L'alphabet emprunté des Phéniciens se répand dès la fin de VIII siècle av. J.-C. et la création d'œuvres poétiques est donc bien antérieure à l'écriture, ainsi qu'en témoigne les nombreuses légendes présentes dans le corpus complexe de la poésie homérique¹¹. L'épopée serait issue d'une longue tradition orale s'étalant sur plusieurs siècles, remontant peut-être même avant l'âge de bronze et qui aurait été mis par écrit autour du VI siècle av. J.-C.¹².

Il faut attendre l'époque hellénistique pour connaître le travail des grammairiens sur la poésie homérique et leurs commentaires qui n'ont pas cessé d'alimenter les querelles à propos de la composition du texte épique. Plusieurs d'entre elles se rapportent au chant XXIV qui est encore aujourd'hui suspecté d'être une interpolation tardive¹³.

2.1.2. Le chant XXIV comme l'une des « questions homériques »

Le monde antique a cru à la réalité d'Homère et n'a eu de cesse de s'interroger sur le texte et son auteur, formulant ainsi les « questions homériques ». À travers la querelle

¹¹ R. Fowler, *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 228. Pour une introduction générale sur l'*Odyssée* voir aussi J. Griffin, *Homer: the Odyssey*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

¹² Nagy 2009 : 2-3. Ces textes sont les plus anciens de la société occidentale. Ce serait sous Pisistrate au VIe av. J.-C. siècle que la poésie homérique aurait été fixée. Ce n'est que plus tard, pendant l'Antiquité tardive, que les « éditeurs » d'Homère s'attachent à former un corpus écrit et c'est par la comparaison des versions dont ils disposent que les éditeurs contribuent à fixer le texte homérique (Nagy 2009 : 9-36). Nous utilisons les mots « texte » ou « document » tels qu'employés par Nagy lorsqu'il décrit le processus de fixation comme « as *text-fixation* or *textualisation* the process whereby each composition-in-performance becomes progressively less changeable in the course of diffusion » ; G. Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca: Cornell University Press, 1990a, p. 53. Ainsi, « la société occidentale » c'est-à-dire la société qui revendique la culture de la Grèce ancienne comme l'origine intellectuelle de sa propre culture, réfléchit à propos d'un texte qui même une fois écrit, n'est jamais complètement fixé.

¹³ Ce qui n'enlève rien aux conceptions eschatologiques transmises dans ces vers, discutées autant par les Alexandrins que par les modernes aujourd'hui. Même si la deuxième *Nekuia* n'était pas homérique, la « suite » aura été composée de manière à faire sens avec le reste du poème, sans pour autant masquer ses singularités (Sourvinou-Inwood 1995 : 99). La poésie homérique ne reflète pas les pratiques religieuses d'une époque qui serait « homérique » et dont les conceptions eschatologiques du chant XXIV s'éloigneraient, mais représente un monde composite en constante évolution à travers sa transmission orale et sa réécriture. L'« inauthenticité » ou la « tardiveté » de certains passages présupposerait qu'il y aurait une version originale qui aurait été modifiée par la suite, alors que le poème est le résultat d'une succession d'ajouts et ne décrit pas une société ayant réellement existé, mais représente un univers fictif.

moderne entre « unitaristes » et « analystes », certains prônent l'uniformité et d'autres les compositions partitives du texte épique¹⁴. De nombreux doutes ont été formulés à propos du dernier chant de l'*Odyssee*, la roche blanche (*leucada pétren*) se trouvant dans les premières lignes d'une énumération eschatologique inédite¹⁵. Les contradictions du texte seront considérées comme des ajouts tardifs et il est juste de constater la coupure qui est effectuée entre le chant XXIV et la trame narrative¹⁶. Le chant XXIV sera dès lors observé avec suspicion, divisant les spécialistes qui prennent dès lors part à une querelle vieille de plusieurs siècles¹⁷.

2.1.3. Analyse du chant XXIV, 9-14

L'ouverture du chant XXIV nous transporte vers un autre monde, celui des Enfers et du parcours entrepris par les âmes des prétendants tués plus tôt par Ulysse. Nous sommes dans le cadre de la seconde *Nékuia* et à la différence du héros qui descend dans les Enfers interroger

¹⁴ « C'est sur la double question de l'unité esthétique des poèmes et de l'unicité de leur auteur qu'allaient s'affronter les « analystes » et « unitaristes » : les premiers à la recherche de contradictions dans le poème homérique et les seconds démontrant son unicité poétique. Voir l'économie de cette querelle chez Dorothea Wender, *The last scenes of the Odyssey*, Leiden: Brill, 1978.

¹⁵ C'est dès l'édition du texte antique, à l'époque hellénistique, que nous voyons formuler des critiques se rapportant au chant XXIV de l'*Odyssee*. Aristarque et Aristophane font terminer le poème au chant XXIII, 296, considérant le vingt-quatrième chant comme une extrapolation tardive et traduisant des conceptions religieuses beaucoup trop « modernes » pour appartenir au monde homérique (Aristarque : *schol* in Od. 24 ; Aristophane, *scholies* H .M. Q à Od. XXIII, 296 et *scholies* M.V. Vind. 133). Voir C. Cousin, « La situation géographique et les abords de l'Hadès homérique » dans *Gaia : Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, 6, 2002, p. 25-26. La présence de la roche de Leucade sera d'ailleurs l'un des points relevé par Aristarque afin de prouver l'interpolation du chant XXIV ; le fameux promontoire, de par sa brillance et sa blancheur, ne pouvant correspondre aux régions sombres de l'Hadès, argument contredit par Eustathe (XIIe siècle) qui désigne ce lieu comme le dernier endroit qu'éclaire le soleil (W.B. Stanford, *The Odyssey of homer ed. with general and grammatical introductions, commentary, and indexes*. 2d ed, New York: St-Martin's Press, 1958, p. 410). Notons que le rocher blanc ne se trouve pas dans l'Hadès, mais bien sur la route qui y mène et qu'il correspond à la « blancheur » d'autres éléments des Enfers tels que les « peupliers blancs » et les « cyprès blancs » qui font partis de la géographie infernale. Voir Sourvinou-Inwood 1995 : 94-95.

¹⁶ Ce qui ne prouve en rien que l'histoire puisse se terminer au chant XXIII, comme Wender l'a longuement démontré Wender dans *The last scenes of the Odyssey*, Leiden: Brill, 1978.

¹⁷ Il convient dès lors d'observer avec attention les arguments de Wender et de considérer la position de Canfora qui montre que « cette finale prolongée » serait probablement typique des autres *nostoi* dans la littérature, impliquant l'interruption du récit initial et la réinsertion du héros dans sa patrie d'origine (Canfora 1994 : T. 1 : 31-32). Quoi qu'il en soit, les conceptions eschatologiques du chant XXIV ont eu une immense influence dans la pensée religieuse, philosophique et poétique de toutes les époques, formulant des hypothèses sur la vie après la mort et par le fait même, élaborant une réflexion sur la valeur de la vie humaine. Sur cette position voir Saïd S., Webb R., *Homer and the Odyssey*, Oxford: Oxford University Press, 2011.

les défunts, ce sont les âmes qui conversent entre elles. Cette scène, qui se détache de l'action initiale, semble le prétexte d'une réflexion philosophique sur la mort et décrit ainsi l'univers géographique que les âmes parcourent dans leur périple¹⁸.

Hermès assume le rôle de psychopompe (ψυχοπόμπος) et guide les âmes vers le royaume des morts. C'est la seule fois que le dieu prend ce rôle dans le récit homérique, les âmes passant aisément sans son aide dans les passages précédents de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*¹⁹. La géographie infernale qui est décrite dans ces lignes énumère une série de lieux qui n'apparaissent nulle part ailleurs dans la poésie homérique (Sourvinou-Inwood 1995 : 104). Le monde des morts se trouve vers l'ouest, au-delà de l'Océan et nous voyons ainsi deux traditions coexister dans le poème : l'une plaçant le monde des morts dans les royaumes souterrains et l'autre situant son entrée au-delà de l'Océan²⁰.

Les lieux mentionnés s'inscrivent dans le cadre d'une géographie infernale et la roche blanche (Λευκάδα πέτρην), la porte du soleil (Ἡελίοιο πύλας), le royaume des songes (δῆμον ονειρώων) et la plaine d'Asphodèle (ἄσφοδελὸν λειμῶνα) créent une topographie particulière. Bien que la Roche blanche soit mentionnée en premier, l'énumération à laquelle nous assistons ne nous permet pas de déterminer avec certitude un ordre particulier qui pourrait constituer un itinéraire vers les Enfers ; les lieux étant simplement séparés par les particules

¹⁸ S. Saïd, *Homère et l'Odyssée*, Paris: Belin, 1998, p. 219.

¹⁹ J. Russo, M. Fernandez-Galiano, A. Heubeck, *A commentary on Homer's Odyssey*, Oxford: Clarendon Press, 1992, p. 358. Cette image d'Hermès psychopompe, « nouvelle » dans la littérature (pour ce que l'on connaît des croyances précédant la fixation du récit homérique) deviendra une fonction typique du dieu messager. On dit en effet qu'il avait guidé Héraclès en Enfer dans le chant XI 625-6 de l'*Odyssée*, mais comme le fait remarquer Sourvinou-Inwood, le guide d'un héros aux Enfers est un rôle bien différent de celui qu'il tient au chant XXIV. En effet, Héraclès est vivant et fils de Zeus et Hermès est un être divin qui lui vient en aide : « Nevertheless, this role of Hermes as guide in the transition between the upper world and Hades and vice versa, in the case of Herakles and also Persephone in the *Homeric Hymn*, and of messenger between the gods of the two realms, pertains to the same aspect of his persona as his role of guide of the souls » (Sourvinou-Inwood 1995 : 105). À propos d'Hermès comme psychopompe, voir W. Burkert, *Greek Religion*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985, p. 157-158.

²⁰ Cousin explique que « sans pour autant « s'opposer » les deux traditions coexistent. Les âmes au chant XXIV vont au-delà de l'Océan, mais Amphimédon (l'un des prétendants tués par Ulysse) se fait demander par Agamemnon au vers 106 : « à cause de quel malheur êtes-vous descendus sous la terre ténébreuse ? » (Cousin 2002 : 27). Ainsi, Cousin conclut dans son ouvrage que : « Même si la *Nékyia* place les enfers aux confins de l'Océan, elle ne semble pas pour autant repousser l'idée d'un royaume souterrain ». C. Cousin, *Le monde des morts : Espaces et paysages de l'Au-delà dans l'imaginaire grec d'Homère à la fin du Ve siècle avant J.-C.*, Paris: L'Harmattan, 2012, p. 44.

καί et ἦδέ. On peut pourtant croire que la Roche blanche soit première en raison du changement des temps verbaux, (imparfait puis aoriste), qui comme le relève Cousin : « renforce d'ailleurs cette impression de succession, de trajet linéaire » (Cousin 2002 ; 40, n. 56). La géographie issue de la poésie homérique n'a eu de cesse de faire couler l'encre des spécialistes, certains tentant de prouver la réalité de certains lieux de l'*Odyssée* et plusieurs auteurs associant la roche blanche au promontoire de l'île de Leucade située non loin d'Ithaque.

2.1.4. La roche blanche

Nagy dans : « Phaethon, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas » (1973) sera le premier à réellement tenter de vérifier cette hypothèse. L'auteur explique que dans le *Partheneion* d'Alcman, le scholiaste note le mot *pétra* à côté des mots « τῶν ὑποπετριδίων ὄνειρων » et donne la référence de la roche blanche de l'*Odyssée*, engageant dès lors une réflexion sur la signification de ce motif²¹.

Il n'est pas ici question de répéter les propos de Nagy, mais bien d'en décrire les éléments essentiels : la signification de la roche blanche dans le contexte de l'*Odyssée* et la mise en relation du motif dans un contexte mythologique plus large, tel que les mythes se rapportant aux personnages de Phaon et de Thésée dans le cadre de la performance mythologique du plongeur. Par le biais de l'analyse comparée, Nagy démontre que l'état de veille associé au rocher blanc et sa signification érotique peuvent être observés chez Anacréon (source II) et Euripide (source III) et trouvent leur origine dans la signification eschatologique des roches blanches du poème homérique.

²¹ Alcman (PMG 1.45-49) : “For she appears outstanding, as when someone sets among grazing beasts a horse, well-built, a prize-winner, with thundering hooves, from out of those dreams underneath the rock / (δοκεῖ γὰρ ἦμεν αὐτὰ ἐκπρεπῆς τῶς ὥπερ αἴτις ἐν βοτοῖς στάσειεν ἵππον παγὸν ἀεθλοφόρον καναχάποδα τῶν ὑποπετριδίων ὄνειρων). Traduction anglaise de Nagy, 1973, fidèle à la scolie du papyrus du Louvre qui note le mot pétra (roche) et ajoute comme référence le passage de l'*Odyssée* qui concerne la roche blanche (XXIV, 11-12). Le problème exégétique du mot *upopetridion* chez Alcman serait dès lors lié à celui de la roche blanche de l'*Odyssée*.

Le passage d'un état à l'autre est donc associé au motif de la roche blanche qui pour Nagy représente : « the boundary delimiting the conscious and the unconscious- be it a trance, stupor, sleep, or even death »²². D'après l'auteur, le déplacement des âmes et la succession des endroits parcourus correspondraient à la circonvolution du soleil et dès lors, les portes du soleil (à l'ouest) seraient aussi les grilles du monde des Enfers permettant d'accéder au domaine du rêve. La roche blanche est associée au royaume des morts, dont la signification s'apparente donc à un changement d'état, passant de la vie à la mort et de l'éveil à celui du rêve. Les roches blanches de l'*Odyssée* s'inscrivent dès lors en tant que motif poétique et le plongeon devient une « action mythologique » associée aux falaises blanches²³. Les roches blanches du chant XXIV pourraient donc servir de promontoire, motif rencontré dans la première *Nékya* de l'*Odyssée* (X, 509), ce qui nous permettrait de rapprocher cet élément de la géographie infernale avec le geste de la performance rituelle.

Pour Russo qui s'interroge sur cette question ; la roche blanche de l'*Odyssée* n'est certainement pas le Cap Leukas, cette géographie étant strictement infernale et ne faisant pas référence à un univers géographique particulier. Le terme pourrait pourtant avoir inspiré l'univers du rituel, car devenu proverbial dans la poésie archaïque, le rocher situé à Leucade est associé à Sappho et à sa poésie érotique²⁴. Dès lors, la seule chose qui est sûre est l'inscription des roches blanches comme un élément caractéristique des mondes infernaux. Il convient dès lors de s'interroger sur la signification poétique du motif chez Homère, mais également de revenir un pas en arrière et d'analyser le déplacement des ombres en elles-

²² Nagy 1973 : 139. Le lieu homérique des Songes est situé entre les deux seuils qui marquent la limite de l'ici-bas et de l'au-delà. Dans le même ordre d'idées, la roche blanche provoque un état de stupeur s'apparentant au rêve et précédent les portes du soleil, elle permettrait d'accéder au monde des Enfers. L'auteur considère en effet celle-ci comme un promontoire permettant ce changement d'état.

²³ L'auteur explique ainsi que : « the cult practice of casting victims from a white rock such as that of Leukas may be an inheritance parallel to the Epic tradition about a mythical White Rock on the shores of the Okeanos (as in w II) and the related literary motif of diving from an imaginary White Rock » (Nagy 1973 :143). Les roches blanches du chant XXIV pourraient donc être considérées comme un promontoire que Cousin rapproche de celui de la première *Nékya* « ἀκτή τε λαχία », (*Od*, X, 509) (Cousin 2012 : 53).

²⁴ Russo 1992 : 360. En effet, la remarque du scholiaste ne signifie pas que le rocher blanc était perçu comme tel à l'époque d'Homère, ni même à celle d'Alcman au 7^e siècle av. J.-C., mais comme le mentionne Russo, cette signification pourrait trouver son origine dans la resémantisation du motif à travers les âges.

mêmes, le mouvement de celles-ci dans le poème homérique pouvant en effet s'inscrire dans le contexte d'une précipitation.

2.1.5. Hypothèse de la «chauve-souris»

Homère *Odyssée*, XXIV, 5-10²⁵ :

« Ὡς δ' ὅτε **νοκτερίδες** μυχῶ ἄντρου θεσπεσίῳο τρίζουσαι ποτέονται, ἐπεὶ κέ τις **ἀποπέσησιν** ὄρμαθοῦ ἐκ **πέτρης**, ἀνά τ' ἀλλήλησιν ἔχονται, ὧς αἱ τετριγυῖαι ἄμ' ἦσαν· ».

« Comme les **chauves-souris**, dans un antre divin, s'envolent en piaulant si l'une d'elles se **détache** de l'essaim agrippé comme une grappe au **roc**, les âmes, en piaulant, partaient ensemble ».

Odyssée, XII, 429-433 :

« ἦλθε δ' ἐπὶ Νότος ὄκα, φέρων ἐμῶ ἄλγεα θυμῶ, ὄφρ' ἔτι τὴν ὀλοὴν ἀναμετρήσαιμι Χάρυβδιν. Παννύχιος φερόμην, ἅμα δ' ἠελίῳ ἀνιόντι ἦλθον ἐπὶ Σκύλλης σκόπελον δεινὴν τε Χάρυβδιν. **430** Ἡ μὲν ἀνερροίβδησε θαλάσσης ἀλμυρὸν ὕδωρ· αὐτὰρ ἐγὼ ποτὶ μακρὸν ἐρινεὸν ὑψὸς' ἀερθεῖς, τῶ προσφῦς ἐχόμεν ὧς **νοκτερίς** »

« Toute la nuit je dérivais ; puis, au soleil levant, j'atteignis Charbyde et Scylla, les effrayantes. **430** Charbyde engloutissait la saumure de mer ; alors, d'un seul élan, je bondis jusqu'au grand figuier et comme une **chauves-souris**, m'y suspendis ».

Odyssée, XII, 442-444 :

« Ἦκα δ' ἐγὼ **καθύπερθε** πόδας καὶ χεῖρε φέρεσθαι, μέσσω δ' ἐνδούπησα παρῆξ περιμήκεα δοῦρα, ἐξόμενος δ' ἐπὶ τοῖσι διήρεσα χερσὶν ἐμῆσι ».

« Je lâchai pieds et mains et, à grand bruit, je **retombais** en plein courant près de mes poutres et, me hissant dessus, je ramais avec mes deux mains ».

²⁵ *Op. cit.*, Traduction de Philippe Jacottet, Paris: Maspero, 1982.

L'image des chauves-souris en vol représente le départ des prétendants vers les mondes infernaux. Dans les lignes 5-10 qui précèdent la mention du rocher blanc (7-11), on retrouve le verbe ἀποπίπτω qui signifie « tomber de quelque chose »²⁶ et la chute du rocher faite par l'une d'entre-elle est suivie par l'envol des autres membres du groupe qui entament ainsi leur périple (Russo 1992 : 360)²⁷.

Dans un autre extrait de l'*Odyssée*, l'image de la chauve-souris est associée au mouvement d'une chute et qui plus est, à un plongeon dans la mer. À la fin du chant XII, Ulysse prit entre Charybide et Sylla est comparé à une chauve-souris lorsqu'il bondit sur la branche d'un arbre et qu'il y reste longtemps agrippé avant de lâcher prise et de plonger dans la mer²⁸. La chauve-souris associée à l'idée d'une chute dans un univers marin renforce l'association entre le motif du plongeon et du rocher blanc au chant XXIV de l'*Odyssée*.

Cette métaphore des prétendants permet d'avancer prudemment l'hypothèse que la roche à laquelle était agrippée les chauves-souris (5-10) et la Roche blanche de l'énumération eschatologique (7-11) concernent en fait le même rocher, car étant deux représentations, l'une poétique et l'autre narrative, du mouvement des âmes vers les Enfers. Cette « image » des prétendants et de leur périple serait donc précédée de l'image d'un saut ; formulant une piste de recherche sur la construction graduelle du motif du plongeon rituel dans le chant XXIV de l'*Odyssée*.

²⁶ Πίπτω signifie « tomber » et ἀποπίπτω signifie « tomber de quelque chose » ce qui donne la précision d'une chute à pic du haut d'une hauteur.

²⁷ Russo est le premier à vraiment attirer l'attention sur la présence des chauves-souris dans le chant XXIV: « The noisy flight of the souls is likened to the sound of bats (νυκταρίδες) unsettled and fluttering around (ποτέονται) in the corner of a large cave when one (tis) of the colony ὄρμαθός ; hapax from ὄρμος ('chain') falls from the rock face, and the others secure their hold on each other above (ἀνά) » (Russo 1992 : 358). Nous nous rappellerons également d'un procédé métaphorique similaire quand l'armée des Achéens est décrite dans l'*Iliade* comme un groupe bruisant et indistinct, ainsi comparée à « des abeilles bourdonnantes » (*Il*, II, 109-154), image qui sera reprise par Circé lorsqu'elle décrira comme un « essaim de morts » les défunts s'assemblant autour d'Ulysse dans la première *Nékuia* (*Odyssée*, X, 517-534), Russo 1992 : 360.

²⁸ Dans le premier extrait, l'une d'elles tombe de quelque chose et dans le deuxième, la chauve-souris est comparée au bond d'Ulysse, montrant deux mouvements différents, mais dans une situation similaire: celle d'être agrippé à un lieu surélevé et de lâcher prise, provoquant ainsi une chute à pic qui au chant douze se déroule dans un univers marin.

2.1.6. L'univers catabasique : conclusion de l'analyse de la première source

De par cette analyse, il est possible de voir que le rocher blanc de l'*Odyssée* pourrait être associé à l'image d'un promontoire lié à l'univers du plongeon. Il est évident que le rituel de précipitation et la catabase partagent un vocabulaire similaire : « les prépositions ὑπο, κατά, impliquant un mouvement vers le bas, le vocabulaire de la précipitation étant le même que celui qui désigne la « descente aux Enfers » (Cousin 2002 : 25). Cousin explique ainsi que le préverbe vient renforcer l'idée du plongeon : κατά comme dans « s'enfoncer dans », ce qui suppose un Hadès souterrain (ou sous-marin) »²⁹. C'est pour cette raison spatio-temporelle que Nagy voit dans la course des prétendants une représentation du mouvement du soleil et qu'il considère le plongeon comme un motif solaire (Nagy 1973 : 139).

Les chauves-souris associées à une chute et le vol des prétendants au-delà de l'océan pourraient représenter les deux visions complémentaires des Enfers évoquées par Cousin (2012 : 44). Le mouvement de « descente » pourrait dès lors correspondre à l'atteinte du monde des profondeurs, désignant à la fois les profondeurs sous-marines et les Enfers sous terrain³⁰. Si, comme l'affirme Cousin, les Enfers connaissent « leurs propres règles transmises par le mythe ainsi que des rituels spécifiques leur étant associés »³¹, il serait possible de voir dans la précipitation une action rituelle associée aux représentations de l'au-delà.

²⁹ Cousin mentionne différentes occurrences de la descente dans l'Hadès à partir du mot καταβαίνω signifiant le fait de « descendre » dans : *Il.* VI, 284, 288 ; VII, 330 ; XI, 184 ; XIV, 57 ; XVII, 145 ; XX, 294 ; XX, 425 et dans l'*Odyssée* au chant X, 174-175. L'auteur explique que le royaume de l'Hadès est « caché », que les âmes y sont enfermées (κεύθω) (Cousin 2002 : 26, n. 3). Nous nous rappellerons une réflexion similaire chez Piettre où : « 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 » (Piettre 2005 : 50). Il est clair que les âmes descendent et que le plongeon ou la chute semble être une manière de représenter le mouvement des âmes.

³⁰ G. 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 (histoire), Pierre Bonnechere - directeur, Montréal : Université de Montréal 2009, p. 386 : « Cette association explicite entre l'abîme marin et la mort provient d'un rapprochement courant entre l'abîme et l'au-delà et répond ainsi aux exigences narratives du contexte ». D'autre part, « le plongeon correspond à une conjonction entre le ciel (« lieu-source » du présage), l'eau (le milieu spatial d'expression) et les profondeurs marines (expression spatiale de l'autre monde qui s'ouvre par la précipitation dans les flots et par le dépassement de la ligne superficielle de la mer qui sépare le monde d'ici-bas de l'au-delà) », (*Idem* : 371).

³¹ C. Cousin, « La diffusion du thème de la *Nékyia* homérique antique. Espace et paysage infernaux » dans *Gaia : Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*, 7, 2003, p. 267

Il serait donc possible que l'île de Leucade ait été comprise très tôt comme un espace connu pour ses pratiques rituelles inusitées et que les « falaises blanches » soient devenues un motif utilisé d'abord chez Homère, puis dans la poésie d'Anacréon et Euripide (Nagy 1973 : 142). Toutefois, il importe de souligner que le rituel pourrait aussi être le résultat de l'évolution des croyances relatives à la « Roche blanche » et de l'association entre le plongeon et cet univers religieux. Dans l'impossibilité de donner la préséance au rite sur le mythe, nous allons maintenant étudier les extraits d'Anacréon et d'Euripide afin de mieux connaître l'univers du saut dans la mer dont les principaux traits ont possiblement permis de construire le rituel leucadien.

2.2. Deuxième source : le fragment 31 Page d'Anacréon

Chez Anacréon se trouve la première mention du saut de Leucade et nous voyons les éléments se rapportant au mythe se formuler à travers des thèmes chers à la poésie lyrique : l'ivresse et la passion amoureuse³². L'inscription du saut dans les fragments de ce poète annonce les liens ténus entre Sappho et Leucade qui se développeront chez les auteurs ultérieurs. Ces deux poètes décrivent l'amour comme passion et l'univers de ces personnages nous permet d'interroger le thème de la souffrance amoureuse dans le contexte de la performance rituelle.

2.2.1. Contextualisation

Anacréon et Sappho font partie des « neuf poètes lyriques », désignant les poètes de l'époque archaïque dont l'activité se situe entre la fin du VIIe siècle et le début du VIe siècle av. J.-C³³. Hérodote les désigne sous le nom de poètes « mélïques » et ce n'est que plus tard qu'Aristophane utilise l'étiquette de « *lurikos* » pour nommer les auteurs de cette période³⁴.

³² Bien qu'anachronique, le terme « lyrique » sera utilisé à plusieurs reprises afin de désigner un courant poétique donné qui inclut la poésie d'Anacréon et de Sappho.

³³ S. Saïd, M. Trédé-Boulmec, A. Le Boulluec, *Histoire de la littérature grecque*, Paris: Presses universitaires de France, 1997, p. 84.

³⁴ Les deux termes signifiant respectivement la lyre par l'adjectif (*lurikos*) et le nom grec du chant (*mélôs*), ils désignent tous deux une poésie chantée et renvoient ainsi à sa dimension musicale (Saïd, Trédé-Boulmec & Le Boulluec 1997 : 65).

Anacréon et Sappho ont comme point commun de s'inscrire dans un genre poétique *chanté* en solo, aussi appelé poésie « monodique » ou « mélrique » et les *chants* de ces poètes sont en effet destinés à être accompagnés d'un environnement musical (Saïd 1997 : 70). Nous sommes donc dans le cadre de la poésie monodique, performée par une voix unique et qui se dissocie de la poésie élégiaque et iambique³⁵.

À la différence de la lyrique chorale, performée lors de grands rassemblements religieux, la poésie mélrique aurait été destinée aux cercles restreints de l'aristocratie³⁶. De par l'influence du Romantisme dans l'Europe du 18^e et 19^e siècle, les commentateurs des œuvres antiques ont longtemps vu dans ces chants : « l'affirmation de personnalités singulières, historiquement définies, qui expriment aspirations, visions du monde, programmes immédiats et affections personnelles »³⁷. Pourtant, nous n'assistons pas à l'individualisme lyrique en terme hégélien, mais peut-être, dans le contexte de la colonisation entre 750 et 550 av. J.-C à : « l'affirmation subjective d'un groupe social dominant en butte à une guerre civile et sociale » (Canfora

³⁵ Ce découpage dépend en effet des auteurs et des éditions qui rassemblent parfois la poésie élégiaque et iambique sous la désignation de « poésie lyrique » ; C. Carey « Genre, Occasion and Performance » dans F. Budelmann (Éd.), *The Cambridge companion to Greek lyric*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, p. 23. Pour un état de la question, voir Claude Calame « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? » dans *Littérature*, 111, 1998, pp. 87-110.

³⁶ À propos de la taille et de la nature du public à qui profitaient ces performances, les auteurs ne s'entendent pas sur la nature « privé » ou « public » des représentations. Ils tendent pourtant à identifier la poésie mélrique à la taille de l'audience et composée par : « presumably a small circle of friends who shared the poet's literary or political interests or lived at the court of his patron » ; David A. Campbell, « Monody » dans P.E. Easterling et B. M. W. Knox (Éd.), *The Cambridge history of classical literature*, 1985, t. 1, p. 202. Bien que destinée à un public privé, celle-ci pourrait avoir été performée lors de rassemblements de plus grande envergure. Voir F. Budelmann, « Anacreon and the Anacreontea » dans F. Budelmann (Éd.), *The Cambridge companion to Greek lyric*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2009, p. 227-229.

³⁷ Canfora 1994 t. 1 : 87. En effet, cette insistance sur la première personne, par la présence répétée du « Je », confirme l'intuition des romantiques à propos d'une poésie qu'ils veulent voir comme « l'expression des sentiments intimes de l'individu » et qui se voit liée à la personnalité du poète ; C. Calame, *Masque d'autorité : fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris: Les Belles Lettres, 2005, p. 21. Aujourd'hui et certainement grâce à l'étude du cadre performatif de la poésie : « on a désormais reconnu l'absence de correspondance exacte entre la personne biographique et historique de l'auteur et le profil du locuteur-narrateur qui dit *je* dans la poésie que l'on appelle *lyrique* » (*Ibid.*), même si les états d'âme et les sentiments sont des thèmes centraux dans ce courant poétique. Il est donc nécessaire de garder en tête que « although melic poetry cannot be said to mark the advent of the modern individual, it does allow a place of importance of the figure of the narrator or locutor in that the one who speaks or sings the poem uses the grammatical form of the narrator or locutor » ; C. Calame, *The poetic of Eros in ancient Greece*, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1999b, p. 14.

1994 t. 1 : 86)³⁸. Ainsi donc, l'utilisation répétée de la première personne et le ton de l'incantation, formulant un souhait ou une prière, sont des éléments retenus par les spécialistes pour caractériser le lyrisme poétique³⁹.

Le poète est dès lors confondu avec le narrateur du poème qui s'exprime à la première personne dans un contexte dont on oublie trop souvent la nature performative (Calame 1996b : 24). Ainsi, celui-ci ne doit pas être considéré comme la représentation des états d'âmes du poète, mais bien comme l'un des éléments d'une poésie inscrite dans le cadre d'une performance où la personnification du « je » prévoit différents locuteurs (Calame 2005a : 21-23). Les nombreuses références au mythe placent ce locuteur fictif comme le personnage central d'une histoire qui le met en relation avec les dieux.

Anacréon et Sappho participent à la construction de l'univers mythologique autour du saut de Leucade : le premier en mentionnant le rituel pour illustrer l'intensité du sentiment amoureux et la deuxième, de par les thèmes de sa poésie qui contribuent à nourrir l'univers du rituel. En effet, le plongeon de Leucade sera décrit par les auteurs ultérieurs comme un rituel se rapportant à la souffrance amoureuse auquel Sappho aurait participé. La notoriété de la poétesse nourrira celle du plongeon mythique et il importe de s'interroger sur les thèmes

³⁸ Calame explique que c'est de par cette « définition rétrospective », issue de la perception des penseurs de la Renaissance et de la relecture des romantiques, que des auteurs tels que Bruno Snell verront chez les poètes méliques : « l'éveil de la personnalité du poète (par l'expression des mouvements de son âme) » (Calame 1998 : 30). C'est ensuite chez les romantiques allemands, à travers Goethe et la triade « Epos-Lyrik-Drama », que la poésie lyrique sera comprise en terme d'expression des sentiments et des mouvements de l'âme du poète (*Ibid.*). Il n'empêche que les sentiments exprimés par ces poètes serviront aux commentateurs ultérieurs à dresser l'image d'une époque et à construire la biographie romancée de ces auteurs dont les productions sont directement attachées à la perception ultérieure des commentateurs qui rendent compte de leur activité poétique.

³⁹ F. Budelmann, « Introducing Greek Lyric » dans F. Budelmann (Éd.), *The Cambridge companion to Greek lyric*, Cambridge, New York: 2009, p. 6 : « Moreover, many lyric pieces do not just narrate but aim to achieve something : they pray, they exhort, they teach, they flirt and so on ». Sur l'aspect incantatoire de la poésie des Lyriques, voir aussi C. Segal, « Eros and Incantation : Sappho and Oral Poetry » dans Greene (Éd.), *Reading Sappho : Contemporary Approaches*, Berkeley: University of California Press, 1996, p. 58-75. Il convient de préciser que ces catégories choisies par les modernes (le contexte de la performance, la forme du poème, ou les thèmes employés) sont des divisions construites après coup pour caractériser un certain type poétique. Les frontières sont poreuses entre les influences et les techniques utilisées par les poètes de cette période, mais il est pourtant clair que concernant Anacréon et Sappho, l'utilisation de la première personne, le ton incantatoire et les thèmes se rapportant au désir, à la souffrance amoureuse et à l'ivresse (chez Anacréon) peuvent s'appliquer comme catégories caractéristiques de leur poésie. Ainsi, l'utilisation de catégories, particulièrement dans le domaine de la poésie lyrique est, comme le précise Budelman, indispensable à l'analyse de ces fragments (Budelman 2009a : 11).

amoureux développés chez Anacréon, mais aussi chez Sappho qui participe à construire sa dimension érotique⁴⁰. L'analyse de cette deuxième source montre l'ivresse comme un objet de prédilection de la poésie d'Anacréon, s'inscrivant dans le contexte du *symposion* et servant de métaphore au sentiment amoureux⁴¹.

2.2.2. Analyse du fragment 31 d'Anacréon : la question épineuse du Δηῶτε

« Ἄρθεις δητ' ἀπὸ λευκάδος πέτρης ἐς πολὺν 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'amour »⁴².

Le μεθύων ἔρωτι se rapporte à l'ivresse, celle du vin, mais cette fois-ci provoquée par le sentiment amoureux. « Μεθύω » désigne le fait d'être ivre, notamment sous l'effet de l'alcool, mais l'expression est aussi utilisée comme figure de style pouvant se rapporter à différents états émotionnels qui concernent dans cette situation précise le sentiment amoureux⁴³. Le mot κολυμβῶ représente l'action de plonger et c'est à partir de la roche blanche que le narrateur dit effectuer le saut⁴⁴. Ainsi que l'annonce Hugues, c'est en effet la première fois que nous voyons mentionner le saut rituel de manière explicite et celui-ci traduit une certaine perception de l'amour, faisant référence à l'ivresse que provoque le sentiment amoureux⁴⁵.

Pour Philippe Borgeaud, cet extrait d'Anacréon serait une variante formulaire à mettre en rapport avec le fr. 68 Page = PMG 413 du même auteur : « A nouveau Éros m'a frappé de

⁴⁰ La « mutuelle notoriété » du saut de Leucade et de la poétesse Sappho est une idée émise par Clément Levy (2001).

⁴¹ Le *symposion* et la poésie d'Anacréon définis comme : « le chant de l'amour au banquet dans le jeu de la reprise poétique par chacun des convives, souvent à l'une ou l'autre des cours des tyrans dominant les cités grecques en ce même début du VI^e siècle » ; C. Calame, « Émotions et performance poétique : la « katharsis érotique » dans la poésie mélique des cités grecques » dans Philippe Borgeaud & Anne-Caroline Rendu Loisel (Éd.), *Violentes émotions*, Genève: Droz, 2009, p. 32.

⁴² Traduction d'Yves Battistini, *Lyra Erotica*, Paris: Impr. nationale, 1992.

⁴³ Quand une personne est intoxiquée par la passion ou l'orgueil (Liddel & Scott Greek-English Lexicon, 1996).

⁴⁴ Ainsi qu'expliquée précédemment, l'expression de la première personne ne représente pas nécessairement les sentiments personnels du poète, mais s'exprime plutôt dans un cadre performatif et correspond « à l'instant d'énonciation » performé par le locuteur principal (Calame 2009 : 32). Notons que comme dans la source précédente, la roche de Leucade peut soit désigner le célèbre promontoire ou bien une falaise blanche, particularité géographique de la majorité des îles grecques.

⁴⁵ Hugues 1991 : 160.

sa longue cognée, tel un bronzier, et il m'a plongé dans un torrent glacial (trad. Calame), la formule étant attestée chez Sappho elle-même : « Éros à nouveau m'agite, lui qui rompt les membres, le doux-piquant, l'impossible animal » (fr. 130, 1-2 Voigt)⁴⁶. En effet, de par la mise en relation de ces fragments, l'auteur émet l'hypothèse que nous soyons dans le cadre d'une « katharsis érotique », telle que comprise dans la dimension rituelle du motif leucadien.⁴⁷ L'image transmise par le poète au fragment 31 concernerait dès lors une certaine perception de l'amour à laquelle Sappho participerait et qui traduirait un contexte de souffrance amoureuse marqué par la formule « *Éros me daûte* » (*Ibid.*).

En effet, la mention du désir amoureux est introduite par l'adverbe « δηῦτε » qui signifie « encore une fois ». Ainsi, chez Anacréon « *Encore une fois, j'ai gravi la falaise de la roche de Leucade* » (31 P) et au fragment 389 P : « Les osselets d'Éros sont fous et batailleurs. Je me repris *encore* à fuir comme un coucou. La lumineuse persuasion ne brillait pas encore » (Meunier 1932). En effet, cette formule aurait la particularité d'introduire : « les effets physiques provoqués par la force du désir incarnée dans la figure du jeune Éros » (Calame 2009 : 31). Dans le fragment 68 PMG 413, nous avons vu l'amour « frapper Anacréon » et ce dernier reprend à plusieurs reprises ce personnage du dieu garçonnet venu le tourmenter. Toujours chez Anacréon, au fr. 358 Page (trad. G. Haldas, 1950) on peut lire :

Amour, aux cheveux d'or qui me jette une balle à la couleur pourpre, m'appelle pour jouer avec la jeune fille aux beaux souliers brodés. Mais elle, qui s'en vient de Lesbos la cité, a vu mes cheveux blancs. Cela ne lui dit rien. Elle regarde ailleurs, vers d'autres que les miens⁴⁸.

⁴⁶ Anacr. fr. 413P : « Μεγάλωι δῦτέ μ' Ἔρωσ ἔκοψεν ὥστε χαλκεὺς πελέκει, χειμερίη δ' ἔλουσεν ἐν χαράδρῳ » et Sappho. fr. 130 : « Ἔρωσ δηῦτέ μ' ὁ λθσιμέλης δόνει, γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον ». Pour une liste complète de la présence de cette formule chez Anacréon, voir Nagy, *Poetry as performance : Homer and beyond*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1996b, p.100 et pour un essai d'analyse sur sa signification chez les poètes lyriques, voir Calame : « Diction formulaire et fonction pratique dans la poésie mélique archaïque » dans F. Létoublon, H. Dick & M. Parry (Éd.), *Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique : Hommage à Milman Parry*, Amsterdam: J.C. Gieben, 1997.

⁴⁷ « *Katharsis* » en terme de purgation et de purification rituelles ; dans un cadre performatif comme celui de la lyrique chorale, mais également dans celui du saut de Leucade dont nous cherchons présentement à comprendre la signification en tant que mythe contenu dans les supports qui le véhiculent.

⁴⁸ Σφαίρηι δηῦτέ με πορυρήι βάλλων χρθσοκόμησ Ἔρωσ (Anacr. fr. 358, 1-2 P = 13, 1-2 G).

Calame explique qu'Éros prend pour cible « le narrateur/locuteur » qu'il tourmente (Calame 1997 : 216). Éros, dieu de l'amour, se voit ainsi associé à cet adverbe dans des situations représentant plus souvent qu'autrement la douleur amoureuse⁴⁹. La mise en relation de ces fragments avec le fragment 31 inscrit cette source dans un style formulaire et une même « communauté poétique » c'est-à-dire : possédant « une même conception d'éros », ainsi « structurée par la même isotopie érotique » et exprimant dès lors « l'élément sémantique du désir érotique » (Calame 1997 : 217). Cette formule permettrait donc l'expression cathartique du désir érotique et permettrait de renvoyer à l'univers poétique de la souffrance amoureuse.

Nous reprenons ainsi à notre compte cette expression de « katharsis érotique » pour réfléchir à propos du saut de Leucade en tant que mythe. Calame décrit ainsi l'activité d'énonciation de ces poèmes parmi lesquels s'inscrit notre deuxième source et qui permettrait : « une certaine expression de l'amour comme un rituel permettant de se libérer du désir érotique et des sentiments douloureux provoqués par l'amour » (Calame 2009 : 54-55). Cette définition de la « katharsis érotique » peut s'appliquer aussi bien à la performance poétique qu'à la signification du rituel leucadien dans sa dimension érotique. Nous sommes en effet dans le cadre de l'évocation poétique et de l'utilisation de ce motif à des fins d'expression du sentiment amoureux. La question pourtant est de savoir si dans le fragment 31, le saut du protagoniste se rapporte bien à la signification du désespoir amoureux que l'on rencontre dans les autres poèmes possédant ce type formulaire.

Dans la mesure où le fragment 31 s'intégrerait dans un « corpus poétique spécifique » véhiculant cette vision de l'amour, il est fort possible que la mention du rituel dépasse sa signification érotique et contienne déjà la signification rituelle d'une contre-érotique. Il convient dès lors de s'arrêter un instant sur la signification de l'amour chez Anacréon et

⁴⁹ Il convient aussi de mentionner que la signification érotique du « δηῖτε » ne lui est pourtant pas systématique : « À ce titre, cette expression adverbiale peut être employée par les mêmes poètes ou par d'autres dans des contextes s'écartant complètement du contexte érotique » ; Calame 1997 : 218. Sur la valeur négative de l'amour chez les lyriques, voir C. Calame, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris: Belin, 1996a, p. 28, et G. Nagy, *Op. cit.*, *Poetry as performance, Homer and beyond*, Cambridge University Press, 1996b, p. 94.

Sappho dans la mesure où certaines de leurs sources participeraient à la formation du mythe du saut rituel à Leucade (Nagy 1990b : 94).

2.2.3. L'amour chez Anacréon : entre ivresse et folie

Thème de prédilection chez Sappho et Anacréon, l'amour tel que décrit par ses auteurs se rapporte à la passion, la souffrance et à la maladie. L'amour rend fou : il s'apparente à l'ivresse et occasionne des troubles mentaux. Ainsi, Pavlock explique que : « the Greek lyric involves change, loss, and ultimately even madness » et que « Sappho's images made eros an appropriate symbol of irrationality conflicting with the requirement of steadfast labor in the heroic enterprise »⁵⁰. Au fragment 31, l'amour est ivresse et c'est bien ivre d'amour que le personnage plonge du promontoire de Leucade. L'amour chez Anacréon s'apparente à la folie et c'est aussi rendu fou par l'amour que le narrateur du fragment 428 P s'exprime ainsi, lorsqu'il dit : « J'aime et je n'aime point, je suis fou et je suis sage »⁵¹.

L'ivresse amoureuse s'apparente à un état d'esprit altéré par l'alcool où le sujet n'est plus maître de lui-même et subit l'assujettissement douloureux du contact avec Éros, personnification du sentiment amoureux. À ce propos Calame explique que : « pour le poète enivré d'amour, l'ivresse constituant en Grèce un autre de ces états où l'individu ne s'appartient plus, il n'y a plus que la solution du saut du haut du Rocher de Leucade, entre transe érotique et mort » (Calame 1996 : 57). Dans un contexte où le dieu est présenté comme un personnage que l'on craint, Éros représente : « un poids difficile à supporter (et) ne plus désirer, c'est être libéré de lourds chagrins » (Calame 1996 : 28). On voit donc que ce sentiment exprimé dans la poésie d'Anacréon se rapporte à la fonction pragmatique du saut de Leucade où l'on tente de se libérer du désir et de la souffrance amoureuse. Dans ce contexte,

⁵⁰ B. Pavlock, *Eros, Imitation and the Epic Tradition*, Ithaca: Cornell University Press, 1990, p. 6. L'amour comme folie chez Sappho et Anacréon fait l'objet d'une énumération complète chez D. Cairns « The imagery of Erôs in Plato's Phaedrus » dans E. Sanders, C. Thumiger, C. Carey & N. J. Lowe, *Eros in ancient Greece*, Oxford: Oxford University Press, 2013.

⁵¹ « ἐρέω τε δηῦτε κοῦκ ἐρέω καὶ μαίνομαι κοῦ μαίνομαι » fragment 428, (Meunier, 1932). Nous pensons tout de suite à Sappho XVII (36): καὶ ποθήω καὶ μάομαι (je désire et je brûle), Traduction de P. Brunet, *Sappho : poèmes et fragments*, Lausanne: l'âge d'homme, 1991,

l'amour est une contre-érotique et la possession par le dieu de l'amour est un sort terrifiant que l'on tente d'éviter à tout prix, comme en témoigne cet extrait d'Ibycus (PMG 287)⁵² :

« Once more (*déute*) Eros, under darkened lids, fixing me with his melting gaze, drives me with every kind of spell into the tangling nets of Kypris. And yes, I tremble at his coming, as a horse who's borne the yoke and won the prize, but aging now, when hitched to the speeding chariot, goes to the race against his will ».

Le poète, de par l'utilisation de la première personne et sous la forme d'une incantation, traduit la souffrance amoureuse sous la forme d'une possession. Par cette association entre l'ivresse et l'amour, la récurrence du thème de l'amour dispute sa place avec celui du vin, qui chez Anacréon cohabitent dans le contexte du symposium : « Apporte de l'eau, enfant, apporte-nous du vin, hâte-toi, des couronnes fleuries ; je veux, contre Éros, essayer mon poing » (Meunier, 1932, fragment 396). Le poète, exhortant parfois à la modération⁵³, prône aussi l'ivresse : « Allons, apporte-nous, enfant, une large coupe ; je veux, le premier, la vider d'un trait. Mêle à cinq mesures d'eau dix mesures de vin, afin que sans dommage de nouveau je connaisse le délire des bacchants » (Meunier 1932, fr. 356)⁵⁴.

Ainsi l'ivresse amoureuse du fragment 31 est mise en lumière par les représentations précédentes et cette lecture nous permet de voir un certain type d'amour se rapportant au saut de la roche blanche, mais également au contexte poétique dans lequel se place Anacréon. Sappho qui transmet une image similaire de l'amour, voit sa propre figure être assimilée à sa poésie et participe à la construction du saut de Leucade en tant que mythe.

⁵² P. Bing, R. Cohen, *Games of Venus : An anthology of Greek and Roman erotic verse from Sappho to Ovid*, New York: Routledge, 1993, p. 3.

⁵³ Dans le fragment 427, Anacréon réclamant : « a clean bowl and a weak mixture » (Bing, Cohen : 1993) et dans l'épigramme numéro 2 où il dit : « je n'aime pas les hommes qui cherchent querelle quand ils boivent » (M. Meunier, *Sappho, Anacréon et Anacréontiques*, Paris: Grasset, 1932).

⁵⁴ Hutchinson traduit ainsi ce passage : « Come boy, bring us a bowl, so that I may drink without stopping for breath » ; G. Hutchinson, *Greek lyric poetry : A commentary on Selected Larger Pieces : Alcman, Stesichorus, Sappho, Alcaeus, Ibycus, Anacreon, Simonides, Bacchylides, Pindar, Sophocles, Euripides*, Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 38.

2.2.4. Sappho et la souffrance amoureuse

Pour les auteurs de l'Antiquité tardive, Sappho est la poétesse de la souffrance amoureuse, image transmise par les fragments de sa poésie⁵⁵. Sappho est pour les anciens : « the woman who died for love – reputedly flinging herself off the white cliff of Leukas for the love of a ferryman »⁵⁶ et ce souvenir perdure au côté d'une biographie contradictoire où le désir érotique chanté pour ses compagnes fixe la renommée homoérotique de la poétesse (Bing, Cohen 1993 : 71). Cet érotisme, quel que soit le genre du destinataire, est l'un des principaux thèmes de sa poésie se faisant sur le ton de la passion amoureuse et d'une souffrance qui s'incarne dans le saut leucadien.

Nous avons vu chez la poétesse une perception de l'amour similaire à celle d'Anacréon, incarnée par Éros, « le doux piquant, l'impossible animal » (fr. 130, 1-2 Voigt, trad.), mais c'est vraiment dans deux de ses fragments les plus complets que nous voyons le mieux la souffrance amoureuse s'exprimer : d'abord par le biais de symptômes physiques (347 Lobel-Page), mais surtout dans l'*Hymne à Aphrodite* qui lie irrémédiable le destin poétique de la poétesse et de la déesse éponyme (I L-P).

Au fragment 347 Lobel-Page, Sappho est mise en scène comme le personnage principal du poème qui exprime la tristesse amoureuse :

« Il me paraît égal aux dieux, celui qui, face à face, assis tout près de toi, entend ta voix si douce, et ce rire charmant qui, je le jure, dans ma poitrine affole mon cœur. Sitôt que je te vois, ne fût-ce qu'un instant, aucun son ne passe plus sur mes lèvres, mais ma langue sèche, un feu subtil court soudain sous ma peau, mes yeux ne voient plus rien, mes oreilles bourdonnent, je ruisselle de sueur, un tremblement me saisit toute, je deviens plus verte que l'herbe. Il me semble que je vais mourir »⁵⁷.

L'amour, personnifié par Éros le dieu: « qui donne et qui blesse, tresseur de fables » (fr.104), occasionne des maux qui affolent son cœur (6), cause des tremblements et la met en

⁵⁵ Brunet 1991 : 10-12.

⁵⁶ J. E. Dejean, « Fictions of Sappho » dans *Critical Inquiry*, 13(4), p. 790.

⁵⁷ André Bonnard, *Poésies de Sappho : étude et traduction*, Vevey, Paris: Éditions de l'Aire, 1996.

sueur (13-14). Elle semble avoir perdu l'usage de la parole (9), de la vue et de l'ouïe (12-13), et la souffrance est telle qu'elle pense même mourir (14-15) devant le spectacle « de ce rire charmant » (5). La conclusion de ce fragment nous laisse avec un souhait de mort, qui sera appelée ardemment dans un autre poème (Calame 1996 : 57)⁵⁸.

Cette détresse, cette solitude, sera invoquée d'une manière religieuse dans *l'Hymne à Aphrodite*, comme une prière, mêlant la souffrance et le souhait, dans une construction poétique qui tend à fixer le « thème de la souffrance amoureuse » (*Ibid.*). La poésie de Sappho aurait participé à la construction du mythe de Leucade et l'extrait suivant (I L-P) serait l'un des documents les plus importants concernant le saut rituel⁵⁹. En effet, certains de ses aspects méritent d'être relevés, contribuant directement au mythe et dévoilant les liens poétiques entre Aphrodite et Sappho qui ont comme point commun d'avoir toutes deux performé le saut rituel⁶⁰.

2.2.5. *L'Hymne à Aphrodite*

Dans « *l'Hymne à Aphrodite* », Sappho demande secours face à la douleur du sentiment amoureux et son poème, qui s'apparente à une prière homérique, invoque la déesse de l'amour pour lui demander justice⁶¹ :

Tu m'as, bienheureuse Reine, demandé pourquoi de nouveau je souffre, pourquoi j'appelle, et pourquoi je laisse un tel trouble naître dans mon cœur : « Qui dois-je contraindre encore, qui, mener jusqu'à ton amour ? **Sappho**, de qui vient l'offense ? Qui s'enfuit poursuive aussitôt, qui ose repousser l'offrande à son tour propose, qui déteste adore aussitôt, aussi morose soit-elle ! » Viens encore

⁵⁸ « Je lui dis : « Maître ... par la Bienheureuse ... je n'ai plus de bonheur sur cette terre. Il me vient le désir de mourir, de voir les rivages de l'Achéron, la rosée, les lotus en fleurs » (L-P 95) (Trad. Brunet, 1991).

⁵⁹ Il est bien entendu que l'amour en terme de possession ne relève pas uniquement du saut Leucade. Tout contact avec la divinité implique une possession possédant une dimension mortuaire. Le saut de Leucade participe à ce courant de pensée, mais ne peut résumer la signification de l'amour dans la poésie lyrique.

⁶⁰ Chez Ptolémée Chennos 152-155, (Photios, *Bibliothèque*, 190), dans l'édition de R. Henry, 1962.

⁶¹ David D. Campbell, *Op. cit.*, « Monody » dans P. E. Easterling & B. M. W. Knox (Éd.), *Cambridge History of Classical Literature*, 1985, t. 1, p. 205. Sur la nature religieuse de ce poème voir : R.M. Travis, *The descent of the goddess : ritual and difference in Sappho's prayer to Aphrodite*, Cambridge: Harvard University Press, 1990.

(*déute*), délivre-moi des affres du souci, accorde ce que mon âme brûle d'obtenir.
Prête-moi main-forte dans la bataille »⁶².

Sappho est rejetée et demande justice. Son nom est mentionné de manière explicite ce qui appuie l'association entre les sentiments évoqués dans le poème et la biographie fictive du personnage historique (I, 20)⁶³. Aphrodite doit intervenir « une fois de plus » dans la vie de la poétesse, contribuant ainsi à développer l'univers amoureux autour de sa personne et ponctuant l'hymne du fameux *δηῦτε* se rapportant à la souffrance amoureuse. En effet, on voit l'objet de son désir s'enfuir et repousser « l'offrande offerte », ce qui nous rappelle le personnage de la poétesse travesti dans la poésie comique de Ménandre⁶⁴.

Anne Carson va désigner sous le nom de « erotic justice » la formule d'Aphrodite: « *Qui s'enfuit poursuive aussitôt, qui ose repousser l'offrande à son tour propose, qui déteste adore aussitôt* » (I, 21-22) et qui permet un renversement du sentiment amoureux⁶⁵. Aphrodite promet donc à Sappho d'intervenir dans sa vie par un transfert érotique, inversant dès lors les rôles entre poursuivant et poursuivi. Cette intervention divine se manifeste donc sous la forme d'une « justice érotique » permettant de contraindre celle qui repousse les avances de Sappho d'être éprise à son tour (Carson 1996 : 226).

2.2.6. Justice érotique

Les lignes 21-24 font l'objet d'une discussion à propos du concept de « justice érotique » développé chez Carson et les modernes interrogent ce curieux phénomène du « transfert » de la passion amoureuse. Nous allons donc résumer brièvement les différentes opinions qui ont été émises à ce sujet avant de présenter de quelle manière cette forme de

⁶² Fragment I, L-P. Trad. Brunet, 1991.

⁶³ Ce qui ne veut pas dire que ce soit les sentiments réels des poètes qui soient exprimés, mais il se pourrait plutôt que l'insertion de leurs noms soit due à la perpétuation de leur figure dans la mémoire collective (Brunet 1991 : 10).

⁶⁴ « On connaît les vers de Ménandre à ce sujet : « Sappho est la première, dit-on, qui, dans le délire de la passion, et lasse d'avoir poursuivi en vain de son amour l'insensible Phaon, s'élança du haut de cette roche resplendissante, en invoquant ton nom, ô divin maître... » ; Strabon, *Géographie*, 10.2.9, traduction française de François Lasserre, Paris: Les Belles Lettres, 1969.

⁶⁵ A. Carson, « The justice of Aphrodite in Sappho » dans E. Greene (Éd.), *Reading Sappho: Contemporary Approaches*, Berkeley: University of California Press, 1996, p. 231. Voir aussi du même auteure : *Eros the bittersweet*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1986.

« justice érotique » concerne le rituel leucadien. En effet, si « *l'Hymne à Aphrodite* » est l'un des éléments qui a inspiré le saut rituel de Leucade, il convient de bien comprendre la conception de l'amour et la notion de justice que le suppliant implore et qui a pu être reprise et modifiée par les auteurs ultérieurs.

Carson décrit ce transfert comme une forme de poursuite amoureuse propre à un amour homoérotique qui impliquerait un transfert d'identité entre le poursuivant et le poursuivi. Pour l'auteure, ce transfert représenterait en réalité l'action du temps où l'être aimé (en la personne de l'éphèbe) deviendrait éventuellement un adulte et incarnerait dès lors le poursuivant plutôt que le poursuivi⁶⁶. Cet ordre des choses implique donc une forme de justice érotique : « un jour elle souffrira à son tour, tel est l'ordre des choses » et la justice divine ne serait donc pas l'intervention directe d'Aphrodite rendant fou d'amour « celui qui a causé du tort », mais évoquerait plutôt une justice naturelle représentée par le fameux *d' δηῦτε*, qui témoignerait de cette succession temporelle⁶⁷.

Greene conteste cette interprétation en récusant le rapport de force développé par Carson. Elle interprète plutôt le phénomène du transfert amoureux comme la promesse d'un amour réciproque et l'intervention d'Aphrodite permettrait d'être aimé en retour. Aphrodite

⁶⁶ Ce type de relations serait issu des conventions de l'homosexualité grecque : « There are clearly defined ages of life appropriate to the roles of lover and beloved (...) In the course of time the beloved will naturally and inevitably become a lover, and will almost inevitably experience rejection at least once. This idea recurs repeatedly in Greek poetry and surely reflects a common human experience » ; K.J Dover, *Greek homosexuality*, Cambridge: Harvard University Press, 1978, pp. 227-228. Sur le transfert homoérotique voir aussi Faraone qui relève pour sa part que le thème de la « poursuite érotique » est plus souvent appliqué aux relations homosexuelles dans la littérature ; C.A. Faraone, *Philtres d'amour et sortilèges en Grèce ancienne*, Paris: Payot, 2006, p. 76. La justice du temps est dès lors contenue dans la promesse que le poursuivi souffrira à son tour.

⁶⁷ « Her language emphasizes, especially by repetition on the adverbs *δηῦτε* (15, 16, 18) and *ταχέως* (21, 23), the rhythm of time which orders erotic experience, creating and recreating the same impasse (déute) and ever proposing the same consolation (taxéos) » (Carson 1996 : 231). C'est effectivement l'idée de Carson que les lignes 21-24 proposent une théorie générale de la justice et Aphrodite est comprise comme une justicière : « She is not praying to Aphrodite for a reconciliation with her beloved. She is praying for justice » (*Ibid.*) et pour Carson, cette répétition impliquerait donc l'ordre naturel des choses, contenu dans l'émanation d'une justice divine.

n'offrirait donc pas le pouvoir à Sappho d'interchanger son identité érotique, mais « the power to seduce another into a relationship of mutual desire »⁶⁸.

Ces deux positions ne reflètent pourtant pas l'interprétation de Page pour qui les lignes 21 à 24 indiquent que l'être aimé poursuivra Sappho qui fuira à son tour⁶⁹. Le « renversement de la passion » se retrouve en effet dans différents sortilèges érotiques et notamment dans le saut de Sappho à Leucade décrit par Ovide (source IV)⁷⁰ :

« C'est de là qu'embrasé d'amour pour Pyrrha, Deucalion s'est jeté et son corps a touché l'eau sans se blesser. Aussitôt, un amour réciproque a transpercé l'insensible cœur de Pyrrha ; délivré, Deucalion s'est détaché de sa passion. Voilà la propriété de ce lieu. Gagne tout de suite les hauteurs de Leucade et saute sans crainte du rocher » (167-172)⁷¹.

Dans cette source, l'efficacité rituelle n'est donc pas propre à inspirer le sentiment amoureux, mais le saut de Leucade prend la valeur thérapeutique d'un curieux transfert amoureux. La prière que Sappho destine à Aphrodite appelle une délivrance (I, 16), celle des affres du souci (I, 25-26) et de la souffrance et du trouble qui naît dans son cœur (I, 17-18). La déesse de l'amour serait donc invoquée pour délivrer le personnage de la passion amoureuse, mais comme le démontre la discussion précédente, différents moyens se prêtent à cette guérison. Le saut de Leucade est dès lors compris comme un espace poétique permettant de « penser » la souffrance amoureuse et les différentes perceptions à ce sujet contribuent à construire les fonctions du saut rituel, conservant toujours l'image de l'amour comme une possession terrifiante s'incarnant dans la figure d'Éros et d'Aphrodite.

⁶⁸ E. Greene, « Apostrophe and women's erotics in the poetry of Sappho », dans E. Greene (Éd.), *Reading Sappho : contemporary approaches*, Berkeley: University of California Press, 1996a, p. 246 : « The speaker ask Aphrodite to be her summakos not in order to conquer or dominate the beloved, and certainly not to make the beloved passively accept Sappho's affections. Rather, « Sappho » calls on Aphrodite to help stir the beloved from passive indifference to active affection ». Sappho ne demande donc pas explicitement que son ennemi souffre à son tour, mais elle supplie la déesse d'être son alliée dans la bataille et de l'aider à effectuer cette conquête.

⁶⁹ D. L. Page, *Sappho and Alcaeus : an introduction to the study of ancient Lesbian poetry*, Oxford: Clarendon Press, 1959.

⁷⁰ Ovide, *Quinzième Héroïde*, 167-172.

⁷¹ Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost, Deuxième édition, Paris: Les Belles lettres, 1961. Chez Ovide, il est explicite que le poursuivi souffre à son tour et nous sommes bien dans le cas d'un transfert amoureux, où Pyrrha brûle d'amour et Deucalion est libéré en retour.

2.2.7. L'équivalence entre le personnage de Sappho et d'Aphrodite

Sappho et Aphrodite ont le point commun d'être représentées comme des amoureuses venues se délivrer de leurs souffrances à Leucade. Dans *l'Hymne à Aphrodite*, la poétesse s'exprime à la première personne et se fait le porte-voix de la déesse, ce qui amène certains auteurs à voir dans cet extrait l'une des sources de contamination du mythe. En effet, dans un texte plus tardif (2^e apr. J.-C.), Ptolémée Chennos décrit ainsi le plongeon d'Aphrodite (source V)⁷² :

« Ainsi, ceux qui plongeaient du haut du rocher furent, dit-on, libérés de leur amour et pour cette raison, après la mort d'Adonis, Aphrodite, dit-on, erra autour en le recherchant (...), Apollon l'amena au rocher de Leucade et lui ordonna de s'en jeter du haut ; elle le fit et fut délivrée de son amour »⁷³.

Selon Nagy, le saut de Sappho aurait été inspiré par le personnage d'Aphrodite amoureuse d'Adonis, et souffrant du mal d'amour pouvant seul se résoudre par le plongeon à Leucade⁷⁴. Cette association serait due à l'importance d'Aphrodite dans les fragments qu'il nous reste de la poésie sapphique, la poétesse s'exprimant à la première personne et s'associant elle-même à la déesse par l'utilisation constante de cette figure religieuse. Adonis et Phaon seraient tous deux les archétypes des hommes aimés par des femmes amoureuses et pleurés par celles-ci ; les chants funèbres de ces personnages masculins s'inscrivant dans le mythe et le rituel et pouvant s'intégrer aux propos de la souffrance amoureuse contenus dans le saut leucadien⁷⁵.

Dans le cadre d'une lamentation rituelle, Sappho au fragment 94 L-P, chante la douleur d'Aphrodite pour Adonis et ce chant funèbre, où se mêle le deuil et la souffrance amoureuse, correspond à l'univers mythique du promontoire rocheux que partage la déesse et sa

⁷² Ptolémée Chennos 152-155 dans Photios, *Bibliothèque*, 190.

⁷³ Traduction de R. Henry, Paris: Les Belles Lettres, 1962

⁷⁴ L'article de Gregory Nagy explique le lien entre les deux personnages mythologiques (plutôt qu'historique et religieux) en étudiant le mythe de Phaeton et en le mettant en relation avec celui de Phaon dont la tradition veut qu'il ait été aimé par Sappho et Aphrodite (Nagy 1973 : 174-175).

⁷⁵ Sur les rituels se rapportant au mythe d'Adonis, voir M. Detienne, *Les jardins d'Adonis : La mythologie des aromates en Grèce*, Paris: Gallimard, 1972.

servante⁷⁶. La poésie mélique semble donc nourrir le mythe du saut de Leucade, tant par les personnages qu'elle met en scène que par les différentes perceptions de la souffrance amoureuse qu'elle transmet. Aphrodite en tant que figure religieuse de l'amour s'incarne donc avec Éros comme ivresse, mais aussi comme folie, horreur et tristesse.

2.2.8. Érotique et contre-érotique : conclusion de la deuxième source

Ainsi, il est bien tentant d'analyser cette deuxième source comme une représentation de la souffrance amoureuse ; de par l'inscription de ce fragment dans un style formulaire qui se rapporte à ce thème. Cette hypothèse, bien qu'elle permette de faire coïncider cette source avec le saut rituel, reste pourtant à l'état de conjonctures. En revanche, il est clair que cet extrait se rapporte à l'ivresse du sentiment amoureux. Ainsi, le plongeon chez Anacréon : « n'implique pas nécessairement une katharsis amoureuse, mais sert plutôt à exprimer un état extrême de la passion » (Borgeaud 2007 : 201) et l'amour qui est décrit par ce motif poétique présente le saut de Leucade en tant qu' « érotique » (Calame 2009 : 41).

La nature contre-érotique de cet extrait reste toutefois une possibilité du fait de cette communauté d'esprit évoquée précédemment et qui transmettrait par le saut de Leucade une image de la souffrance amoureuse. Les sentiments dramatiques de la passion et de la souffrance permettraient l'expression cathartique qui chez Calame passe par la performance poétique. Le sentiment de mort associé à l'amour est évoqué à plusieurs reprises dans la poésie de Sappho et tend à nourrir le mythe de son suicide. Le plongeon chez Anacréon fait écho à cette intensité amoureuse qui se mue en folie devant la figure terrifiante du dieu Éros.

Le saut de Leucade comme érotique et comme contre-érotique possède cette double dimension. Le rituel est effectué dans le cadre d'une trop grande passion (érotique), de laquelle on tente de se départir et qui se résout par la mort ou par l'intervention des dieux qui mettent fin à la passion amoureuse (contre-érotique). Ainsi, le saut de Leucade en tant que rituel de la souffrance amoureuse serait lié à la re-lecture des poètes lyriques devenus figures

⁷⁶ « Cythérée ! Adonis, tendre, se meurt : qu'allons-nous faire ? - Vierges, las ! Frappez- vous, et déchirez votre tunique. Las, Adonis, las » (94 L-P) (Traduction de P. Brunet, 1991).

de légendes et à l'époque classique. Le thème du plongeon dans la mer sera repris par le drame satyrique et subira une inversion où transparait toujours sa dimension érotique.

2.3. Troisième source : Euripide, *Cyclope*, 142-172

L'usage métaphorique du saut de Leucade chez Anacréon représente un état d'extrême passion. Le délire amoureux s'apparente à l'ivresse et les images du poète traduisent l'intensité du sentiment amoureux. Chez Euripide, nous assistons à un renversement propre au drame satyrique et l'image du saut de Leucade transmise par Anacréon conserve sa dimension érotique.

Euripide, *Cyclope*, 162-172 :

« Δράσω τάδ', ὀλίγον φροντίσας γε δεσποτῶν. Ὡς ἐκπιεῖν κἄν κύλικα βουλοίμην μίαν πάντων Κυκλώπων ἀντιδοῦς βοσκήματα ῥῖψαι τ' ἐς ἄλμην **Λευκάδος πέτρας** ἄπο ἅπαξ μεθυσθεὶς **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 ὄρχηστὺς θ' ἅμα κακῶν τε λῆστις. Εἴτ' ἐγὼ <οὐ> κυνήσομαι 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 ma folle 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 imbécile »⁷⁷.

2.3.1. Contextualisation

Nous sommes à l'époque classique au V^e siècle av. J.-C. Les thèmes abordés par les tragédiens sont issus de la mythologie grecque et le cycle épique, dont nous avons le résumé chez Proclus, rassemble en plusieurs récits les événements qui précèdent et suivent la guerre de Troie. Outre l'*Iliade* et l'*Odyssée*, nous avons accès à ces histoires sous forme de fragments

⁷⁷ Traduit par M. Delcourt-Curvers, *Euripide : Tragédies Complètes*, tomes I et II, Paris: Gallimard, 1962.

et c'est au sein de la littérature classique que nous voyons les auteurs s'inspirer des légendes du cycle épique que l'on imagine, mais qui sont pour la plupart perdues pour nous.

Pour François Jouan : « la mythologie, qui a fourni à la tragédie attique la presque totalité de sa matière, offrait aux poètes une diversité presque infinie de sujets propres à être mis en scène »⁷⁸. C'est ainsi que nous voyons une scène de l'*Odyssée* constituer le sujet du drame satyrique qu'Euripide développe dans le *Cyclope*. Les tragédiens s'arrêtent sur un événement particulier de l'histoire et l'auteur offre ainsi une réinterprétation du corpus poétique du cycle épique⁷⁹.

Euripide (480-406 av. J-C.) est l'auteur du *Cyclope*, seul spécimen d'un genre peu connu du théâtre classique ; le drame satyrique. Les tragédiens retenus lors des grandes *Dionysies* devaient non seulement présenter trois tragédies, mais clore la trilogie par une quatrième pièce ; sorte d'épilogue dont le chœur était composé de satyres⁸⁰. Sur les trois cents pièces satyriques produites durant le V^e siècle, il ne nous reste que quelques fragments et une pièce complète, le *Cyclope* d'Euripide, dont nous analysons le présent extrait (*Ibid.*). Du fait de la pauvreté des sources, force est de constater que nous connaissons bien peu de choses à propos de ce genre théâtral que les modernes qualifient d'après certaines caractéristiques telles que :

- La présence des satyres dans le chœur
- L'insertion de ces figures dans des histoires connues de la littérature épique, prodiguant à la fois aides ou embûches aux héros et dont la présence vient troubler l'évolution classique de l'histoire (et)
- La présence indispensable du Silène

⁷⁸ F. Jouan, *Euripide et les légendes des chants cypriens. Des origines de la guerre de Troie à L'Iliade*, Paris : Les Belles Lettres, 1966, p. 5.

⁷⁹ D. Konstan, H. McHugh, *Euripides Cyclops*, Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 3.

⁸⁰ B. Seidensticker, « The Chorus of Greek Satyrplay » dans Eric Csapo & Margareth C. Miller, *Poetry, Theory, Praxis : The social life of myth, word and image in ancient Greece*, Oxford: Oxbow Books, 2003, p. 100.

Le drame satyrique magnifie le vin et les fêtes de type orgiaque, rendant hommage au dieu Dionysos en l'honneur duquel sont performés les concours théâtraux⁸¹. Des personnages connus de la littérature épique comme Ulysse se voient donc accompagnés par des satyres, dans une situation burlesque où les lieux et les thèmes originaux sont réaménagés dans la volonté de produire un effet comique.

Ainsi, le drame satyrique ressemble à la comédie de par les obscénités et l'atmosphère joyeuse qu'il communique, mais s'en distingue par les traits qu'il partage avec la tragédie⁸². Lié à cette dernière dans la tétralogie, il use comme elle des motifs de la poésie épique, mais les modifie, bouleversant ainsi la structure narrative (Seaford 1984 : 5). La première mention du Silène se trouve dans l'*Hymne homérique à Aphrodite*⁸³ et dans le drame satyrique, les attributs de ce personnage expliquent le traitement du saut de Leucade dans le cadre de cette représentation théâtrale.

2.3.2. Analyse du *Cyclope*, 162-172

La pièce est une parodie de chant IX, 196 de l'*Odyssée* et s'inspire de la description du vin apporté par Ulysse au cyclope dans le chant initial⁸⁴. Le vin est ici une monnaie d'échange contre de la nourriture et sa qualité, déjà décrite chez Homère, est soulignée encore par l'enthousiasme du satyre dont l'excitation est communiquée par l'ivresse et la vulgarité⁸⁵.

⁸¹ Il faut tout de même préciser que l'association classique entre les satyres et Dionysos pourrait ne pas être très ancienne comparativement à leur représentations sans la présence du dieu, situées par Seaford au VI^e siècle av. J.-C. ; R. Seaford, *Cyclops*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1984, p. 6.

⁸² Seaford 1984 : 17.

⁸³ 262-3. À ne pas confondre avec l'*Hymne à Aphrodite* de Sappho.

⁸⁴ « J'emportais avec moi une outre, en peau de chèvre de ce vin noir si doux, que le fils d'Évantheus, Maron m'avait donné. Prêtre de l'Apollon qui veille sur Ismare, nous l'avions épargné, lui, sa femme et son fils en respectant son toit, sous les arbres du bois de Phoebos Apollon. Aussi m'avait-il fait des cadeaux magnifiques, me donnant un cratère, où tout était d'argent, et me donnant enfin un lot de douze amphores de ce vin de liqueur ; sans une goutte d'eau, c'était boisson de dieu, dont personne au logis, ni servants ni servantes, ne savait la cachette, hors son épouse et lui et la seule intendante. 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 l'eau montait si douce que s'en était divin et que n'en pas goûter aurait paru sans charmes » (Traduction de V. Bérard, Chant IX, 196-206, Paris: Les Belles Lettres, 2001).

⁸⁵ Cet enthousiasme est démontré d'une manière similaire par le cyclope chez Homère lorsqu'il qualifie « d'ambrosie » (ἀμβροσίης) le vin d'Ulysse et que ce dernier raconte que venant de vider une auge « il voulut

Juste avant le passage à l'étude, Ulysse offre le breuvage sans qu'il soit mélangé d'eau (v. 155). Le fait de ne pas mélanger le vin était une habitude peu courante chez les Grecs et supposée rendre folle la personne qui en consommait⁸⁶. Sa seule odeur provoque une violente réaction chez le Silène, ce qui n'est pas sans rappeler celle des centaures au contact de l'alcool et dont la folie dégénère en violence.

L'absorption de l'alcool par ces créatures mi-humaines colore le récit du monde de l'ivresse et de la bestialité. À l'instar des centaures, les satyres réagissent violemment au vin et nous les voyons représentés dans des états de transes provoquées par l'alcool⁸⁷. Pourtant, à la différence des centaures, les satyres ne sont pas des êtres violents dans la mesure où leur désir, exprimé dans le but de faire rire une foule venue se divertir, est rarement contenté⁸⁸. Nous voyons dans cette scène le Silène réagir violemment au breuvage et le *βουλοίμην ἄν* pourrait correspondre à une forme plus forte de *μαινοίμην* (folie), ainsi que le croit Diggle lorsqu'il traduit ce passage en disant que : « I would go mad after a drink-giving away the flocks and flinging myself into the sea » (*ἀντιδούς* et *ρίψας* coïncident avec *μαινοίμην ἄν*)⁸⁹. C'est en effet par cette particularité de sa nature (se rapportant à l'alcool) et des liens forts qu'il entretient avec Dionysos que nous pouvons mieux comprendre la réaction du Silène et l'utilisation du motif du saut de Leucade chez Euripide.

avoir une seconde fois » (IX, 350-355) et un peu plus loin : « 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 » (IV, 360-363). Le cyclope rendu ivre par la ruse d'Ulysse pouvait ainsi être à sa merci et le thème de l'ivresse est donc repris dans cette scène par le tragédien. Voir H. Quantin, « Le cyclope d'Euripide : l'antre, le ventre et la vente » dans *Anthropozoologica*, 33, 2001, p. 41.

⁸⁶ On se souviendra au chant *Od.* IX, 209 que le vin devait être coupé selon une mesure « d'une coupe remplie pour vingt mesures d'eau » et chez Anacréon, 356 PMG on voit l'indication de « Pour in ten ladles of water and five of wine » 356 PMG. En présentant le breuvage pur, Seaford relève donc que celui-ci proposé par Ulysse au Silène est « exceptionnellement fort » (Seaford 1984 : 130-131). Voir par exemple Hérodote 6.84 : le roi Cléomène devient fou et se suicide pour avoir bu trop de vin.

⁸⁷ Et le plus souvent dans des situations de viol : que ce soit dans le cas d'Héraclès à Pholoé ou bien au mariage de Pirithous, l'animalité de ces figures hybrides ressurgit. Voir F. Lissarrague, « Les *satyres* et le monde animal » dans *Histoire des femmes*, I, 1991, pp. 41-61.

⁸⁸ Sur la sexualité des satyres, voir F. Lissarrague, « De la sexualité des Satyres », *Mètis* 2, 1987, pp. 63 à 90. Voir également Claude Bérard, « Phantasmagie érotique dans l'orgiasme dionysiaque » dans *Kernos* 5, 1992, pp. 13-26.

⁸⁹ 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 1984 : 134).

2.3.3. La reprise du motif leucadien dans le drame satyrique

Selon Seaford, le saut de Leucade représente deux *Topoi* spécifiques : le premier se rapporte à une métaphore de la mort et le deuxième est le rituel qui peut être à la fois une conséquence, une cure ou une image⁹⁰. Le motif serait dès lors une représentation de la mort, mais ferait aussi référence au rituel dans ses aspects multiples, évoquant dans cet extrait : « the loss of self-control » provoqué par l'alcool (Seaford 1984 : 135). Nous sommes toujours dans le registre du désir et de l'ivresse observé chez Anacréon, mais l'ivresse métaphorique du poète mélique se fait réelle dans le drame satyrique.

Nous voyons donc dans cette troisième source une reprise claire du passage d'Anacréon dont le motif se voit réorienté ou plutôt renforcé : l'ivresse amoureuse passe à la sexualité crue, propre à la nature bestiale des satyres et permet l'acte inconsidéré de se précipiter, délesté de tous soucis. Au-delà de sa nature érotique, le thème du plongeon est donc associé à une perte de contrôle telle que l'ivresse et l'ivresse amoureuse⁹¹.

Avec ce passage, deux courants littéraires sont reconnaissables dans le drame satyrique soit : la poésie épique avec la scène du chant IX de l'*Odyssée* et la poésie lyrique par la figure du plongeon érotique chez Anacréon. Le saut dans la mer semble dès lors fixé à l'époque d'Euripide comme une figure associée à l'expérience intense d'une perte de conscience et possiblement liée au désir érotique.

2.3.4. Situations de renversements et dimension érotique

Ainsi, cet extrait du *Cyclope* est un emprunt ou plutôt une référence flagrante à la poésie lyrique. Le traitement du plongeon dans la mer montre dès lors ses possibilités et les

⁹⁰ Le saut divisé en trois pouvant ainsi être « a consequence (Men. Fr. 312 ; Athen. 619e), cure (Strabo 10.2.9 (452) ; Ov. *Her.* 15. 167-8 ; Serv. *Ad. Aen.* 3. 274) and image (Anacr. 376 PMG, cf. 378) », Seaford 1984 : 134.

⁹¹ Le thème de l'oubli (λήστικς) est un élément central dans la signification du rituel de Leucade. Peut-on déjà voir dans le saut du satyre une correspondance avec les soucis que l'on vient oublier au Cap Leucade ? L'état fragmentaire de nos sources ne nous permet pas de préciser ce point.

renversements possibles⁹². Tel qu'annoncé au début de cette section, nous pouvons observer des références claires par les auteurs classiques aux auteurs de la poésie lyrique, ainsi que l'élément dionysiaque du *symposion* qui s'accorde avec l'élément dionysiaque du drame satyrique⁹³.

L'ivresse provoquée par l'amour est ici provoquée par le vin. Dans le désir de cette coupe, le silène serait « prêt même à effectuer des folies », telles que sauter du haut d'un rocher blanc. Nagy met en relation les extraits d'Anacréon et d'Euripide dans son analyse sur le motif de la roche blanche et relève chez ces deux auteurs la dimension érotique du motif, décrivant le sentiment extatique (swoon), l'ivresse (intoxication) et la métaphore sexuelle (making love) de la performance du saut rituel⁹⁴. Ce passage d'Euripide évoque le côté obscène du plongeon. Il conserve une valeur érotique dans les propos d'Anacréon comme dans ceux d'Euripide, mais en tant que mémoire satyrique de la réalité.

L'excessivité du sentiment qui est présentée dans le drame satyrique répond donc à l'intensité de l'expérience du plongeon⁹⁵. Il importe de comprendre cette dimension « extrême » afin de mettre en relation les visées qu'elle semble poursuivre dans la performance rituelle du saut leucadien. Cet extrait de Cicéron se rapportant à Leucade nous permet de mieux comprendre cette question : « 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 » (*Tusc.* 4, 38-41). Dans un contexte où Cicéron critique la thèse péripatéticienne des passions moyennes, il illustre à travers cette figure l'intensité de la performance rituelle (Borgeaud 2007 : 199). Il transparait donc que le geste du saut de

⁹² Le motif subissant le traitement d'inversion du drame satyrique « Shows some of the ways in which the universe of satyrs functions as a play of inversion, a topsy-turvy world of a carnivalesque kind » ; F. Lissarrague, « The wildness of Satyrs » dans T. A. Carpenter & C. A. Faraone (Éd.), *Mask of Dionysus*, Ithaca: Cornell University press, 1993, p. 208.

⁹³ G. Nagy, « Did Sappho and Alcaeus Ever Meet ? » dans *Literatur und Religion I*, 2007, p. 227.

⁹⁴ Nagy 1973 : 142. Une dimension érotique qui n'était pas nécessairement sexuelle chez les Lyriques. Le saut est accompagné d'un changement d'état qui est ici une satire de l'émotion décrite chez Anacréon.

⁹⁵ Il est clair que cette intensité est « pressentie » par l'activité même du plongeon, mais au-delà de l'émotion associée à ce déplacement, le Silène indique clairement qu'il serait prêt à faire des folies en fonction du désir extrême qu'il éprouve pour le vin offert.

Leucade décrit par le satyre est une action extrême et irrévocable, qui semble être effectuée dans un état altéré de conscience.

2.3.5. Conclusion de la troisième source

La nature érotique du saut de Leucade est dès lors fixée à l'époque d'Euripide et il serait possible qu'elle soit déjà associée à la souffrance amoureuse de par le régime de l'oubli contenu dans la description du rite dans le drame satyrique. Toujours à l'état d'hypothèse, la dimension contre-érotique se voit supplantée par la dimension érotique déjà présente chez Anacréon. Le motif du plongeon lyrique est travesti par l'ivresse satyrique et nous pouvons clairement définir certains thèmes qui restent acculés au motif.

En constant chantier, nous voyons le « rituel légendaire » se formuler d'une part comme motif et possiblement comme l'élément d'une construction plus large qui serait peut-être déjà compris comme le plongeon mythique. L'ivresse, celle de l'amour et de l'alcool, participe à ce corpus mythologique : elle explique la performance du saut, qui dans le plongeon mythique sera provoquée par la souffrance amoureuse et par une folie douloureuse qui deviendra un trait majeur du rituel leucadien.

2.4. Quatrième source, Ovide, Quinzième Héroïde, Le saut de Leucade comme motif rituel de la souffrance amoureuse

Chez Ovide, le saut de Leucade apparaît fixé en tant que mythe, non plus comme un motif eschatologique ou érotique, mais faisant clairement référence à la souffrance amoureuse. De par cette quatrième source, le saut de Leucade fait un véritable bond dans l'histoire et le caractère tardif de celle-ci permet d'observer les différents aspects du motif au sein d'une reconstruction poétique. Ainsi, Ovide qui met en scène le plongeon de Sappho, lie à jamais le personnage historique et le saut rituel.

Quatrième source, Ovide, *Quinzième Héroïde* :

160-172 : « Una nemus Tenero caespite terra viret. Hic ego cum lassos posuissem, flebilis, artus constitit ante oculos Naias una meos ; constitit et dixit : « Quoniam **non ignibus aequis** ureris, Ambracias est terra petenda tibi. ». Phoebus, ab ecelso, quantum patet aspicit aequor : Actiacum populi Leucadiumque vocant. Hinc se **Deucalium**, Pyrrhae succensus amore, misit, et illaeso corpore pressit aquas. Nec mora, versus amor figit lentissima Pyrrahe Pectora ; Deucalion igne levatus abit. **Hanc legem locus ille tent**. Pete protinus altam leucada nec saxo desiluisse time ». **173-180** : Ibimus, o nymphe, monstrataque saxa petemus ; sit procul, **insano victus amore**, timor. Quicquid erit, melius quam nunc erit. Aura, subito : Haec mea non magnum corpora pondus habent. Tu quoque, mollis Amor, pennas suppone candenti. Ne sim Leucadiae mortua crimen aquae. **185-192** : Curt amen Actiacas, miseram, me mittis ad oras. Cum profugum possis ipse referre pedem ? Tu mihi Leucadia potes esse salubrior unda ; et forma et meritis tu mihi Phoebus eris. An potes – o scopulis undaque ferocior omni, si moriar, titulum mortis habere meae ? At quanto melius ungi mea perctora tecum. Quam poterant saxis praecipitanda dari ! » **217-220** : Sive juvat longe fugisse Pelasgida Sappho nec tamen invenies cur ego digna fuga, hoc saltem miserae crudelis epistula dicat, ut mihi Leucadia fata petantur aquae.

160-172 : « À peine y avais-je étendu, en larmes, mon corps las qu'apparut devant mes yeux une Naiade ; elle apparut en disant : « Puisque tu brûles d'une **passion non partagée**, il faut que tu gagnes la terre d'Ambracie ». Phoebus voit, d'un promontoire, toute l'étendue de la mer : les habitants l'appellent mer d'Actium et de Leucade. C'est de là qu'embrasé d'amour pour Pyrrha, **Deucalion** s'est jeté et son corps a touché l'eau sans se blesser. Aussitôt, un amour réciproque a transpercé l'insensible cœur de Pyrrha ; délivré, Deucalion s'est détaché de sa passion. **Voilà la propriété de ce lieu**. Gagne tout de suite les hauteurs de Leucade et saute sans crainte du rocher. **173-180** : « J'irai ô Nymphe, je gagnerai le rocher que tu m'as indiqué. **Que la crainte s'éloigne, vaincue par mon amour fou**. De toute façon, ce sera mieux que maintenant. Brise, glisse-toi sous moi : mon corps ne pèse pas bien lourd. Toi aussi, tendre Amor, soutiens ma chute avec tes ailes, pour que ma mort ne soit pas imputée aux eaux de Leucade ». **185-192** : Mais pourquoi m'envoies-tu, malheureux, vers les rivages d'Actium lorsque tu peux toi-même revenir de tes errances ? Tu peux m'être plus salutaire que les eaux de Leucade ; ta beauté, tes mérites feront de toi mon Phoebus. Pourras-tu assumer, si je meurs, la responsabilité de ma mort ? Et pourtant, combien mon cœur pourrait s'unir à toi plutôt que se laisser précipiter du haut de roches ! **217-220** : Ou s'il te plaît de fuir bien loin Sappho de Lesbos. Et pourquoi le mériterais-

je, tu ne peux le déterminer. Fais-le-moi dire au moins par une lettre dur, afin que je trouve la mort dans les eaux de Leucade »⁹⁶.

2.4.1. Contextualisation

La poésie ovidienne est le produit d'une période, la fin du I^{er} siècle av. J.-C., marquée par les profondes transformations de la structure politique du nouvel empire⁹⁷. Il transparaît dans la poésie d'Ovide et de ses pairs une remise en question des traditions littéraires précédentes, dont la diffusion de la poésie érotique alexandrine au I^{er} siècle n'est pas étrangère. À travers la reprise et la modification de certains motifs, les *neoterói*, vont tenter de renouveler la poésie romaine et les poètes élégiaques suivront de près ce mouvement poétique⁹⁸.

Le centre intellectuel romain ayant supplanté l'ancienne capitale intellectuelle d'Alexandrie, les Romains s'imposent comme les continuateurs latins des Alexandrains⁹⁹. Ils reprennent des thèmes connus de la mythologie grecque et en proposent une version différente, mettant en valeur une émotion particulière ou portant leur intérêt sur un personnage secondaire¹⁰⁰. Nous sommes dans le cadre de la « réception » du mythe et de sa « réécriture » constituée par « la reprise, le remodelage et l'interprétation de ses éléments narratifs » (Fabre-Serris 1998 : 23).

Ainsi, le public connaît déjà Sappho et l'utilisation de ce personnage par Ovide repose comme l'explique Jolivet « sur la culture du public, sa compétence littéraire et son

⁹⁶ Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost, Deuxième édition, Paris: Les Belles lettres, 1961.

⁹⁷ P. Hardie, « Ovid and early imperial literature » dans *The Cambridge companion to Ovid*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 38.

⁹⁸ J. Fabre-Serris, *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux Iers siècles avant et après J.-C.*, Paris: Payot, 1998, p. 101.

⁹⁹ R. Tarrant, « Ovid and ancient literary history » dans P. Hardie (Éd.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 13.

¹⁰⁰ G. Liveley, *Ovid : Love songs*, London, Duckworth: Bristol Classical Press, 2005, p. 59.

imagination »¹⁰¹. C'est donc à travers cette « relecture » et par la perpétuation de la littérature classique que Rome se pose comme les continuateurs de la culture antique¹⁰².

2.4.2. Ovide et le contexte amoureux des *Héroïdes*

Avec les *Héroïdes*, Ovide innove et renouvelle le discours de tendresse contenu dans les *Amours* par une « poésie des tourments amoureux » et prépare ainsi le propos des *Remèdes*, portant sur la guérison amoureuse qui fera scandale à l'époque¹⁰³. Les *Héroïdes* sont les lettres d'héroïnes de la mythologie grecque qui écrivent à leurs amants qui les ont délaissées. Sorte de catalogue mythologique, les textes s'inscrivent dans un nouveau genre, celui de l'*epistula*¹⁰⁴ et c'est par la forme caractéristique de l'élégie que les héroïnes chantent le deuil de leur amour perdu¹⁰⁵.

¹⁰¹ J.-C. Jolivet, *Allusion et fiction épistolaire dans les Héroïdes ; recherches sur l'intertextualité ovidienne*, Rome: École française de Rome, 2001, p. 4.

¹⁰² Nous reprenons ainsi l'analyse de Barchiesi et soulignons l'attention qu'il porte à un genre d'« histoire littéraire tournée vers le passé, à rebours », son intérêt pour la construction et la reconstruction du passé littéraire mis en acte par chaque nouveau texte qui fait partie de la « chaîne d'or de la tradition », de par une approche « qui déplace le point de focalisation de la notion d'influence (tournée vers le futur : de la tradition vers ce qui est nouveau) », à la « notion de relecture » et dont le « texte réinterprète, reconstruit et recrée ses origines » ; A. Barchiesi, « Vers une histoire à rebours de l'élégie latine : Les héroïdes « doubles » (16-21) » dans J. Fabre-Serris, A. Deremetz & S. Viarre (Éd.), *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne (Héroïdes et Amours), en hommage à Simone Viarre*, Lille: Université Charles-de-Gaulles 3, 1992, p. 53. Pour la question de l'intertextualité dans les *Héroïdes*, voir du même auteur *Speaking volumes : Narrative and intertext in Ovid and other Latin Poet*, London: Duckworth, 2001, p. 29-47.

¹⁰³ E. Delbey, *Héroïdes d'Ovide*, Neuilly: Atlande, 2005, p. 14.

¹⁰⁴ *Epistula* est un mot employé par 9 personnages des *Héroïdes* et c'est ainsi qu'Ovide va mentionner le genre soulignant sa nouveauté: « uel tibi composite cantetur Epistula uoce » (A.A. III, 345) ; S. Viarre, « Messages extrêmes dans les Héroïdes d'Ovide in Epistulae Antiquae I » dans Léon Nadjo et Élisabeth Gavaille, Actes du 1^{er} colloque : *Le genre épistolaire antique et ses prolongements*, septembre 1998, Tours: Université François – Rabelais, 2002, p. 209.

¹⁰⁵ Le distique élégiaque qui caractérise la poésie élégiaque fait apparaître les ressemblances entre forme et contenu : « Peut-être vas-tu demander pourquoi mes vers sont alternés, alors que je suis plus douée pour les mesures lyriques. C'est que mon amour doit être pleuré : l'élégie est un chant de pleurs » (*Hér.* XV, 5-7). Ovide n'est pas le premier à associer cette forme poétique à l'amour : « C'est le *carmen* 64 de Catulle qui fera évoluer cette écriture encore artificielle vers la représentation sérieuse du pathétique en amour au point de la rendre emblématiquement élégiaque » ; (Delbey 2005 : 22). L'élégie est performée à la fois dans le cadre du deuil et de la souffrance amoureuse. Aloni décrit brièvement la fonction rituelle de l'élégie, pouvant servir de chant funéraire : « The ancient tradition confirms this original connection between mourning and elegy which, if trustworthy, would help to explain the use of the couplet as a typical metre of funerary inscriptions » ; A. Aloni. « Elegy : forms, functions and communication » dans F. Budelmann, *The Cambridge companion to Greek Lyric*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009, p. 168. Cet aspect mortuaire du chant de Sappho chez Ovide convient donc à deux formes de tristesse servies par l'élégie : le deuil amoureux et le deuil de la vie humaine

Les poètes de cette époque vont ainsi puiser dans les répertoires de la mythologie grecque et illustrer une position sur l'amour qui se dissocie de celle des stoïciens¹⁰⁶. La maîtrise des plaisirs sera dès lors supplantée par une tradition héritée des Alexandrins qui expose plutôt « les formes d'amours excessives et monstrueuses » (Fabre-Serris 1998 : 102). À la manière d'une érotique, l'amour se voit magnifié dans ces lettres et à la manière d'une contre-érotique ; le deuil transparait et ne permet aucun dénouement heureux. Les personnages d'Ovide chantent ainsi leur solitude qui se voit renforcée par la distance épistolaire et le saut de Leucade est le thème central des plaintes de Sappho dans la *Quinzième Héroïde*.

2.4.3. Analyse de la Quinzième Héroïde : la description d'un rituel

À travers cet extrait, on voit se mêler « l'histoire et la légende » et le souvenir d'un personnage historique devenu *persona* par sa production poétique. Nous sommes dans le cadre d'une fiction poétique dont le prétexte est la souffrance amoureuse, où le personnage de Sappho et le saut de Leucade se rapportent à l'univers typologique du désespoir amoureux. Nous apprenons par la naïade qui s'adresse à Sappho que cette dernière « brûle d'une passion non partagée » (163-164) et que c'est pour cette raison qu'elle doit gagner la terre d'Ambracie et le promontoire dont c'est la « propriété du lieu » (171) de « délivrer de leurs passions » (170) ceux qui « sautent sans crainte du rocher » (172). Cette valeur du rituel est illustrée par l'histoire de Deucalion et de Pyrrha :

« C'est de là qu'embrasé d'amour pour Pyrrha, Deucalion s'est jeté et son corps a touché l'eau sans se blesser. Aussitôt, un amour réciproque a transpercé

dans la volonté de la poétesse de mettre fin à ses jours. Sur le genre de l'épigramme et sur l'utilisation qui en a été faite par Ovide voir S. Harrison, « Ovid and genre : evolutions of an elegist » dans *The Cambridge companion to Ovid*, édité par Philip Hardie, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 79 à 94.

¹⁰⁶ La morale stoïcienne implique : « l'emprise sur les plaisirs et la maîtrise de soi, garants de la liberté intérieure » tandis que les néotéroï et les élégiaques : « exaltent une existence conçue en dehors du cadre de la famille et de la cité et valorisent le modèle du poète amoureux emprunté à la littérature grecque, qu'ils opposent au métier de soldat, pris comme emblème du service de l'état » (Fabre-Serris 1998 : 102). Ainsi, la morale stoïcienne qui valorisait la maîtrise des passions se voit transformée par l'influence de l'univers passionné de la littérature hellénistique.

l'insensible cœur de Pyrrha ; délivré, Deucalion s'est détaché de sa passion » (165-170)¹⁰⁷.

Cette particularité du saut fatidique nous permet de voir clairement une forme de « transfert érotique » déjà mentionné dans l'œuvre de Sappho promettant ce même procédé de renversement :

« Qui dois-je contraindre encore, qui, mener jusqu'à ton amour ? Sappho, de qui vient l'offense ? Qui s'enfuit poursuite aussitôt, qui ose repousser l'offrande à son tour propose, qui déteste adore aussitôt » (Sappho, Frag. I L-P).

Cette particularité du « rituel » transmise chez Ovide fait écho au personnage de l'amante esseulée dans l'*Hymne à Aphrodite*. Sappho est *une fois de plus* le personnage principal d'une scène où nous la voyons en communication avec les dieux, à la différence que chez Ovide, ce n'est pas Aphrodite, mais une divinité secondaire qui lui dicte les prescriptions rituelles qui lui permettent de gérer cette souffrance qui la caractérise.

Nous avons ainsi la cause du rituel (un amour non partagé), la fonction du lieu (permettant de délivrer du mal d'amour), et la formule d'une justice divine se rapportant à un transfert amoureux. Ce transfert érotique ne serait pas comme le pensait Carson à propos des lignes 21-24 du fragment I de Sappho, une justice divine s'apparentant à une vengeance temporelle, ni même un rituel permettant d'être aimé en retour comme le proposait Greene, mais chez Ovide, il correspond à l'effet purificateur du plongeon qui libère Deucalion¹⁰⁸. Le saut de Leucade prend donc l'apparence d'un rituel thérapeutique qui correspond à l'inversion

¹⁰⁷ Ce thème de la souffrance amoureuse entre Pyrrha et Deucalion pose problème si on considère qu'aucun problème marital n'a jamais été mentionné à propos de ces personnages, même chez ce même auteur (Ovide, *Métamorphoses*, I, 358-62). Cet élément a longtemps été considéré comme une preuve de l'inauthenticité de la *Quinzième Héroïde*. Palmer (1898) relève toutefois qu'il aurait été hasardeux de la part d'un falsificateur de présenter un élément aussi « bizarre » dans la reproduction d'un poème d'Ovide et l'auteur tente par une correspondance étymologique de lier les noms de « Leucade » et « Deucalion ». Verducci rapproche pour sa part le geste de jeter des pierres à celui de se jeter du haut de la roche de Leucade, mais aucune hypothèse ne semble satisfaisante pour expliquer un passage qui s'éloigne autant de la version traditionnelle. Pour une discussion complète du problème voir F. Verducci, *Ovid's toyshop of the heart: "Epistulae Heroidum"*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1985, pp. 175-177.

¹⁰⁸ Ainsi que mentionné précédemment, le transfert observé dans l'*Hymne à Aphrodite* de Sappho a pu se modifier chez Ovide, au gré de la perception de la souffrance amoureuse qui diffère selon les époques. Comme en témoigne la discussion des modernes, les anciens pensaient parfois que l'amour pouvait être guéri par le temps, par le retour de l'être aimé ou bien par la purification de la passion amoureuse. On retiendra dans l'interprétation du saut de Leucade chez Ovide cette dernière hypothèse.

des rôles que Faraone décrit à propos de certains types de charmes érotiques (Faraone 2006 : 76-77)¹⁰⁹. Force est de constater que dans le saut de Leucade, l'amour apparaît comme une pathologie et que sa fonction rituelle chez Ovide est de délivrer de la passion amoureuse.

L'extrait nous donne donc une vision complète du rituel de par une narration qui rassemble différents éléments du mythe et qui met en scène la poétesse, indissociable du contenu de sa poésie. Transparaît également dans cet extrait la dimension ordalique du rituel dans la mesure où ce sont les puissances divines telles que « la brise » et le « tendre amour » (179) qui peuvent permettre à Sappho de « toucher l'eau sans se blesser »¹¹⁰ :

Brise, glisse-toi sous moi : mon corps ne pèse pas bien lourd. Toi aussi, tendre Amour, soutiens ma chute avec tes ailes. Pour que ma mort ne soit pas imputée aux eaux de Leucade »¹¹¹.

La poétesse n'est pourtant pas naïve et la nature suicidaire de l'épreuve transparaît clairement dans la suite de la description, transmettant une conception commune chez les Grecs que « la fin des maux » se trouve parfois résolue dans la mort¹¹². Le saut de Leucade apparaît donc dans la description sous ces deux variantes : celle du rituel thérapeutique et du suicide amoureux.

2.4.4. Le suicide par précipitation : conclusion de la quatrième source

La missive de Sappho s'apparente à une lettre de suicide ; une ligne mince séparant l'intervention des dieux et une volonté propre de s'anéantir. La nymphe lui dit « de gagner sans crainte le rocher » (172), mais c'est bien « vaincu par son amour fou » (*insano victus*

¹⁰⁹ Selon Faraone : « On trouve aussi nombre d'allusions à la magie érotique ou d'imitations de celle-ci dans la poésie lyrique archaïque. L'*Hymne à Aphrodite* de Sappho reflète clairement la forme, le contenu et l'intention des formules érotiques plus tardives » (Faraone 2006 : 12). La perception de l'amour chez Sappho étant possiblement liée à la construction du motif leucadien, on peut se demander si cette notion de transfert n'aurait par été reprise et modifiée par Ovide pour décrire les particularités du saut de Leucade, qui se placerait dès lors dans le contexte plus large des sorts érotiques.

¹¹⁰ Ovide, *Her.* 168.

¹¹¹ Ce qui n'est pas sans rappeler les interventions et les non-interventions du vent commandé par Éros dans le conte d'*Éros et Psyché* d'Apulée (1^{er} siècle apr. J.-C.) : Livre IV, 35 ; Livre V, 7, 12, 14, 17, 25, 27 ; Livre VI, 12, 17. Nous reviendrons sur cette question dans l'appendice de cette étude.

¹¹² Voir Pierre Ellinger, *La fin des maux. D'un Pausanias à l'autre. Essai de mythologie et d'histoire*, Paris: Les Belles Lettres, 2005, qui montre que cette expression quasi-formulaire traverse l'étendue de la culture grecque.

amore, 175) que la crainte du saut peut s'éloigner. En effet, le retour de l'être aimé serait plus salubre que les eaux de Leucade (187) et l'action bénéfique qu'elles peuvent causer, car combien Sappho préférerait s'unir à Phaon plutôt que de se « laisser précipiter du haut de roches » (192)¹¹³. Nous sommes bien sur le ton de l'argumentation ; Sappho essayant de convaincre son amoureux de revenir auprès d'elle, le menaçant d'un suicide qui est personnifié par les rochers de Leucade et se formant en résolution dans le souhait de Sappho de trouver « la mort dans les eaux » (220) si elle est en effet rejetée¹¹⁴.

Ainsi, la dimension contre-érotique du saut de Leucade passe par le souhait de mourir qui est indissociable du saut rituel. En effet, Viarre explique à propos des *Héroïdes* que le suicide est le moteur de plusieurs lettres et qui se définissent comme un genre « extrême » de récits¹¹⁵. Ce commentaire nous permet ainsi de revenir sur l'intensité du rituel, décrite chez Anacréon et Euripide. C'est bien d'un extrême amour, « ivre d'amour », que le plongeon se voit effectué chez Anacréon, comme c'est par un désir extrême que le Silène promet d'effectuer le saut de Leucade afin d'obtenir le vin d'Ulysse. Chez Ovide, nous sommes dans le cas d'un rituel dont la nature extrême se place dans le cadre de l'expérience limite ; entre la vie et la mort régies par un rituel ordalique.

¹¹³ Malgré l'efficacité du saut de Leucade incarné dans les personnages de Deucalion et de Pyrrha, Sappho résume une conception commune se rapportant à la souffrance amoureuse voulant qu'il n'existe pas d'autres cures que la personne en elle-même (position évoquée par Greene : 1996a). Selon Winkler : « The continual, quasi-medical complaint is that there is no drug to cure that disease-except the beloved in person, Plato, Phaidros 252 a-b, Laws 8. 836 B, Chariton 6.3.7, Theokritos : there's no cure except poetry, Kallimachos, Epigram 47 et Philetas 2.7 » ; J.J. Winkler, *The constraints of desire : the anthropology of sex and gender in ancient Greece*, New York: Routledge, 1990.

¹¹⁴ Le saut et son aspect thérapeutique semblent ne pas suffire à délivrer de la passion amoureuse. La nymphe qui essaie de convaincre Sappho de sauter du haut de la falaise fait penser à une sirène et le saut de Leucade serait dès lors un piège. Dans l'impossibilité de prouver cette idée, notons toutefois que la dimension mortuaire et suicidaire du rituel est toujours présente dans l'esprit du poète qui exploite les possibilités poétiques du rituel. Sappho qui adresse sa missive à Phaon insiste sur la possibilité mortelle du rituel à la manière d'un chantage : « Mais pourquoi m'envoies-tu, malheureux, vers les rivages d'Actium lorsque tu peux toi-même revenir de tes errances? » (185-192). Elle lui promet que dans l'éventualité où il la repousserait, elle trouverait la mort dans les eaux de Leucade (220). Leucade peut donc « guérir » la souffrance amoureuse, mais tout autant le suicide par précipitation, qui déjà à l'époque d'Ovide, représente le mode privilégié des âmes en peine pour mettre fin à leurs jours. Voir F. Létoublon, « La rhétorique du suicide. Discours et débats dans l'ancien roman », Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2006. Nous reviendrons également sur la valeur du suicide par précipitation dans l'appendice de cette étude.

¹¹⁵ Phyllis, Oenone, Didon, Déjanire, Canacé, Laodamie, Sappho, Léandre et Héro. La mort sera aussi évoquée chez les autres personnages de l'*Héroïde*, mais sans toujours être conçue comme une finalité ; Viarre 1998 : 209-210.

Le contexte de la souffrance amoureuse se voit donc illustré par la plainte de Sappho qui se propose d'effectuer le rituel, afin de guérir de l'amour qu'elle éprouve pour Phaon ou bien de mourir et voir son amour annihilé dans le saut fatidique¹¹⁶. Ainsi, le mythe présente cette dimension « extrême » de l'amour ; d'un rituel qui prend en charge la détresse amoureuse par le saut de Leucade et qui comme le suicide, apparaît comme un événement d'une grande intensité poétique. Cette quatrième source permettrait de voir ce rituel comme l'action typologique de la souffrance amoureuse, signification qu'il conserve dans les sources du deuxième corpus de cette étude.

2.5. Conclusion du chapitre 2

On croyait en Grèce ancienne qu'un rituel était pratiqué, celui de sauter de la falaise de Leucade dans le but de guérir de la souffrance amoureuse. Nous avons donc interrogé les sources poétiques afin de comprendre la formation du motif dans la littérature antique. Nous n'avons pas interrogé directement le mythe, observant les différents personnages et les différentes circonstances du saut rituel, mais bien son véhicule ; celui de la littérature poétique qui n'utilise pas le métalangage du récit ethnographique, mais bien les possibilités intertextuelles du motif. Ces éléments constituent « la présentation poétique ou affective de la mise en scène rituelle »¹¹⁷ et sont les thèmes de la légende qui nous préoccupent ; ceux d'un rituel à travers lequel nous pouvons réfléchir sur le système culturel d'une culture maintenant disparue, mais dont les traces continuent de transparaître dans la littérature.

Nous avons vu que le mythe se trouve au sein même de la poésie et se voit transformé par l'environnement dans lequel il évolue. C'est à travers l'analyse comparative qu'il nous est possible de voir les éléments qui disparaissent ou perdurent à même les possibilités inscrites dans le motif poétique. L'érotisme s'exprime à travers le thème de l'ivresse amoureuse et chez Ovide, le contre-érotisme passe par le saut rituel dont l'un des résultats possibles est la destruction complète du sujet.

¹¹⁶ Cette valeur suicidaire pourrait toutefois être issue de la resémantisation du motif, de par l'influence de la littérature hellénistique sur la poésie romaine. Le saut de Leucade évoluerait donc à travers l'évolution du motif du plongeon dans la mer.

¹¹⁷ J. Leavitt, « Les structuralismes et leur mythe » dans *Anthropologie et Sociétés*, 29(2), 2005, p. 45.

Avec Anacréon, s'exprime un personnage à la première personne qui évoque le saut de la roche blanche comme l'ivresse ressentie à propos de l'amour. Ce thème se voit parodié par Euripide et nous pouvons observer que le motif est dès lors bien établi dans la littérature. L'association entre le personnage de Sappho et sa poésie contribue à construire le mythe de la poétesse amoureuse qui prend place au côté des grandes héroïnes blessées chez Ovide. La signification de l'amour chez Sappho pourrait avoir contribué au mythe du saut de Leucade, notamment concernant ce curieux transfert amoureux, qui apparaît à la fois dans l'*Hymne à Aphrodite* (Fr. I) et dans la description du saut de Leucade chez Ovide.

Dans le cadre de la première source, nous avons montré la nature eschatologique du plongeon dans la mer au chant XXIV de l'*Odyssée*, liant dès lors le contexte rituel à celui de la descente aux Enfers. Cette piste de réflexion englobant une recherche plus large sur le rituel de précipitation en Grèce ancienne concerne en effet une intuition, celle que l'amour, la souffrance et la mort associés à cette forme rituelle feraient partie d'un même corpus qui s'inscrirait dans l'univers de la catabase. Le souvenir du plongeon rituel en Grèce ancienne possède trop de ressemblances avec la descente aux Enfers pour que les deux ne soient pas liés dans l'imaginaire cultuel et il sera donc nécessaire de suivre cette piste de recherche dans le chapitre suivant se rapportant aux témoignages ethnographiques du saut de Leucade dans la Grèce ancienne.

Chapitre 3

Les sources primaires en contexte ethnographique

3.1. Introduction : anthropologie de la Grèce ancienne

Nous abordons à présent le deuxième corpus se rapportant à la description « ethnologique » du saut de Leucade compris ici en tant que phénomène rituel. Au-delà de sa signification poétique (chapitre II), le saut est décrit comme un événement de la vie religieuse et les auteurs, dont l'intention est de décrire le phénomène rituel, s'interrogent sur son origine et sur sa signification dans la communauté leucadienne. Le support qui transmet le saut en tant que « rituel » diffère du corpus littéraire précédent dans la mesure où ces documents se dissocient des textes poétiques et transmettent par le biais de la grammaire et de la recherche historique le passé culturel de la société antique¹.

Les sources de ce deuxième corpus ne décrivent pas le saut de Leucade comme une forme d'ivresse amoureuse ou comme le lieu où s'expriment les plaintes douloureuses d'un chant poétique, mais comme la particularité religieuse d'une histoire locale. Nous pouvons dès lors qualifier de rituel « historique » ou « ethnographique » la description d'une action rituelle inscrite dans l'histoire ou dans la géographie du peuple étudié².

¹ Dans la formation de ces deux corpus, nous nous inspirons de Canfora qui fait une distinction entre « la collection des poètes » et « les auteurs techniques » préoccupés par « les savoirs à valeur pratique ». Il classe ainsi dans ce deuxième corpus la géographie, l'œuvre des savants, des philosophes, des orateurs et des historiens dans les domaines « dits de savoirs » (Canfora 1994, t. 1, 21-22). Ce chapitre sur le phénomène rituel se dissocie du précédent pour s'intéresser à la production d'un savoir propre à l'histoire de la Grèce ancienne.

² Nous faisons ici référence à la définition de rituel « historique » tel qu'expliqué par Hugues : « I am interested principally in the 'historical' human sacrifices, by which I mean sacrifices which were presented as historical, and apparently believed to have been historical, by the authors who reported them, and which also have frequently been accepted as such by modern scholars » (Hugues 1991 : 71). Le document « historique » présente des événements qui sont décrits comme s'étant réellement déroulés dans une volonté affirmée de se dissocier du récit légendaire. La différence entre le document « historique » et le document « ethnographique » est que le premier tente de retracer l'histoire d'un peuple dans un récit diachronique, qui s'intéresse à l'évolution des phénomènes qu'il communique, tandis que le document ethnographique peut être compris comme une analyse synchronique, s'intéressant à un aspect précis et significatif tel que la langue ou les manifestations religieuses d'une société et menant vers une réflexion anthropologique sur « l'Homme », défini par ses manifestations culturelles. Pour cette vision lévi-straussienne de l'« ethnologie vers l'anthropologie » voir C. Calame,

Avec le saut de Leucade nous avons donc le développement d'une ethnographie qui entre mythologie et histoire, semble appartenir à deux corpus qui se distinguent par leur statut de vérité. Ce statut implique une « intention » représentée par l'orientation pragmatique du texte écrit³. Le commentaire « ethnographique » pose l'ambition d'une plus grande crédibilité à laquelle ne prétend pas nécessairement le texte poétique⁴. Il faut toutefois garder en tête que « l'histoire est aussi un roman, avec des faits et des noms propres » (Veyne 1992 : 113) et que « les historiens, grammairiens et mythographes, commentateurs et collectionneurs de l'Antiquité font ainsi des descriptions *post eventum* et usent des ressorts littéraires de ce qu'ils consentent à trouver « vraisemblable » pour décrire des phénomènes auxquels ils n'ont souvent pas assistés » (*Ibid.*)⁵.

Le contexte rituel des phénomènes religieux est transmis par le biais d'une historiographie en devenir et la réflexion des auteurs à propos des coutumes du passé est comprise en terme de distance temporelle, assimilable à un ailleurs lointain ; fort de la perception individuelle de l'interprète et du contenu de sa « bibliothèque ». Il convient dès lors de reconnaître les aspects privilégiés du mythe dans les descriptions qui prennent

« Interprétation et traduction des cultures. Les catégories de la pensée et du discours anthropologique » dans *L'Homme*, 163, 2002, p. 55.

³ Nous aimerions ainsi rappeler la dichotomie que Mikalson crée entre le rite et la tragédie, délimitant les textes en prose et les textes poétiques et croyant les textes en prose posséder une plus grande vérité et plus aptes à dresser un portrait véridique du religieux en Grèce ancienne ; J.D. Mikalson, *Honor thy gods : popular religion in Greek tragedy*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991, pp. 88-95 et du même auteur, *Herodotus and religion in the Persian wars*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003, pp. 152-53. Cette position, bien qu'éminemment contestable, présuppose tout de même une intention différente de la part des auteurs de ces différents « corpus littéraires ».

⁴ Il convient toutefois de préciser à quel point les critères de vérité diffèrent d'une époque à l'autre, de reconnaître les limites des textes de l'historiographie antique et de rappeler le caractère polysémique et contextuel du mot « histoire » qui présuppose le statut « particulier » d'une vérité historique qui peut trouver ses justifications ailleurs que dans les critères « dits » scientifiques (du fait de la notoriété de l'auteur ou mieux du statut « divin » de certains textes poétiques). Voir A. Sauge, *De l'épopée à l'histoire : fondement de la notion d'historié*, Frankfurt am Main, New York: P. Lang, 1992, p. 13.

⁵ Il faut toutefois éviter l'hyper-scepticisme. Tous les phénomènes relatés par l'histoire antique ne sont pas toujours éloignés ou étrangers et afin d'éviter les écueils du relativisme, il ne faut pas considérer qu'en raison de leur nature narrative, tous les documents historiques sont des œuvres « littéraires » qui renverraient automatiquement à un univers fantastique. Il importe donc à l'anthropologue et à l'helléniste de comprendre cette tension issue de la cohabitation du « mythe » et du « fait historique » dans les textes anciens.

l'identité d'une description scientifique et de comprendre les témoignages qui se rapportent au saut de Leucade comme deux formes de documents mythologiques⁶.

3.1.1. La question du mythe et du rite

Le saut de Leucade peut donc correspondre à deux types de documents : le mythe de Leucade et le récit du rituel. Cette classification devient plus claire de par la distinction faite par Lévi-Strauss entre « mythologie explicite » et « mythologie implicite » qui nous permet d'analyser nos sources littéraires en reconnaissant qu'elles proviennent à la fois d'un corpus explicitement mythologique et d'un autre qui se veut descriptif et « scientifique ».

Comme l'explique Lévi-Strauss, la mythologie peut apparaître sous deux modalités : la première est explicite et la deuxième est implicite. La première est au niveau du récit qui possède son indépendance et la deuxième se rattache au rite, sous la forme de commentaires et de fragments. Chaque explication « reste liée à telle ou telle phase du rituel ; elle en fournit la glose, et c'est seulement à l'occasion d'actes rituels que ces représentations se trouveront évoquées » (L-S 1971 : 598). La mythologie peut donc être comprise comme « deux modes distincts d'une réalité identique », l'une comme le récit en lui-même et l'autre comme la glose qui accompagne le rituel (*Ibid.*).

Il est impossible pourtant d'isoler diamétralement le mythe et le rite, évoquant une dichotomie qui se veut fonctionnelle dans le cadre de cette analyse. En effet, les éléments du corpus mythologique disponibles se mêlent aux descriptions de type ethnographique. La mythologie implicite et la mythologie explicite, bien que distinctes, sont donc deux modes de représentations en constante communication, deux modes de réalités identiques et deux formes d'existence de la mythologie (*Ibid.*)⁷.

⁶ En tant que « mythologie explicite » et « mythologie implicite », distinction faite par Claude Lévi-Strauss dans la « Finale » de *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, sur laquelle nous allons revenir dans quelques instants.

⁷ Notons que le moment du rite sera souvent l'occasion de l'énonciation du mythe (implicite ou explicite). Il ne faudrait certes pas confondre la mythologie implicite avec le rite. Cette étude pose justement le problème de la représentation mythique dont le document « ethnographique » est sous forme de gloses et de commentaires. Le fait est que dans la Grèce ancienne, il est impossible d'étudier le rituel « pour lui-même » : la « mythologie

Les références aux mythes dans les descriptions du rituel de Leucade répondent donc à la définition de la mythologie implicite telle que comprise chez Lévi-Strauss et ces commentaires ne constituent pas le rite en lui-même, mais témoignent du regard de l'auteur, fort d'un bagage culturel et mythologique spécifique (*Ibid.*).

3.1.2. Sources primaires de type ethnographique

Les trois derniers auteurs dont nous avons choisi de commenter les sources font déjà partie du monde romain et s'attachent à décrire le passé de la société grecque. Strabon dont on situe la naissance à la fin du I^{er} siècle av. J.-C., Ptolémée Chennos au II^e siècle apr. J.-C. et Servius qui aurait vécu au début du IV^e siècle après J.-C. Ces auteurs sont les représentants d'une culture qui ne peut être comprise comme un bloc monolithique et le traitement du mythe et du rite de chacun transmet la vision d'une époque et d'un témoignage spécifique

Par souci de cohérence, dans une analyse croisée entre le mythe et le rite, nous présentons le texte de Ptolémée Chennos en premier, bien que Strabon le précède temporellement. En effet, la cinquième source de cette étude joue un rôle « tampon » entre nos deux corpus, car elle concerne le travail érudit d'une recension mythographique. Ptolémée Chennos décrit une grande variété de mythes dont la forme narrative s'apparente à une description ethnographique. Il présente le plongeon comme une action permettant de se libérer de la souffrance amoureuse et le saut prend la dimension morale d'une punition décidée par les dieux.

Dans la sixième source, Strabon transmet une tout autre signification du rituel. C'est par le biais de la justice ordalique et par une cérémonie qui s'apparente à l'expulsion d'un *pharmakos* que le rituel prend une signification apotropaïque⁸. Dès lors, il est possible

implicite » étant l'essentiel de notre connaissance se rapportant aux rituels de la vie antique (L.-S. 1971 : 598). En effet, si l'on détache toute la mythologie implicite du rite, il ne nous reste plus rien. Lévi-Strauss dit que c'est seulement « à l'occasion d'actes rituels que ces représentations mythiques se trouveront évoquées » (*Ibid.*), mais nous comprenons la « mythologie implicite » comme la description d'actes rituels par les historiens de la Grèce ancienne qui nous permettent de mieux appréhender le phénomène rituel.

⁸ Nous définirons bien sûr les termes « *pharmakos* » et « apotropaïque » dans la section qui concerne cette sixième source.

d'interroger les aspects transgressifs du mythe dans le cadre d'une cérémonie où la mise en jeu de la vie humaine interroge le rapport entre les hommes et les dieux.

Finalement, dans la dernière et septième source, nous abordons les commentaires de Servius qui interrogent les lieux du saut de Leucade et la fonction des rituels amoureux dans l'œuvre de Virgile. L'auteur témoigne de la perpétuation du saut de Leucade par des plongeurs professionnels, mais lui attribue dans un autre commentaire une nouvelle signification concernant la perte et le retour de parents disparus. La question de la dimension érotique et contre-érotique du rituel est dès lors remise en question, dans la mesure où le saut de Leucade n'est plus un rituel permettant de se départir de la souffrance amoureuse, mais permet d'être aimé en retour⁹. Ces trois dernières sources présentent donc le saut de Leucade comme un rite connu dans la culture antique et qui sans s'éloigner bien loin du mythe, nous permettent de réfléchir sur l'univers culturel des Grecs à travers le corpus plus large des rituels de précipitation.

Le saut de Leucade en tant que mythe d'un phénomène rituel prend dès lors place dans les grands récits de la mythologie grecque. Dans une étude introduisant une réflexion anthropologique sur la question du mythe et du rite, il convient d'aborder la distance, mais aussi la profonde ressemblance entre ces deux types de discours, cette cinquième source, à cheval entre le mythe et le rite, nous permettra de faire le pont entre les deux corpus de cette analyse.

⁹ Il existe en effet une importante distinction entre le fait de se départir du sentiment amoureux et le fait de se départir de la souffrance amoureuse. Le premier cas est une contre-érotique et implique la purification du sentiment amoureux tandis que le deuxième peut à la fois revêtir l'aspect d'une érotique et d'une contre-érotique. Le geste d'être délivré de la souffrance amoureuse relève d'une érotique lorsque la douleur est interrompue par le retour de l'être aimé. C'est aussi une contre-érotique quand l'interruption de l'amour relève d'une purification ou bien quand l'interruption de la vie provoque l'interruption de la souffrance : la dimension mortuaire du saut étant un aspect primordial de cette étude.

3.2. Cinquième source : Ptolemaios Chennos, 152-155

Collection d'un mythographe, la sixième source est toujours inscrite dans le mythe. Elle diffère pourtant des sources du corpus précédent dans la mesure où la fiction autour du contexte rituel est dissimulée par le discours ethnographique. Le récit de Ptolémée Chennos montre différentes circonstances, dénouements et significations qui se rapportent au saut de Leucade et les emprunts qu'il effectue à d'autres mythes inscrivent le rituel dans le contexte plus large des plongeons mythiques et de la précipitation rituelle.

Cinquième source, Ptolémée Chennos, 152-155 :

« Ὡς ἡ Λευκάς πέτρα ἀπὸ Λεύκου τοῦ Ὀδυσσέως ἐταίρου τὴν κλῆσιν ἔλαβεν, ὡς Ζακύνθιος μὲν γένος ἦν, ἀνηρέθη δ' ὡς φησὶν ὁ ποιητής, ὑπ' Ἀντίφου· τοῦτον ἰδρύσασθαί φασὶ καὶ ἱερὸν Λευκάτου Ἀπόλλωνος. Τοὺς μὲν οὖν καθαλλομένους ἀπὸ τῆς πέτρας παύεσθαί φασὶ τοῦ ἔρωτος. Καὶ ἡ αἰτία· μετὰ τὸν Ἀδώνιδος φασὶ θάνατον περιερχομένη καὶ ζητοῦσα ἡ Ἀφροδίτη **(1)** εὔρεν αὐτὸν ἐν Ἄργει πόλει τῆς Κύπρου ἐν τῷ τοῦ Ἐριθίου Ἀπόλλωνος ἱερῷ, καὶ ἀνεῖλεν αὐτόν, ἀνακοινωσαμένη Ἀπόλλωνι καὶ τὸν περὶ Ἀδώνιδος ἔρωτα. Ὁ δ' Ἀπόλλων ἀγαγὼν αὐτὴν ἐπὶ τὴν Λευκάδα πέτραν προσέταξε ρῖψαι κατὰ τῆς πέτρας· ἡ δὲ ἑαυτὴν ρίψασα ἐπαύσατο τοῦ ἔρωτος. Ζητούσης δὲ τὴν αἰτίαν εἰπεῖν λέγεται τὸν Ἀπόλλωνα, ὡς μάντις ὢν ἐγνώκει διότι ὁ Ζεὺς, αἰεὶ ἐρῶν Ἴφρας, ἐρχόμενος ἐπὶ τῇ πέτρᾳ ἐκαθέζετο καὶ ἀνεπαύετο τοῦ ἔρωτος. Καὶ πολλοὶ δὲ ἄλλοι καὶ πολλαὶ ἔρωτι κάμνουσαι ἀπηλλάγησαν τοῦ ἔρωτος, ἐπεὶ τῆς πέτρας καθήλαντο. Ὡς καὶ Ἀρτεμισία **(2)** ἢ Λυγδάμιδος, ἢ τῷ Πέρσῃ συστρατεύσασα, ἐρασθεῖσα Δαρδάνου Ἀβυδηνοῦ καὶ ὑπερορωμένη ἐκκόψει τοὺς ὀφθαλμοὺς κοιμωμένου, τῆς δ' ἐπιθυμίας κατὰ θεῶν μῆνιν ἐπιταθείσης, πορευθεῖσα κατὰ χρησμὸν εἰς Λευκάδα ἔρριπεν ἑαυτὴν κατὰ τῆς πέτρας καὶ ἀναιρεθεῖσα ἐτάφη. Καὶ Ἴππομέδοντά **(3)** φησὶν Ἐπιδάμνιον, παιδὸς ἐγχωρίου ἐρασθέντα καὶ μὴ τυγχάνοντα, ὅτι πρὸς ἕτερον κλίνειεν, ἀνελεῖν, εἰς δὲ τὴν Λευκάδα παραγενόμενον καὶ ρίψαντα ἑαυτὸν ἀποθανεῖν. Καὶ Νικόστρατον **(4)** δὲ τὸν κωμικὸν Τεττιγιδάϊας τῆς Μυριναίας ἐρασθέντα ρίψαι ἑαυτὸν καὶ ἀπαλλαγῆναι τοῦ ἔρωτος. Μάκητα **(5)** δὲ φασὶ τὸν Βουθρώτιον Λευκοπέτραν ἐπικληθῆναι διότι τετράκις αὐτὸν καταβαλὼν τῶν ἐρωτικῶν κακώσεων ἀπαλλάττοιο. Καὶ πλῆθος ἄλλο οὕτως ἀπαλλαγῆναι λέγεται. Καὶ Βουλαγόραν **(6)** δὲ τὸν Φαναγορίτην ἐρασθέντα Διοδώρου τοῦ αὐλητοῦ, καταβαλόντα αὐτὸν ἀναιρεθῆναι γηραιὸν ἤδη ὄντα. Ἀναιρεθῆναι δὲ καὶ Ῥοδόπην **(7)** Ἀμισσηνὴν καταβαλοῦσαν ἑαυτὴν, διδύμων παίδων σωματοφυλάκων Ἀντιόχου τοῦ βασιλέως ἐρασθεῖσαν, οἷς ὀνόματα Ἀντιφῶν καὶ Κῦρος. Χαρίνος **(8)** δὲ ἰαμβογράφος ἠράσθη Ἔρωτος εὐνούχου τοῦ Εὐπάτορος οἰνοχόου, καὶ πιστεύσας τῷ περὶ τῆς πέτρας λόγῳ κατέβαλεν ἑαυτόν· ἐπεὶ δὲ καταβαλὼν τὸ σκέλος κατεάγη καὶ ὑπὸ ὀδύνης ἐτελεύτα, ἀπέρριψε τάδε τὰ ἰαμβεῖα ἔρροις πλανῆτι καὶ κακῇ πέτρῃ Λευκάς, Χαρίνον, αἰ αἰ, τὴν ἰαμβικὴν Μοῦσαν κατηθάλωσας ἐλπίδος κενοῖς μύθοις. τοιαυτ' Ἔρωτος Εὐπάτωρ ἐρασθεῖη. Νιφεὺς **(9)** δὲ Καταναῖος

ἠράσθη τῆς Ἀττικῆς Ἀθηναίας, καὶ ἐλθὼν κατέβαλεν ἑαυτὸν ἀπὸ τῆς πέτρας, καὶ ἀπελύθη τοῦ διοχλοῦντος· πεσὼν δ' οὖν, εἰς δίκτυον ἐνέπεσεν ἀλιέως ἐν ᾧ ἀνεϊκύσθη σὺν κιβωτῷ χρυσίου· ἐπεδικάζετο δὲ πρὸς τὸν ἀλιέα περὶ τοῦ χρυσίου, ἀλλ' ὁ Ἀπόλλων νυκτερινῇ ὄψει ἀπέστησεν αὐτὸν τοῦ ἐπιδικάζεσθαι δέον εὐχαριστεῖν ὑπὲρ τῆς ἀπαλλαγῆς, ἀπειλησάμενος, ἀλλὰ μὴ καὶ ἀλλότριον περιεργάζεσθαι χρυσίον ».

« Le rocher de Leucade reçut son nom de Leucos, compagnon d'Ulysse, qui était à l'origine de Zacynthos et qui fut, dit le poète, tué par Antiphos ; c'est lui, dit-on qui éleva le temple d'Apollon Leukates. Ainsi, ceux qui plongeaient du haut du rocher furent, dit-on, libérés de leur amour et pour cette raison, après la mort d'Adonis, qu'Aphrodite **(1)**, dit-on, erra autour en le recherchant. Elle le trouva à Argos, une ville de Chypre, dans le sanctuaire d'Apollon Erithios et l'emporta après avoir confié à Apollon le secret de son amour pour Adonis. Apollon l'amena au rocher de Leucade et lui ordonna de s'en jeter du haut ; elle le fit et fut délivrée de son amour. Quand elle en demanda la raison, Apollon lui dit, paraît-il, qu'en sa qualité de devin, il savait que Zeus, toujours amoureux d'Héra, s'était assis sur cette pierre et avait été libéré de son amour. Et bien d'autres, hommes et femmes, souffrant de ce mal d'amour, furent délivrés de leur passion en sautant du haut du rocher, comme Artemisia **(2)**, fille de Lygdamis, qui fit la guerre avec la Perse; amoureuse de Dardarnus d'Abydos et bafouée, elle lui creva les yeux pendant son sommeil, mais comme son amour augmenta sous l'influence de la colère divine, elle vint à Leucade sur l'instruction d'un oracle, se jeta du haut du rocher, se tua et fut ensevelie. Hippomédon d'Epidamne **(3)**, dit l'auteur, fut amoureux d'un jeune garçon de ses terres et, impuissant à obtenir son amour, car il avait un penchant pour un autre, il le tua, puis alla à Leucade, sauta et se tua. Et le poète comique Nicostrate **(4)**, amoureux de Tetigidaia de Mirina, sauta et fut guéri de son amour. Macès de Buthrotum **(5)** fut, dit-on, surnommé "Roche blanche" parce qu'il avait été guéri des maux de l'amour après avoir sauté du rocher à quatre reprises. Une foule d'autres personnes passent pour s'être libérées de cette façon. Boulagoras la Phanagorite **(6)**, amoureuse du flûtiste Diodore, se jeta de la roche et se tua à un âge avancé. Rhodope d'Amisene **(7)** se tua également en sautant pour l'amour de deux jumeaux gardes du corps du roi Antiochus, qui s'appelaient Antiphon et Cyrus. Et Charinus **(8)**, poète iambique, aima l'eunuque Éros, échanson d'Eupator; confiant dans la légende du rocher, il sauta, se cassa une jambe, et mourut de douleur tout en rendant ces vers iambiques: « Va au diable, rocher trompeur et meurtrier de Leucos! Charinus, hélas! Hélas! Qu'as-tu fait de ta muse iambique, tu l'as réduite en cendres par tes vaines paroles d'espoir. Puisse Eupator souffrir autant pour Éros. » Et Nirée de Catane **(9)**, aimant Athéna d'Athènes, vint au rocher, sauta et fut délivré de sa douleur. Sautant il tomba dans le filet d'un pêcheur où, quand il en fut sorti, on trouva également une cassette remplie d'or. Il fit un procès au pêcheur pour l'or, mais Apollon lui apparut la nuit en songe et lui

dit de s'abstenir, car il devait rendre grâce pour son salut et il le menaçait, il n'était pas juste, en plus d'essayer de s'approprier l'or des autres »¹⁰.

3.2.1. Contextualisation

Ptolemaios Hephestion Chennos transmet dans son *Histoire nouvelle* un véritable catalogue de plongeurs effectués à Leucade et décrit différentes circonstances autour du saut rituel. Nous savons peu de choses sur cet auteur : grammairien alexandrin, il aurait vécu au deuxième siècle apr. J.-C et son œuvre nous est transmise par la *Bibliothèque* de Photius¹¹. L'exercice de compilation des mythes et des légendes de l'Antiquité s'inscrit dans le contexte de la littérature hellénistique à l'époque de la Rome impériale et transmet une version méconnue du saut rituel.

Les *Histoires* de Ptolémée Chennos font partie d'une littérature qui rassemble les récits mythologiques et une particularité de cet auteur serait de créer des « *καινὰ ἱστορία* », qui s'éloignent des versions classiques transmises par la tradition et correspondent plutôt à la « manière hellénistique » caractérisée par un attrait pour la littérature « paradoxographique ». Dans un mouvement de collection des œuvres anciennes propre au IIe et au IIIe siècle, les paradoxographes publient des versions inédites de mythes qui sont pourtant connues de tous et par le fait même, transmettent des éléments religieux et culturels inédits¹².

¹⁰ Ptolémée Chennos ou Ptolemaios Hephestion, 152-155, cité par Photios, *Bibliothèque* 190, texte et traduction de R. Henry, Paris: Les Belles Lettres, 1962.

¹¹ Photius est un érudit byzantin qui fit le résumé d'un grand nombre de textes antiques (v. 820-v 895) (Canfora 1994, t. 1 ; 18).

¹² Manuel García Teijeiro et Maria Teresa Molinos Tejada expliquent que : « Les paradoxographes se sont spécialisés dans la compilation de paradoxes: « faits étonnants, contraires à l'opinion commune » et qu'« ils publient de véritables recueils de petits textes, généralement brefs, des notices étranges, juxtaposées, sans trop de lien entre elles, qu'ils trouvent épars dans les œuvres d'auteurs précédents » ; « Paradoxographie et religion » dans *Kernos* (en ligne), 7, 1994, p. 273. Ainsi la rareté des histoires qu'ils transmettent ne serait pas issue d'une mauvaise recension mythographique, mais bien comme le croit Tomberg à propos de Ptolémée Chennos, de la volonté de transmettre des éléments rares, inédits et extraordinaires ; N.G. Wilson, « Review of *Die Kaine Historia des Ptolemaios Chennos* » dans *The Classical Review*, 21(1), 1971, p. 135. Dès lors, nous abordons la question épineuse de la réception du mythe où ses différentes versions seront taxées d'inventions, de fabulations ou carrément d'erreur, quand on oublie trop souvent que le mythe en Grèce ancienne n'est pas transmis par des textes canoniques et que toutes ses variantes s'inscrivent dans une logique culturelle qui se doit d'être replacée à l'époque de l'auteur concerné. Comme le souligne Wilson, la difficulté de rattacher certains des mythes de Ptolémée Chennos à une source explicite nous permet de nous questionner, non pas sur la véracité, mais sur la notoriété des informations qu'il transmet (*Ibid.*). Reste à voir dans quelle mesure certains récits ne seraient pas

Malgré cette recherche du merveilleux et de l'extraordinaire, les auteurs qui effectuent cette recension insistent sur l'authenticité de leurs témoignages, donnant l'illusion narrative d'une démarche scientifique (Teijeiro, Tejada 1994 : 276)¹³. Nous voyons ainsi dans cette sixième source le fictionnel se mêler à la description rituelle, montrant le rapport entre ces deux formes d'expression que l'on peut comparer à celui entre « histoire » et « fiction » développé chez Ricoeur. À propos de l'idée d'entrecroisement entre l'historique et le fictionnel, l'auteur explique que « l'histoire et la fiction ne concrétisent chacune leur intentionnalité respective qu'en empruntant l'intentionnalité de l'autre », et il y aura quelque chose comme une « fictionnalisation de l'histoire » à laquelle répond une « historicisation de la fiction »¹⁴.

Dans le cadre d'une ethno-historisation de la fiction, le mythe est compris comme un objet fictionnel et le rite possède dès lors une valeur « supplémentaire » qui comme dans le cadre de cette sixième source transmet la description rituelle du saut leucadien. Il convient dès lors d'analyser cette source en retenant l'univers amoureux du mythe, mais également la vision du rituel de précipitation à travers la performance de différents personnages qui s'inscrit comme une pratique commune de la Grèce antique. Collection de faits isolés, cette

« traditionnels » ; l'état des documents de l'Antiquité ne nous permettant pas de savoir ce qui était « notoire » ou non dans les récits de la mythologie grecque. Les personnages anonymes mentionnés par Ptolémée Chennos étaient possiblement connus du public et certains aspects du récit, comme l'association entre Aphrodite et le saut de Leucade, pourraient être traditionnels.

¹³ D'une part, « les paradoxographes prétendent que soit fiable et crédible ce qu'ils racontent » et bien que nous soyons dans le cas d'une recension de phénomènes extraordinaires et merveilleux, ces auteurs : « prétendent être sérieux, précis, «scientifiques», recourant à certains procédés caractéristiques (simplification du texte original, adaptation, omission de toute explication). Ils fabriquent dans une certaine mesure la « merveille » et vont donc situer très exactement les rituels comme des phénomènes scientifiquement vérifiables » (Teijeiro, Tejada 1994 : 276).

¹⁴ Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, tome 3, Paris: Seuil, 1983, pp. 256 à 271. À ce propos, Roberge explique que : « la dimension historique de la fiction correspond au fait que n'importe quelle chose racontée soit présentée comme si elle s'était passée » de sorte que la fiction soit « quasi-historique » et que l'histoire « quasi-fictive se donne plus particulièrement à voir à travers ce qu'est leur référence, c'est-à-dire de la manière dont ils se rapportent à leur objet » ; J. Roberge, *Paul Ricoeur et les sciences humaines : éléments pour une compréhension herméneutique des rapports à la culture*, Thèse-Sociologie, Montréal, Université de Montréal : 2005 p. 157. Dans le cadre des études classiques dont l'objet se rapporte à des textes anciens, il est indispensable de s'interroger sur le statut du document et dans le cadre d'une division arbitraire et superficielle entre les grandes catégories du mythe et du rite, il convient d'avoir toujours à l'esprit les ressorts narratifs de ces deux types de documents dont les discours s'entrecroisent.

mythographie nous montre une série de sauts accomplis au rocher de Leucade et dont l'histoire individuelle de chaque personnage détermine le dénouement rituel.

3.2.2. Analyse de la source : introduction par le mythe

Personnages	Contexte de la passion amoureuse	Dénouement
1. Aphrodite (personnage immortel) (153a l. 13-22).	-Cherche Adonis à travers le monde -Discussion avec Apollon - Plongeon de la déesse -Mention de Zeus et de la particularité de la roche de Leucade	-Aphrodite est guérie par le plongeur de sa peine amoureuse
2. Artémisia, fille de Lygdamis, qui fit la guerre avec la Perse (MORT) (153a l. 25-30)	-Amoureuse de Dardanus d'Abydos et bafouée par lui -Trahison de l'amant -Elle lui crève des yeux dans son sommeil -Son amour augmente sous l'influence de la colère divine -Consultation et instruction d'un oracle qui prescrit le rituel -Plongeur compris comme une prescription rituelle -Rituel pouvant être compris comme une forme de condamnation à mort (de par son aspect éthique) et impliquant une forme de justice divine	-Elle meurt et reçoit une sépulture
3. Hippomédon d'Epidamne (MORT) (153 a l. 30-34)	-Amoureux d'un jeune garçon de ses terres et impuissant à obtenir son amour, car celui-ci aime une autre personne -Il assassine le jeune garçon	-Il meurt de sa chute
4. Le poète comique Nicostrate (GUÉRISON) (153 a l. 34-36)	-Amoureux de Tetigidaia de Mirina -Circonstances inconnues	-Il saute et se voit guéri de son amour
5. Maces de Buthrotum (GUÉRISON) (153 a l. 36-39)	-Circonstances inconnues	-Il est surnommé "Roche blanche" -Il devra à 4 reprises sauter du rocher pour se guérir des maux de l'amour.
6. Boulagoras la Phanagorite (MORT) (153 a 40, 153b 1)	-Amoureuse d'un flûtiste	-On dit qu'elle meurt en se jetant de la roche à un âge avancé
7. Rhodope d'Amisene (MORT) (153 b 2-5)	-Amoureuse de deux jumeaux (Antiphon et Cyrus) gardes du corps du roi Antiochus	-Meurt de sa chute
8. Charinos, poète iambique (MORT) (153b l. 5-13)	-Amoureux de l'eunuque Éros, échanson d'Eupator -On dit de lui qu'il est confiant dans la	-Il saute, se casse la jambe et meurt de douleur

	légende du rocher -déclamation d'une malédiction sous la forme d'une « prière judiciaire »	
9. Nirée de Catane (GUÉRISON) (153 b, 16-22)	Amoureux d'Athéna -Histoire du filet du pêcheur et de la cassette d'or, intervention d'Apollon par oniromancie -Avertissement du dieu au personnage de faire preuve de « justice »	-Il saute et se voit délivré de sa douleur

L'auteur commence par présenter le lieu qui aurait reçu son nom de Leucos, compagnon d'Ulysse qui aurait élevé à cet endroit le temple d'Apollon (153a, 7-10). Il explique ensuite que « ceux qui plongeaient du haut du rocher furent, dit-on, libérés de leur amour » (153 a, 11-12)¹⁵ et la fonction du rituel introduit la mention d'Aphrodite qui aurait effectué le saut à la mort d'Adonis.

La discussion qui suit permet de comprendre l'aspect culturel du rituel et c'est en tant que représentant de la mantique grecque qu'Apollon connaît la nature du rocher sur lequel Zeus, toujours amoureux d'Héra, vint s'asseoir pour apaiser sa passion (153 a, 19-22)¹⁶. Le rapport entre Adonis et Aphrodite, exprimé déjà dans de nombreuses histoires, est une mention explicite du rapport entre le deuil et la souffrance amoureuse qui est ici résolu par la performance rituelle. À la fois le lieu et l'action du plongeon délivrent ceux qui souffrent, car : « bien d'autres, hommes et femmes, souffrant de ce mal d'amour, furent délivrés de leur passion en sautant du haut du rocher »¹⁷.

¹⁵ « Τοὺς μὲν οὖν καταλλομένους ἀπὸ τῆς πέτρας παύεσθαί φασι τοῦ ἔρωτος » (153a, 11-12).

¹⁶ Notons ici le procédé que nous avons vu chez Ovide dans la *Quinzième Héroïde* (source IV). Afin de convaincre la personne de sauter du haut de la roche de Leucade, le dieu ou la divinité raconte l'histoire d'un autre personnage qui s'est vu guéri par ce procédé. Dans le cadre de cette argumentation, un mythe « exemplaire » est inséré dans un autre mythe.

¹⁷ « Καὶ πολλοὶ δὲ ἄλλοι καὶ πολλὰ ἔρωτι κάμνουσαι ἀπηλλάγησαν τοῦ ἔρωτος, ἐπεὶ τῆς πέτρας καθήλαντο » (153a, 23-24). Le verbe *καθάλλομαι* et ses occurrences sont utilisés à l'instar de *ῥῖψαι* pour désigner l'action de plonger. Dans son étude sur le vocabulaire du sacrifice en Grèce ancienne, Casabona indique que le préverbe *kata* « indique l'abandon complet » ; J. Casabona, *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en Grèce des origines à la fin de l'époque classique*, Gap: Ophrys, 1966, pp. 98-99. Le plongeon rituel permet de guérir des maux de l'amour (*ἔρωτικῶν κακώσεων*) et revêt donc l'apparence d'un rituel thérapeutique.

Ptolémée Chennos utilise les ressorts du mythe pour dresser un tableau complet du rituel, présentant les causes, l'action et la réalisation du plongeon effectué par la déesse. Précédent l'énumération des personnages humains, l'auteur inscrit son récit dans un mode de narration typique ; l'introduction faisant référence au mythe dans le cadre d'un procédé narratif qui introduit son propos par la nature mythologique du phénomène. Le « dit-on »¹⁸ nous renvoie donc dans un ordre temporel précis dont le mythe a la prérogative et les autres personnages se voient relégués dans une sphère différente, celle de destinées humaines ayant accompli le saut et dont Sappho brille par son absence¹⁹.

3.2.3. Les différents personnages du saut rituel

La souffrance amoureuse est liée à la passion amoureuse et le contexte de chaque histoire détermine le dénouement rituel. L'auteur explique que : « bien d'autres, hommes et femmes, souffrant (κάμνουσαι) de ce mal d'amour, furent délivrés (ἀπηλλάγησαν) de leur passion en sautant du haut du rocher » (153 a, 22-24) et les différents personnages qui sont mis en scène montrent un rituel pratiqué par les deux sexes, de toutes les classes sociales (aussi bien reine que poète) et de tous les âges (Rhodope d'Amisène se tue à un âge avancé).

Si nous observons le tableau précédent, certains des personnages de Ptolémée Chennos sont coupables d'actes de violence envers leurs amants ce qui détermine leur destinée rituelle. C'est le cas d'Artemisia **(2)** qui crève les yeux de son amant et d'Hippomédon d'Epidamne **(3)** qui ne pouvant obtenir l'amour d'un jeune garçon le tue avant de trouver la mort dans le saut rituel. Les circonstances des différents sauts ne sont pas mentionnées à propos de chaque personnage et le lecteur ne sait donc pas pourquoi Nicostrate **(4)** guérit ni pourquoi Boulagoras la Phanagorite **(6)** meurt de sa chute.

¹⁸ Φασι et λέγεται qui sont répétés à plusieurs reprises et traduits par « dit-on » et « passent pour » dans le texte de Photius traduit en français par René Henri.

¹⁹ Il est en effet remarquable que Sappho ne soit pas mentionnée dans cette collection de personnages et c'est pour cette raison que Nagy laissera entendre que le mythe du plongeon d'Aphrodite pourrait être indépendant de celui de la poétesse (Nagy 1973 : 143). Il faut toutefois considérer que Ptolémée Chennos a peut-être fait exprès d'ignorer Sappho afin de donner un accent nouveau à son exposé.

Les deux premiers personnages humains (2-3) sont donc coupables envers leurs amants et les deux suivants guérissent grâce au saut rituel (4-5). Le cinquième (Maces de Buthrotum) doit effectuer 4 fois le saut pour obtenir ce résultat et acquiert ainsi le surnom de « roche blanche » (Λευκοπέτραν). Les deux personnages suivants (Boulagoras la Phanagorite (6) et Rhodope d'Amisène (7)) meurent de leur chute et le huitième personnage, Charinus le poète iambique (8), meurt également, maudissant le rocher et souhaitant que le maître de son amant souffre lui-même à son tour. Cette énumération se termine par le personnage de Nirée de Catane (9) et l'épisode du filet²⁰ et de la cassette d'or qui introduit l'intervention d'Apollon et conclut le récit d'une leçon moralisatrice²¹.

Cette énumération, si nous la faisons commencer par le récit d'Aphrodite, peut donc se lire ainsi : Guérison, mort-mort, guérison-guérison, mort-mort, et guérison avec une nouvelle fois l'intervention d'Apollon à la fin du récit, faisant le rappel de sa présence au début de l'histoire²². Nous allons à présent nous arrêter sur trois personnages de cette source qui nous permettent de mieux comprendre l'interprétation du saut de Leucade chez Ptolémée Chennos, soit celui d'Artemisia (2) qui concerne le saut comme une forme d'expiation, Charinos (8) dont les derniers mots s'inscrivent dans le cadre d'une malédiction érotique et Macès de Buthrotum (5) dont la répétition du rituel lui permet d'acquérir une nouvelle identité.

²⁰ La présence du filet chez ce personnage rappelle celle du même objet dans la légende de Britomartis-Dictynna. Dans une première version transmise par Pausanias et Callimaque, Britomartis poursuivie par Minos se jette dans la mer du haut d'un promontoire de Crète et tombe dans des filets. Dans une autre version que l'on doit à Antoninus Libéralis, Britomartis ne saute pas d'un promontoire, mais se cache dans des filets pour échapper à Minos. Liée à Artémis, elle se transforme en déesse dans les deux versions, suite à une poursuite amoureuse, celle du roi dans la première et celle d'un pêcheur tentant d'abuser d'elle dans la deuxième, Callimaque, *Hymne à Artémis*, 189-205, Pausanias, II, 30 ; 3, Antoninus Liberalis, *Métamorphoses*, XL. Voir J. Toutain, « L'idée religieuse de la rédemption et l'un de ses principaux rites dans l'antiquité grecque et romaine » dans *École Pratique des Hautes-Études, Section des sciences religieuses*, 1917, p. 5-6.

²¹ Voulant poursuivre le pêcheur qui l'avait sauvé en justice pour obtenir la cassette d'or : « Apollon lui apparut la nuit en songe et lui dit de s'abstenir, car il devait rendre grâce pour son salut et il le menaça, il n'était pas juste, en plus d'essayer de s'appropriier l'or des autres » (ἀλλ' ὁ Ἀπόλλων νυκτερινῇ ὄψει ἀπέστησεν αὐτὸν τοῦ ἐπιδικάζεσθαι δέον εὐχαριστεῖν ὑπὲρ τῆς ἀπαλλαγῆς, ἀπειλησάμενος, ἀλλὰ μὴ καὶ ἀλλότριον περιεργάζεσθαι χρυσίον, 153b, 19-22).

²² Il faut toutefois garder à l'esprit que Ptolémée Chennos pourrait ne pas être l'auteur de cet « agencement ».

3.2.4. Justice érotique : le cas d'Artémisia²³

On dit que ce personnage creva les yeux de son amant (153 a, 25-27) et que : « comme son amour augmenta sous l'influence de la colère divine », elle consulta les dieux qui l'envoyèrent au cap Leucade où elle trouva la mort. Nous sommes dans le registre de la trahison et de la vengeance, suivi de la consultation d'un oracle et d'une punition divine ce qui rapproche le saut de Leucade d'une forme de condamnation à mort décidée par les dieux. La fin des maux de ce personnage coïncide donc avec leur conclusion dans la mort, ce qui correspond à une conception courante dans la société grecque²⁴.

Cette dimension punitive s'apparente au concept d' « erotic justice » propre à l'univers rituel du saut leucadien²⁵. En effet, la punition envoyée par les dieux est un amour qui torture et la passion (ἐπιθυμία) « se voit augmentée » (ἐπιταθείσης) par la colère divine. Artémisia obéit donc aux prescriptions rituelles censées la libérer de la souffrance amoureuse et on peut donc concevoir le saut comme un rituel thérapeutique²⁶. L'amour est ainsi une folie

²³ Ἀρτεμισία en grec. Fille de Lygdamis. Ce personnage aurait vécu aux alentours de 480 av. J.-C. et se serait distingué par son courage lors de la bataille de Salamine (Hdt. 8, 68-69). Comme dans le cas de Sappho, la figure d'un personnage historique est mêlée aux événements extraordinaires d'un récit mythologique ; P. Högemann, « Artemisia » dans Hubert Cancik and Helmuth Schneider, *Brill's New Pauly*, Brill Online, 2013, (2006).

²⁴ Punition divine certes, mais aussi la fin des maux du personnage dont l'action indiquée par les dieux est un acte de mort. On dénote ici l'ambiguïté oraculaire qui indique comme l'apaisement de la souffrance à la fois le saut de Leucade et l'interruption de la douleur dans la mort (Ellinger 2005 : 66). La question éthique se pose évidemment, quand la souffrance rime avec la responsabilité humaine, dans le contexte plus large de l'impiété (*Ibid.* : 68). Dans le cas de cette énumération, les circonstances du saut sont à l'origine d'une justice de type ordalique dont Artémisia fait les frais.

²⁵ Voir chapitre II, section II.

²⁶ Winkler explique à ce propos que : « The experience of erôs as a victimization by unwanted invasive forces requires powerful therapy » (1990 : 88) et l'auteur insiste sur l'aspect pathologique de cette souffrance envoyée par les dieux : « The belief runs deeply through ancient medicine, social practice, and literature that intense desire is a diseased state affecting the soul and the body, an illness which up to a point can be discerned and analysed, but which is remarkably difficult to treat. The pathology is fundamentally melancholic (1990 : 82). Sur ce même thème, Faraone explique : « que l'épilepsie et érôs sont des « maladies sacrées », c'est à dire des pathologies dues à des agressions par les dieux » (Faraone 2006 : 47). Cette conception de l'amour comme maladie évoque la nature thérapeutique et purificatrice du rituel nécessitant une thérapie puissante dans le geste radical du plongeon dans la mer.

qui fait souffrir (*mania*) et qui s'inscrit dans le thème de la poursuite quand elle est provoquée par une « colère divine », se résultant souvent par une précipitation et une métamorphose²⁷.

Le comportement passionnel d'Artémisia et la performance d'un acte spectaculaire tel que le saut dans la mer seront donc justifiés par un amour maladif, aggravé par une forme de folie envoyée par les dieux²⁸. Pourtant, la passion amoureuse n'est pas issue d'un « transfert amoureux », mais relève d'une punition divine, le thème du transfert érotique étant toutefois présent dans l'histoire de Charinos, le poète demandant justice aux dieux sous la forme d'une malédiction érotique.

3.2.5. Charinos le poète iambique

Tel que mentionné chez Winkler, le charme érotique va s'apparenter à une malédiction évoquée dans le dernier souhait de Charinos le poète iambique (8^e personnage) : « Puisse Eupator souffrir autant pour Éros »²⁹, c'est-à-dire que le personnage formule le souhait qu'une autre personne soit punie du mal d'amour, sa requête s'apparentant à une « prière judiciaire » (Winkler 1990 : 110). Celle-ci reste dans le registre connu de la justice érotique, dans la

²⁷ Nous pensons aux accès de folie envoyés par les dieux comme punition divine. Dans la légende d'Ino, le roi Athamas, frappé de démence, tue son premier fils et poursuivant Ino, celle-ci se jette dans la mer du haut de la falaise avec son deuxième enfant dans les bras (Nonn., *Dion.*, 10, 45-107 ; Ov., *Mét.*, 4, 481 -542 ; schol., *ad Lyc.*, Al., 229). Les dieux qui la prennent en pitié la métamorphosent en la déesse Leucothéa et décide donc par ce geste d'intercéder en faveur de l'innocente (le lieu du saut d'Ino, revendiqué par les Mégariens, est dès lors appelé « The running course of the fair-one (Καλῆς δρόμος), (Pausanias 1. 42. 7 et Plutarque p. 675 E). Dans une autre version de la légende, Ino tue son fils Melikertes en le plongeant dans un chaudron et saute par la suite du haut de la falaise (Apollodore 3, 4,3). Le thème de la folie amoureuse précédemment évoqué à propos de ce rituel peut également s'apparenter au thème de la folie colérique et à un corpus mythologique relatif aux thèmes de la poursuite et de la métamorphose. Dans les deux cas, la violence des sentiments est attribuée à l'action des dieux. Ino-Leucothéa subit une métamorphose et les transformations qui s'opèrent dans le mythe sont provoquées à la suite d'une précipitation : le plongeon provoquant chez l'humain une transformation intrinsèque de sa nature et lui permettant de se transformer en divinité. Nous pouvons donc observer la dimension initiatique de ce rituel et son rapport avec la métamorphose pouvant être compris comme une forme de mort symbolique. Sur les métamorphoses chez Ino-Leucothéa, voir Cursaru-Pétrisor 2009 : 639-645 et Halm-Tisserant, *Canibalisme et immortalité. L'enfant dans le chaudron en Grèce ancienne*, Paris: Les Belles Lettres, 1993, pp. 173-189.

²⁸ Les accès de folie envoyés par les dieux qui poussent par exemple Héraclès à tuer sa femme et ses enfants (Eur. *Hér.* 1127-8) ou bien Ajax à tuer un troupeau entier (Soph. *Ajax*.10). Ces actes, dont la violence extrême est provoquée par une *mania* envoyée par les dieux, sont soit suivis d'une purification (les épreuves d'Héraclès) ou par la mort du héros (suicide d'Ajax). Des actes d'une violence extrême tels que le saut de Leucade ou le suicide des personnages seront alors justifiés, et qui, dans le mythe qui nous concerne, se rapportent à la folie amoureuse.

²⁹ « τοιαῦτ' Ἐρωτος Εὐπάτωρ ἐρασθεῖη » (153 b, 13).

mesure où les dieux sont invoqués par les humains afin qu'ils vengent le suppliant par le biais de la passion amoureuse et d'un amour non partagé.

Dans le cadre d'un transfert érotique, Charinos prie qu'Eupator souffre à son tour, et il n'appelle donc pas cette malédiction sur l'être aimé, mais prie que l'amant de celui-ci connaisse la douleur amoureuse³⁰. Nous sommes en effet dans le domaine de la jalousie amoureuse qui s'exprime à travers une malédiction érotique et le saut de Leucade s'apparente aux rituels magiques étudiés par Faraone et Winkler³¹. Dès lors, le transfert érotique tel que décrit par Winkler suppose l'action d'un amoureux transi qui transfère sa souffrance sur celui qu'il aime (ou dans ce cas-ci sur son rival), interchangeant les rapports de pouvoir et plaçant dans le rôle de victime le bourreau de celle-ci (Winkler 1990 : 87).

Cette dimension punitive rattachée à ces deux personnages évoque donc à la fois un aspect éthique et religieux. Condamnée par les dieux, Artemisia exécute la prescription rituelle prescrite par l'oracle ce qui confère à son geste une signification d'expiation qui n'était pas nécessairement présente dans les sources précédentes. Chez Charinos, la prière de ce personnage est renversée par une justice divine qui punit l'auteur de ce mauvais sort³².

³⁰ Le souhait de Charinos peut être rapproché de ce que Faraone décrit comme des « charmes de séparation » (*diakopai*) ou des « charmes de haine » (*misêthra*), (2006 : 179, n. 79). Le charme érotique et l'éros dans sa nature péjorative peuvent en effet être considérés comme des malédictions.

³¹ « Étant donné ces similarités entre les charmes *agôgè* et les malédictions, on peut comprendre que les chercheurs aient appliqué les explications psychologiques des rituels de malédiction aux charmes érotiques » (Faraone 2006 : 16). Faraone définit ainsi les charmes *agôgè* comme : « un charme érotique qui brûle ou torture la victime (en général une femme), afin de la mener hors de son foyer vers l'exécutant du charme (en général un homme) » (*Ibid.*: 163). Nous nous rappellerons ici de la valeur de l'éros chez les poètes méliques (chapitre II, deuxième source). Les rituels magiques et les transferts amoureux tels que décrits par ces différents auteurs montrent donc que les fonctions pragmatiques du rituel à Leucade s'apparentent à celles que l'on retrouve dans les charmes amoureux.

³² Le saut de Leucade décrit par Ovide ne présentait pas cette signification punitive. Ce serait une erreur de croire que ceux qui meurent soient toujours coupables : le plongeur servant dès lors de preuve de culpabilité dans un système de justice ordalique. La dimension ordalique comprise dans un rituel ne détermine pas toujours la culpabilité d'un individu. Les dieux peuvent décider ou non d'intervenir sans que le saut ne soit nécessairement une forme de divination permettant de révéler une faute chez le performateur. En atteste la description chez Strabon (VI^e source) où le saut n'est pas effectué par le condamné en vue de déterminer sa culpabilité, mais bien dans le cadre d'une performance rituelle qui permet de purifier la cité (la purification se produisant par l'action rituelle et non par la mort de l'individu). Toutefois, dans le cas de cette cinquième source, les circonstances décrites par Ptolémée Chennos concernant certains de ces personnages témoignent d'une forme de justice évidente.

Ainsi, le délire et la folie amoureuse permettent d'expliquer que le saut de Leucade possède une structure rituelle dont l'action principale (le plongeon du haut d'une falaise) s'apparente à un acte de mort : on met fin à sa vie dans un acte de folie provoqué par les dieux ou bien en raison d'un crime contre l'être aimé. Il est dès lors, intéressant de relever les propos de Cantarella qui explique que : « par précipitation étaient sacrifiés ceux qui, ayant commis une faute envers les dieux, leur étaient consacrés en expiation de leur faute » (Cantarella 2000 : 81)³³. Il serait donc possible que le saut de Leucade, de par son rapport avec les puissances divines, conserve cette dimension associée aux transgressions religieuses démontrant une équivalence avec la douleur érotique et une forme de justice ordalique.

3.2.6. Divination et ordalie

Dans cette cinquième source, le saut de Leucade est présenté comme un rituel religieux où un personnage en proie à une souffrance amoureuse met sa vie en jeu. Le plongeon interpelle le message divin : il le provoque par l'aspect ordalique du rituel et le danger encouru ne laisse d'autres choix aux puissances divines que d'intervenir ou non dans le dénouement rituel. Le saut de Leucade est un contact avec le divin et à la différence du sacrifice, il a l'avantage de proposer une réponse immédiate, absolue et irréversible (Piettre 2005 : 87).

Le rite est donc une forme de communication avec les dieux et la question de la vie ou de la mort décidée par la divinité démontre le « versant divinatoire » de ce rituel (*Ibid.*). C'est sous le poids de la souffrance qu'Artemisia consulte l'oracle et la décision des dieux semble être transmise « par le modèle binaire que lui suggérait la question » (Veyne 1992 : 22), dans la vie ou dans la mort comprises dans la performance rituelle. C'est donc les dieux qui règlent le sort des hommes, mais les lieux du rituel, de par les dangers qu'ils comportent, sont confondus avec la volonté divine. Charinus transmet cette idée dans ses invectives: « Va au

³³ « Les condamnés pour « impiété » étaient « précipités », c'est-à-dire mouraient en s'écrasant au sol après avoir été jetés d'une certaine hauteur, qui à Athènes était le célèbre Barathron. À Olympie, les femmes qui transgressaient l'interdit de franchir l'Alphée au temps des Jeux étaient précipitées du mont Tupaion (Pausanias 6, 7) » (Cantarella 2000 : 46). La précipitation apparaît donc comme une forme de punition associée aux transgressions religieuses.

diable, rocher trompeur et meurtrier de Leucos! »³⁴, ce qui rappelle le personnage de Sappho chez Ovide qui souhaite que sa mort ne soit pas imputée aux eaux de Leucade³⁵.

Le danger même de l'exercice donne vie aux dieux qui ont l'occasion de manifester leur présence : « À Rome comme en Grèce, la précipitation était considérée comme un moyen de rejoindre les dieux » (Cantarella 2000 : 228), d'où la signification d'offrande, de sacrifice et de dévotion associée à différents contextes rituels. L'aspect performatif du saut agit comme une transformation sur la nature du sujet et la mise en danger provoquerait un accès privilégié entre les hommes et les dieux, permettant de déterminer la valeur du performateur rituel, comme en témoigne le cas du cinquième personnage.

3.2.7. Macès de Buthrotum: acquisition d'un statut

Macès de Buthrotum doit faire le saut à quatre reprises avant d'être délivré des maux de l'amour et il acquiert ainsi le titre de « roche blanche » (Λευκοπέτραν). Cette description s'apparente à celle d'un rituel d'initiation dans la mesure où l'identité sociale du personnage subit un changement à travers la *répétition* du rituel ce qui lui permet d'acquérir un titre honorifique³⁶. Cet extrait relève l'aspect ludique et agonistique du plongeur dans la mer et bien que nous ne soyons pas en mesure de définir le saut de Leucade comme un rituel initiatique, nous devons reconnaître qu'il s'apparente à d'autres précipitations auxquelles on a attribué cette signification³⁷.

³⁴ « ἔρροισ πλανῆτι καὶ κακῇ πέτρῃ Λευκάς » (153bl. 5-13).

³⁵ Ov. *15 Her*, 173-180.

³⁶ Sur la notion de « répétition » voir le texte classique de Jean Cazeneuve : « Le principe de répétition dans le rite » dans *Cahiers internationaux de Sociologie*, 23, 1957, pp. 42-62. Dans le cas de Macès de Buthrotum, il se pourrait que l'aspect répétitif du rituel soit reproduit, à moins que ce « titre » soit plutôt un sobriquet utilisé par l'auteur afin de se moquer de ce personnage.

³⁷ Jeanmaire va relever la récurrence des roches blanches dans la légende de Thésée et le motif du plongeur qui revient sans cesse dans les différentes versions de son histoire (Jeanmaire 1939 : 325). La scène de Thésée et de l'anneau est le cas topique de ce type d'analyse. Thésée doit relever le défi lancé par Minos et récupérer un anneau lancé par ce dernier dans la mer, royaume de Poséidon et père naturel de Thésée ; le but étant de prouver la nature héroïque et donc semi-divine du héros. Thésée plonge donc dans les profondeurs sous-marines et revient parfaitement sec, paré d'une couronne et de vêtements pourpres qui représentent les attributs du souverain. Il acquiert donc par le plongeur dans la mer un nouveau statut en prouvant par cette épreuve sa nature semi-divine (Bacchylide, *Ode XVII, Thésée ou les Jouvenceaux*). Ptolémée Chennos pour sa part ne mentionne que

Dès lors, Jeanmaire explique que : « L'épreuve, consiste à tenter- et à réussir – un voyage dans l'au-delà, un voyage au pays des dieux, plus précisément dans le palais de ces *courotrophoi* par excellence que sont les filles de Nérée » et que « tenter et réussir l'aventure, en revenir avec les insignes d'un prestige nouveau, c'est précisément cela qui est l'essence de l'initiation » (Jeanmaire 1939 : 330)³⁸. L'auteur associe donc le motif rituel du saut dans la mer à un procédé d'expiation, de purification et d'initiation et fait d'un matériel mythologique similaire au saut leucadien (Jeanmaire 1939 : 325).

Pourtant, à aucun moment le saut pratiqué à Leucade n'est décrit comme un rite de passage ou à l'origine d'une métamorphose divine, bien que la structure narrative du rituel s'apparente à celle d'autres rites qui prennent cette signification. L'analyse « initiatique » du rituel de Leucade ne peut donc être attestée par aucune source concernant le phénomène rituel, bien qu'il soit tentant de rapprocher le plongeon des religions de types « initiatiques » et que la présence du plongeon de Sappho, sur une fresque de la Basilique souterraine de la Porta Maggiore, montre la reprise claire de ce motif dans le cadre de mouvements religieux impliquant des rites à Mystères³⁹.

l'attribution d'un nom, ce qui ne veut pas dire que le statut social ou ontologique de ce personnage soit modifié par cette épreuve.

³⁸ L'auteur pense en effet que dans le mythe se trouve le souvenir de rituels anciens concernant les initiations d'adolescents. La légende de Thésée concernerait ce processus culturel et l'auteur analyse les liens entre le mythe et le rite, notamment entre cette dernière légende et les Thesmophories, dévoilant les relations entre ces différents modes d'expressions. La légende de Thésée et la place particulière que le plongeon prend dans l'ensemble de l'histoire donnent lieu à des précipitations rituelles dans le cadre des fêtes des Théséïa. Le plongeon, considéré comme un acte rituel, apparaît dès lors comme un rituel initiatique, ce qui n'implique pas nécessairement une quête d'immortalité humaine lorsqu'il est pratiqué par des mortels (Jeanmaire 1939 : 335). Pour une étude plus récente sur la nature initiatique du plongeon chez Thésée voir Calame C., *Thésée et l'imaginaire athénien*, Lausanne: Payot, 1990.

³⁹ Nous nous contenterons d'émettre l'hypothèse d'un univers symbolique similaire qui nous offre des pistes de compréhension dans l'étude de ce rituel. Nous avons déjà mentionné les dangers de cette lecture que l'on peut résumer par les propos de Warland concernant le rituel à Leucade. Parlant des performateurs du rituel, l'auteure décrit chez eux : « une métamorphose intérieure, une conversion métaphysique, constituant pour les pythagoriciens un rite de passage où l'âme dépouille ses appétits charnels, pour s'élancer, allégée de la matière, dans le pur amour de Dieu » ; D. Warland, « La tombe « du plongeur » » dans *Revue de l'histoire des religions*, 213(2), 1996, p. 153. Elle reprend ainsi à son compte la thèse de Carcopino, *De Pythagore aux apôtres, étude sur la conversion du monde romain*, 1956 et inscrit dans un courant religieux spécifique le plongeon de Leucade qui comme nous l'avons vu, change de signification selon les auteurs et les courants religieux qui le récupèrent. L'étude de Warland est pourtant utile de par les informations qu'elle transmet à propos de la tombe de Paestum où la figure du plongeur et du *symposium* apparaissent comme des symboles mortuaires liés aux croyances

L'extrait concernant le cinquième personnage de cette source s'apparente donc, de par l'acquisition d'un nouveau statut, à d'autres mythes et rituels qui présentent une transformation ontologique du sujet, bien que la signification première du rituel soit celle d'une expiation et d'un rituel cathartique lié à la souffrance amoureuse⁴⁰. Il convient pourtant de garder à l'esprit que la description du saut de Leucade chez Ptolémée Chennos puise dans différents mythes qui se rapporte à l'univers du plongeur rituel, juxtapose différents thèmes et enrichit de différentes dimensions un motif connu de tous⁴¹.

3.2.8. Conclusion de la cinquième source

La dimension amoureuse est omniprésente dans cette cinquième source concernant le plongeur à Leucade. À cheval entre la description mythique et rituelle, l'auteur puise abondamment dans le corpus mythique à sa disposition pour décrire différentes circonstances dramatiques dont le dénouement s'inscrit dans les dangers d'une performance et d'un espace confondu avec la volonté des dieux. Le thème de la « justice érotique » discuté par les modernes relèverait dans cette source d'une souffrance amoureuse parfois envoyée comme punition par les dieux et le plongeur revêtirait dès lors l'apparence d'une expiation et d'une purification qui permettrait de libérer des « maux amoureux ».

pythagoriciennes (*Ibid.*: 154). Le plongeur semble dès lors être une catabase et indique clairement la dimension mortuaire que nous avons mainte fois mentionnée à propos de ce rituel. Nous ne pouvons toutefois accepter que le rituel se résume à un saut religieux pythagoricien concernant l'immortalité de l'âme. Comme le relevait Borgeaud : « le saut de Leucade ne peut se résumer par l'hypothèse seule « d'initiation au sens tribal, ésotérique, ou éliadien impliquant un pseudo scénario de mort et de résurrection » (Borgeaud 2007 : 210). En effet, un acte religieux ne possède pas toujours une fin eschatologique concernant l'immortalité de l'âme et dans cette cinquième source, nous ne voyons pas une métamorphose divine, mais un rituel qui concerne la vie humaine et la possible continuité de celle-ci par sa mise en jeu rituelle. Le rituel de Leucade, en terme de transformation du sujet, s'opère donc par une purification et une guérison du sentiment amoureux et la source ne nous donne aucune indication d'un quelconque gain concernant la vie après la mort.

⁴⁰ Le saut de Leucade est plurivoque. Ces différentes significations n'entrent pas en concurrence et le mythe qui possède une surabondance de significations se modifie sans cesse au gré des objectifs poursuivis par l'auteur. Il n'empêche que c'est bien la description d'un rituel supposé guérir la peine amoureuse qui est transmise dans cette cinquième source.

⁴¹ Il n'est certes pas en notre pouvoir de montrer les correspondances sémantiques des rituels décrits par Ptolémée Chennos avec celles des autres mythes, décrivant une sorte de généalogie qui permettrait aux différents mythes de s'associer. Il faut pourtant reconnaître que Aphrodite pleurant Adonis, la punition d'Artémisia ou bien le filet qui récupère Nicostrate s'inscrivent dans des histoires et des motifs connus de tous. Le saut de Leucade possède une structure narrative et rituelle qui permet l'expression de ces mythes, mêlant les thèmes de l'amour, de la souffrance associée au deuil, de la punition divine et possiblement de la catabase dans les flots.

L'amour-passion est toujours magnifié dans l'expression rituelle ; la survie du sujet représentant une sorte de victoire sur la mort et déterminant sa valeur éthique et morale. Il convient donc de poursuivre cette réflexion sur l'aspect punitif du rituel qui prend cette apparence dans la sixième source.

3.3. Sixième source : Strabon, Géographie, 10.2.9

Dans l'analyse de cette sixième source, une tout autre description du phénomène rituel inscrit le saut de Leucade dans l'univers de la vie civique. La description du rituel chez Strabon concerne une purification qui s'inscrit dans un scénario d'expulsion et le saut est dès lors un rite annuel et collectif pratiqué en l'honneur d'Apollon. Le saut acquiert dès lors une identité ethnographique supplémentaire, car au-delà du caractère descriptif de la source précédente, l'oeuvre de Strabon revendique un statut de vérité supplémentaire qui place le rituel dans le domaine de la géographie historique.

Sixième source, Strabon, *Géographie*, X.2.9 :

« Ἔχει δὲ τὸ τοῦ Λευκάτα Ἀπόλλωνος ἱερὸν καὶ τὸ (5) ἄλμα τὸ τοῦς ἔρωτας παύειν πεπιστευμένον· (6) Οὗ δὴ λέγεται πρώτη Σαπφῶ ὡς φησιν ὁ Μένανδρος. Τὸν ὑπέρκομπον θηρῶσα Φάων' οἰστρῶντι πόθῳ ρίψαι πέτρας (10) ἀπὸ τηλεφανοῦς ἄλμα κατ' εὐχὴν σὴν, δέσποτ' ἄναξ. Ὁ μὲν οὖν Μένανδρος πρώτην ἀλέσθαι λέγει τὴν Σαπφῶ, οἱ δ' ἔτι ἀρχαιολογικώτεροι Κέφαλόν φασιν ἐρασθέντα Πτερέλα τὸν Διονέως. Ἦν δὲ καὶ πάτριον τοῖς Λευκαδίοις (15) κατ' ἐνιαυτὸν ἐν τῇ θυσίᾳ τοῦ Ἀπόλλωνος ἀπὸ τῆς σκοπῆς ρίπτεισθαι **τινα τῶν ἐν αἰτίαις ὄντων** ἀποτροπῆς χάριν, ἐξαπτομένων ἐξ αὐτοῦ παντοδαπῶν πτερῶν καὶ ὀρνέων ἀνακουφίζειν δυναμένων τῇ πτήσει τὸ ἄλμα, ὑποδέχεσθαι δὲ κάτω μικραῖς ἀλιάσι κύκλῳ περιεστῶτας πολλοὺς καὶ περισώζειν εἰς δύναμιν τῶν ὄρων ἔξω τὸν ἀναληφθέντα. »

« (5) C'est là que se trouve également l'emplacement du saut qui passe traditionnellement pour guérir le mal d'amour, (6) en ces lieux où l'on dit que Sappho la première -Je cite Ménandre-« Quand elle poursuivait le dédaigneux Phaon, le désir la blessant d'un cruel aiguillon, se jeta (10) d'une falaise altière visible de très loin. Pourtant sur ta prière, Ô prince souverain... (12) Ménandre affirme donc que Sappho aurait été la première à tenter le saut. Mais les auteurs les plus férus d'antiquité font remonter l'origine de cet usage à Céphalos, fils de Déioneus, quand il fut amoureux de Ptérelas. Les Leucadiens avaient pour coutume de choisir (15) chaque année à l'occasion de la fête d'Apollon, **entre tous ceux sur lesquels pesait une inculpation**, un homme que l'on précipitait en guise de victime apotropaïque du haut du poste de guet installé sur le cap. On attachait

cependant à son corps des plumes variées et des oiseaux susceptibles de ralentir sa chute en battant des ailes, tandis que de nombreux équipages montés dans de petites barques de pêche attendaient en cercle au pied de la falaise (20) prêt à lui porter secours s'ils le pouvaient et à le transporter en sécurité hors des frontières du territoire après l'avoir recueilli »⁴².

3.3.1. Contextualisation

Strabon d'Amasie est un historien grec du Ier siècle apr. J.-C., qui doit sa notoriété à une oeuvre colossale dont le thème central porte sur la géographie⁴³. Nous sommes à Rome à l'époque d'Auguste et de Tibère et les écrits de cet auteur servent l'idéologie impériale représentant l'immensité du territoire occupé par le pouvoir romain⁴⁴. L'entreprise de compilation des œuvres antiques par les Ptolémées et l'élargissement d'une élite cultivée avide de récits exotiques permet l'essor de la géographie comme discipline et Strabon supprime ses prédécesseurs en fournissant l'entreprise géographique la plus importante du monde hellénistique⁴⁵.

3.3.2. Strabon et la *Géographie*

La *Géographie* de Strabon est à la fois une étude sur le monde géographique et un travail de compilation des auteurs grecs qui instruisent leur public sur l'histoire, l'anthropologie et la géographie du monde antique⁴⁶. De par l'amalgame de ces différents domaines, l'œuvre de Strabon tend à décrire le monde connu et cette volonté « scientifique » se mêle aux citations de textes poétiques disponibles qui font référence aux coutumes, aux lois et aux modes de vies des peuples qu'il décrit.

⁴² Traduction de François Lasserre, Paris: Les Belles Lettres, 1969.

⁴³ Aujac explique que Strabon qui a déjà complété son œuvre historique compose un traité original sur la géographie décrivant à la fois le monde physique et les peuples qui l'habitent (*Ibid.* : 25).

⁴⁴ Saïd 1997 : 413. Strabon annonce lui-même que son ouvrage se destine « aux gens hauts placés » et permettra de fournir « une meilleure connaissance du territoire et des peuples qui l'habitent et qui pourrait dès lors être utile aux conquêtes des puissants » (I, 1, 23). Les conquêtes territoriales prennent donc place dans cet ouvrage didactique à l'usage des grands de ce monde (Aujac 1969 : XXVI, XLV).

⁴⁵ D'autres œuvres géographiques ont pu connaître une grande notoriété, mais celle de Strabon est la seule qui ait survécu ; Saïd 1997 : 183-184.

⁴⁶ D. Dueck *Strabo of Amasia : Greek man of Letters in Augustan*, New York: Routledge, 2000, p.1. Œuvre, à la fois ethnographique, géographique et historique, il est toutefois entendu que ces sujets ne sont pas clairement délimités durant l'Antiquité.

Malgré ses prétentions scientifiques, La *Géographie* est donc une œuvre narrative possédant ses propres règles et transmet un passé qui reste mythique, malgré un processus de rationalisation qui ancre le merveilleux dans l'histoire. Les mythes issus de la littérature poétique font donc référence à un passé lointain dont l'origine et les différentes versions sont discutées par l'auteur. Le recours à l'œuvre des poètes antérieurs et leur insertion dans les œuvres érudites sont des pratiques courantes qui permettent aux géographes de dévoiler leur érudition⁴⁷.

L'historien cherche donc des informations historiques contenues dans la poésie dont la valeur d'ornements est aussi utilisée pour sa valeur didactique (Dueck 2005 : 100). Le saut de Leucade est dès lors transmis dans sa signification poétique, dévoilant la signification érotique du rituel, mais une particularité de cette source est justement sa double nature et la description fait aussi référence à un rituel apotropaïque qui nous permet de nous questionner sur les rites de précipitation en Grèce ancienne.

3.3.3. Analyse de la sixième source : discussion d'un passé mythique

C'est dans une description géographique de l'Acarnanie et des îles avoisinantes que s'insère la mention de l'île de Leucade et du rituel extraordinaire qui y est pratiqué. Le promontoire est d'abord mentionné et « on appelle ainsi, en effet, un éperon rocheux de couleur blanche-d'où son nom- qui prolonge l'île de Leucade sur la mer ouverte en direction de Céphallanie » (X, 1, 18-22). Démétrios serait la source de Strabon en ce qui concerne la géographie des îles ioniennes, comme semble le confirmer Strabon lui-même qui le mentionne à deux reprises⁴⁸. D'après l'auteur de l'*Alcméonide* (donc Démétrius), Icaros, père de

⁴⁷ Selon Dueck: « Strabo often uses poetry for information, factual or mythical, on geographical matters such as topography, division of regions, identification and description of sites and nations, and special local phenomena » ; D. Dueck, « Strabo's Use of Poetry » dans D. Dueck, H. Lindsay, S. Pothecary (Éd.), *Strabo's Cultural Geography : The Making of a Kolossourgia*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 94. Les matériaux poétiques sont donc, pour les anciens comme pour les modernes, une mine d'information qui renseigne sur les manières de vivre des peuples anciens ou sur la perception que les historiens avaient des peuples qu'ils décrivaient.

Pénélope, aurait eu deux fils, Alyzeus et Leucadios, qui auraient laissé leurs noms aux deux villes d'Alyzia et de Leucade (X, 1, 22). Ce passé mythique se rapportant à l'île nous rappelle la précipitation de Pénélope et son sauvetage miraculeux, renvoyant à un univers mythologique propre au rituel de précipitations⁴⁹.

Une fois le lieu situé géographiquement, Strabon décrit le fameux rocher qui donne son nom à l'île et sur lequel « se dresse le sanctuaire d'Apollon Leucate » (X, 2, 9). Cette mention introduit celle du rituel et l'auteur situe l'emplacement du saut qui « suivant une croyance généralement répandue (πεπιστευμένον) pouvait seul guérir du mal d'amour (τοὺς ἔρωτας παύειν)⁵⁰. Le géographe commence donc par donner la signification la plus notoire du saut rituel et prend comme illustration l'extrait de Ménandre : « C'est là comme le dit Ménandre que Sappho la première, qui pourchassait le trop orgueilleux Phaon, dans son furieux désir (οἰστρῶντι πόθῳ) se jeta depuis la roche qu'on voit de loin, après t'avoir adressé une prière seigneur maître » (Fr. I Mein). Ce fragment fait référence à la *Leucadienne*, pièce comique, qui met en scène le personnage de Sappho à la poursuite de Phaon effectuant le rituel sous l'emprise du désespoir amoureux⁵¹.

Pourtant, Strabon conteste l'interprétation générale qui rapproche le saut de Leucade de la poétesse en expliquant connaître des sources: « plus versées dans la connaissance du monde antique » que le poète comique. Il exprime alors l'idée que ce serait plutôt Céphale, fils de Déionée « qui le premier chercha dans cette épreuve un remède à la passion qu'il ressentait

⁴⁸ Géographe du Ve siècle av. J.-C., Demetrius de Scepsis est l'une des principales sources de Strabon pour le livre X, mais Lasserre laisse entendre que ce n'est pas Démétrius, mais Artémidore qui semble servir à la description de Leucade et d'Alyzia (Lasserre 1969 : 122).

⁴⁹ Il s'agit bien de Pénélope, femme d'Ulysse et mère de Télémaque, mais aussi fille d'Icarios roi de Sparte : « Appelée primitivement Arnée, Pénélope, alors qu'elle n'est qu'un bébé, est jetée dans un fleuve par son père. Des canards sauvent la petite fille de la noyade » Apollodore (II, 10, 6-9) ; Pausanias (III, 12, 2) ; scolie à Lycophron, *Alexandra* (792) ; Eusthate, commentaire à Homère, *Odyssée* (I, 344) ; scolie à l'*Odyssée* (IV, 797. 309) ; J.-C. Belfiore, *Grand dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris: Larousse, 2010, p. 494.

⁵⁰ (X, 2, 9. 4-5) : παύειν de πάω signifie mettre fin et non pas « guérir » le sentiment amoureux. Les traductions françaises usent abondamment du verbe guérir, tant dans la cinquième, que dans la sixième source de ce chapitre pour évoquer la fonction du rituel qui possède effectivement chez Strabon une signification thérapeutique.

⁵¹ Pièce comique de Ménandre de la fin du IV^e siècle. D'après les fragments qu'il nous reste, cette pièce se rapporte au naufrage d'une jeune fille sur l'île de Leucade qui interroge la prêtresse sur les particularités du rituel. À propos de la nature de ce fragment et des hypothèses à propos de la structure de cette pièce, voir : M. Balme et P. Brown, *Menander of Athens ; The plays and fragments*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2001.

pour Ptérélas » (1.12-15). Strabon ajoute ensuite une signification supplémentaire au rituel en transmettant une nouvelle version de l'anecdote locale qui chez le géographe prend la valeur d'une purification collective.

3.3.4. Le déroulement du rituel

C'est « à l'occasion des sacrifices en l'honneur d'Apollon »⁵² que l'on précipitait un homme du haut de la falaise de Leucade. Piettre relève le « goût d'Apollon pour les châtiments par précipitation » (2005 : 78) qui « précipite les sacrilèges à l'à-pic des falaises » (2005 : 86) et Leucade semble s'intégrer dans un contexte religieux associé au dieu. Dans un autre extrait, Strabon raconte que : « À Chypre, près de Kourion, du haut d'une pointe rocheuse on précipitait (ρίπτουσι) dans la mer ceux qui avaient touché l'autel d'Apollon, sans doute d'Apollon Hylatas, dont un des sanctuaires se trouvait tout près de Curium » (Strabon XIV, 6, 3)⁵³. La précipitation s'inscrit donc dans le cadre des transgressions religieuses, mais dans le cas de Leucade, nulle faute n'est précisée envers celui seulement désigné par l'expression « τινα τῶν ἐν αἰτίαις ὄντων »⁵⁴.

La suite de l'extrait montre un dispositif supposé atténuer la chute du précipité : « On avait soin seulement de lui empenner tout le corps et de l'attacher à des volatiles vivants qui pouvaient, en déployant leurs ailes, le soutenir et amortir d'autant sa chute »⁵⁵. D'autres précautions sont prises autour de ce personnage et outre cet attirail, des bateaux formant un cercle sont prêts à repêcher l'homme et le conduire au-delà des frontières. Ainsi que Bonnechere le mentionne : « le rite de Leucade est souvent considéré comme l'adoucissement d'une cérémonie de mise à mort, à l'aide d'un parachute primitif réduisant le risque de décès »

⁵² « ἐν τῇ θυσίᾳ τοῦ Ἀπόλλωνος » (X, 2, 9. 15).

⁵³ Traduction de Lasserre, 1969. Voir Hugues 1991, p. 160-163.

⁵⁴ C'est-à-dire, « entre tous ceux sur qui pèsent des accusations » (Lasserre, 1969). On ne peut donc pas taxer de « criminel » ou de « condamné à mort » le précipité, l'expression de Strabon ne faisant pas clairement référence à cette situation.

⁵⁵ « ἐξάπτομένων ἐξ αὐτοῦ παντοδαπῶν πτερῶν καὶ ὀρνέων ἀνακουφίζειν δυναμένων τῇ πτήσει τὸ ἄλμα » (X, 2, 9.17-18).

(1991 : 301)⁵⁶ et une autre description d’Ampélius réduit encore plus le risque associé au rituel : « il y a, dit-il, au sommet du cap un temple d’Apollon où se célèbrent les rites du culte, et lorsque de là un homme a sauté dans la mer, des bateaux le recueillent aussitôt⁵⁷ ».

Cette source laisse entendre la systématique d’un processus comportant peu de dangers et pour Hugues, ce passage d’Ampélius montre que les participants devaient survivre au rituel et que le saut dramatique se rapportait plutôt à une cérémonie d’expulsion. Cette cérémonie pourrait dès lors être un rituel de *pharmakos* dont la valeur est contenue dans une mise à mort symbolique et dont le but serait de protéger la population d’un mal potentiel ou bien de la détourner de la colère divine⁵⁸.

3.3.5. Strabon : Analyse et problèmes

L’activité annuelle en l’honneur d’Apollon et la mention d’une « victime expiatoire » montrent les éléments d’une cérémonie permettant de purifier la cité des souillures accumulées. La victime apotropaïque « ἀποτροπῆς χάριν » (X, 2, 17) de Leucade évacue par le biais du saut rituel les maux de la communauté. Bonnechere explique que :

« Les cérémonies de *pharmakoi* consistaient à détourner de la communauté, par une action magique remontant à la nuit des temps, toutes les fautes commises, tous les maux endurés, sur un animal que l’on se dépêchait de chasser. En certains lieux, il peut s’agir d’un objet inanimé, mais aussi, comme en Grèce, d’êtres humains. Certaines sources anciennes parlent cependant de cérémonies de lustration plus inquiétantes en ce qu’elles se seraient achevées par la mise à mort

⁵⁶ Voir J. Bremmer, « Scapegoat rituals in Ancient Greece » dans *Harvard Studies in Classical Philology*, 87, 1983, p. 316 et L. Moulinier, *Le pur et l’impur dans la pensée des Grecs d’Homère à Aristote*, New York: Arno Press, 1975, p. 96

⁵⁷ « In summo monte fanum est Apollinis ubi sacra fiunt et cum homo inde desiluit, statim excipitur lintribus » (Amp. *Livre des merveilles*, 8,4). Traduit par Arnaud-Lindet, 1993. Selon Hugues, il est fort possible que cet extrait soit simplement la version latine des propos de Strabon, modifiée par Ampélius (Hugues 1991 : 161). Les modernes vont dès lors discuter du danger réel encouru dans le processus rituel, attestant ou non de son efficacité.

⁵⁸ Selon Hugues, le saut de Leucade n’était d’ores et déjà plus connu à l’époque de Strabon et le géographe reprend simplement les propos de Démétrius pour décrire un saut rituel dont la structure s’apparente à une cérémonie de *pharmakos*, rituel connu dans la société grecque (Hugues 1990 : 164 n.82). Dès lors, la question n’est pas de savoir si le plongeon tel que décrit par Strabon a réellement existé, mais bien de quelle manière il prend place dans l’imaginaire des Grecs, transmis tant pas les mythographes que les historiens.

des *pharmakoi* et auraient pris alors des allures de sacrifice humain officiellement prescrit dans les usages religieux des cités, y compris celles de l'âge classique »⁵⁹.

Le rituel de *pharmakos* (bouc émissaire), connu pour sa valeur cathartique et thérapeutique, s'apparente donc à la définition du saut de Leucade chez Strabon⁶⁰. Pourtant, l'extrait du géographe ne mentionne nulle part le *φάρμακός* et la dimension mortelle du rite ordalique reste présente comme l'une des deux possibilités inscrites dans la structure même du rituel. Le saut de Leucade conserve donc une fois de plus son efficacité redoutable, les deux possibilités de cette cérémonie relevant soit de la mise à mort d'une vie humaine ou de son l'expulsion au-delà des frontières⁶¹.

Ainsi, cette description chez Strabon pose le problème d'un acte transgressif, ne correspondant à aucune réalité connue dans la Grèce ancienne ; la mort du *pharmakos* risquant au contraire de contaminer la cité de ce crime⁶². La précipitation mortelle, qui relève d'un sacrifice humain ou d'un auto-sacrifice, apparaît comme une forme rituelle exceptionnelle, pratiquée seulement dans des situations anormales où les règles concernant la mise à mort rituelle sont levées, permettant le meurtre rituel d'un bouc émissaire⁶³. Le caractère exceptionnel de cette cérémonie pose donc problème dans la définition d'un rituel annuel et la valeur sacrificielle que l'on peut associer à cette mise en danger jure avec l'identité du *pharmakos* associé à celle du précipité. Force est de constater que ni le cadre théorique du

⁵⁹ P. Bonnechere, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, Athènes: Centre international d'étude de la religion grecque antique, 1994, p. 293.

⁶⁰ « The Leucadian ritual shares certain features with *pharmakos* rituals: the performance during a festival of Apollo, its expressed apotropaic function, and the expulsion of the person thrown from the cliff beyond the borders » (Hugues 1991 : 161).

⁶¹ Bonnechere relève que dans le cadre de l'expulsion du *pharmakos*, on doit éviter à tout prix que celui-ci ne meure de peur que sa mort ne contamine la Cité (1994 : 118-121), l'efficacité du rituel étant formulée par la mise en jeu de la vie humaine.

⁶² Voir Brisson L., *Le Sexe incertain : Androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris: Les Belles Lettres, 1997.

⁶³ Par exemple lors d'un grand danger ou dans les récits de voyage, quand le sacrifice humain est effectué dans le but de purifier une entreprise et d'obtenir la faveur des dieux (Piettre 2005 : 84). Nous sommes dès lors dans les théories du sacrifice dans lesquelles s'inscrit Walter Burkert qui explique cette violence comme : « a communal instincts of self-preservation, which during crises find an outlet in aggression against one member of the community » ; W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley: University of California Press, 1979, p. 70-72. Le sacrifice humain reste un cadre théorique commun pour décrire le rituel de Leucade, mais le vocabulaire associé aux victimes sacrificielles est pourtant absent dans cette source.

pharmakos ni celui du sacrifice humain ne semblent pleinement convenir à l'analyse du saut leucadien.

Ne semblant correspondre à aucune réalité connue dans la Grèce ancienne, que celle-ci soit mythique (sacrifice humain) ou rituelle (cérémonie de *pharmakos*), il convient dès lors d'interroger la définition de Strabon avec les autres occurrences du motif pour comprendre ce qui se passe exactement dans cette source. Le saut de Leucade dans sa dimension érotique apparaît comme un rituel individuel, fait dans le cadre d'un événement exceptionnel, résidant dans le caractère irréductible d'une souffrance amoureuse terrifiante⁶⁴. La source de Strabon décrit pour sa part un rituel annuel et collectif qui conserve la structure ordalique de la description précédente (source V).

Le point commun entre les deux versions du rite est donc la fonction purificatrice du rituel ; qui n'est plus une catharsis érotique, mais une purification collective (Lévy 2001 : 42). À l'instar du sacrifice humain, le saut de Leucade dénote une irrégularité et une illégalité qui prend une valeur hors norme dans cet imaginaire qui s'enracine dans le document historique. La description de Strabon use des différentes significations du rituel de précipitation, provenant à la fois du « mythe » et du « rite » et dont le mélange semble correspondre à l'inversion des limites normatives de la société grecque. Au-delà de la rationalisation du mythe ou bien de l'adoucissement d'une violence, dont l'étrangeté est normalement renvoyée dans une sphère éloignée⁶⁵, le plongeon dans la mer à Leucade pourrait donc représenter une contre-valeur du système normatif, la mise à mort cérémonielle et le suicide apparaissant comme des actes transgressifs dans la société grecque⁶⁶.

⁶⁴ On peut ainsi rappeler la distinction faite par Piettre entre le fait « de se jeter » et « d'être jeté » (Piettre 2005 : 81) et Strabon dit que l'on précipite (ῥυπτέσθαι) une victime apotropaïque (lignes 15-16).

⁶⁵ Temporelle, géographique ou mythique.

⁶⁶ Bien que nous ne possédions ni l'espace ni le temps nécessaire pour nous intéresser à cette question, nous reprenons brièvement certaines idées concernant les contre-valeurs du système normatif développées par Bonnechere dans « Le sacrifice humain, entre norme et anormalité » dans P. Brûlé (Éd.), *La norme en matière religieuse en Grèce ancienne*, Kernos, Supplément 21, 2009. Nous considérons ainsi que le thème du suicide et du rituel ordalique posent des problèmes similaires à celui du sacrifice humain quant à la fiabilité des témoignages et la réelle existence de ces actions dans le système normatif de la Grèce ancienne.

3.3.6. Conclusion de la sixième source

À la lumière de cette analyse, nous avons vu que Strabon décrit le saut de Leucade comme la mise en jeu d'une vie humaine, dans le cadre de festivités religieuses situées dans un univers géographique spécifique. Selon Hugues, le saut pourrait toutefois être le simulacre d'une mise à mort rituelle et le rite prendrait donc une toute autre forme ; n'étant plus une « performance rituelle », mais pouvant être compris comme la « représentation rituelle » d'une mise à mort.

Pourtant, le saut chez Strabon conserve la structure ordalique qui lui est propre ; les deux choix du plongeur résumés par la mort ou l'exil, équivalence du rituel mythique résolue dans la mort ou dans la guérison. Le saut de Leucade chez Strabon posséderait donc à la fois les caractéristiques d'un rituel de *Pharmakos*, mais aussi celles d'une mise à mort rituelle dont les traces ne sont nullement attestées dans la Grèce antique.

La dimension ordalique nous oblige donc à réfléchir au caractère transgressif du saut leucadien. Le sacrifice humain comme le suicide étant des activités proscrites de la vie civique, mais possédant leurs propres libertés dans le mythe, il serait possible qu'elles trouvent une efficacité supplémentaire dans des espaces qui permettent de penser la violence en terme de « représentation ». La nature érotique du saut de Leucade, oscillant entre folie et ivresse, est donc renvoyée dans la sphère ancienne du mythe, mais la source de Strabon conserve et transforme les éléments du rituel ordalique, donnant cette valeur à un acte qui représente en fait une transgression religieuse. Toujours présente dans l'univers leucadien, la mort à Leucade reste une constante dans le rite, comme en témoigne la dernière source que nous allons maintenant aborder.

3.4. Septième source : Servius et la perpétuation du rituel

Avec Servius, nous abordons la septième et dernière source de cette étude. À l'instar du texte précédent, la signification amoureuse du mythe introduit la mention d'un rituel qui prend une toute autre forme que celle décrite dans le mythe et qui interroge le rapport entre la performance et l'émotion rituelle. Le saut de Leucade est dès lors perpétué par des plongeurs professionnels et la mise en relation de cet extrait avec l'ensemble des commentaires serviens

montre le plongeon comme un rituel permettant d'être aimé en retour et qui tisse des liens entre la question du deuil et de la souffrance amoureuse.

Septième source, Servius Danielis, À propos du vers 279 du chant III de l'*Énéide* :

« Unde nunc auctorare se quotannis solent qui de eo monte jaciantur in pelagus ».

« C'est pourquoi il y a maintenant des gens, chaque année, qui ont l'habitude de louer leur service pour se jeter dans la mer depuis ce promontoire »⁶⁷.

Servius Danielis, À propos des *Buccoliques* VIII, 59 :

« Apud Leucaten soliti erant se praecipitare qui aut suos parentes inuenire cupiebant, aut amari ab his desiderabant quos amabant ».

« Certains pensent qu'il a dit cela parce qu'à Leucate, ceux qui désiraient retrouver leurs parents, ou ceux qui désiraient être aimés de ceux qu'ils aimaient, se jetaient dans la mer »⁶⁸.

Servius, À propos des *Georgiques* IV, 507 :

« fluuius est Thraciae, circa quem ad extinguendum amoris morabatur calorem ».

« Il y a un fleuve en Thrace autour duquel il (Orphée) s'attarde pour éteindre le feu de l'amour »⁶⁹.

3.4.1. Contextualisation

Servius est un grammairien qui aurait vécu à la fin du IV^e et au début du V^e siècle apr. J.-C. Commentateur de l'œuvre de Virgile, son œuvre fera fonction de référence au V^e et au VI^e siècle et ses commentaires témoignent de son attachement pour la culture antique (Daspet

⁶⁷ Traduction de Clément Lévy, *Op. Cit.*, 2001, p. 44.

⁶⁸ Traduction de Françoise Daspet dans les *Commentaires aux Bucoliques de Virgile*, Paris: Jouve, 2007.

⁶⁹ Traduction de François Lavigne, Université d'Ottawa, automne 2013.

2007 : I-III). Il était estimé par ses contemporains et Macrobe dans ses *Saturnales* parle de sa grande érudition⁷⁰.

Le genre littéraire auquel se rapporte Servius est celui du « commentaire » et le travail du grammairien de l'Antiquité tardive nous instruit sur les œuvres littéraires de la culture antique⁷¹. La science du grammairien, étendard de la culture hellénistique, entre en conflit avec le christianisme émergent et les luttes apologétiques nourrissent l'entreprise des savants de confession païenne. Devant la victoire du christianisme sur le paganisme, l'entreprise de Servius contribue à la préservation des histoires de la « culture antique » par le commentaire des textes anciens⁷².

Servius fait partie de ces auteurs de l'Antiquité tardive qui se disent les spécialistes d'une culture qui n'est d'ores et déjà plus la leur et dont ils se font le mérite d'être les interprètes. Servius en tant que grammairien présente une analyse commentée de Virgile, mais il se fait aussi l'exégète de la mythologie antique en tant que néo-platonicien dont la philosophie apparaît constamment dans ses écrits (*Ibid.*). Dans ce contexte intellectuel, « l'argumentation païenne dut paraître d'autant moins convaincante parfois que les défenseurs de l'« hellénisme », comme on dira au IV^e siècle, justifiaient des rites qu'ils ne connaissaient eux-mêmes qu'indirectement » (Turcan 1960 : 130). L'œuvre de Virgile est donc le prétexte pour Servius d'expliquer la culture antique selon les connaissances dont il dispose au V^e siècle et c'est dans ce contexte que le saut de Leucade se voit décrit de manières multiples.

⁷⁰ Macrobe, *Sat.* I, 2.15 ; 24.8, 20 « Servius is bound to have readier knowledge for a commentary of this kind than anyone else » and « surpasses the teachers of former times in learning » ; J.M. Ziolkowski, M. C. J. Putnam, *The Virgilian Tradition: The First Fifteen Hundred Years*, New Haven: Yale University Press, 2008, 628-629. Ce portrait typique de Servius développé par nombre d'auteurs est remis en question par Benjamin Goldlust qui propose de voir en Servius une préfiguration idéaliste du grammairien et qui permettrait à Macrobe « de définir implicitement une nouvelle pratique du genre du commentaire comme érudit » ; B. Goldlust, « Macrobe « Serviomastix » ? L'image paradoxale de Servius dans les *Saturnales* » dans *Servius et sa réception de l'Antiquité à la Renaissance*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011.

⁷¹ Nous utilisons le terme de « culture antique » pour désigner l'influence grecque sur la littérature et la religion romaine, formulant une culture commune ce qui n'exclut pas une réinterprétation et une évolution constante des œuvres selon leur contexte spécifique.

⁷² R. Turcan, « Un rite controvérsé de l'initiation dionysiaque. À propos de Servius, *Ad Aen.*, VI, 741 » dans *Revue de l'histoire des religions*, 158(2), 1960, pp. 129-144.

3.4.2. Le problème des sources

Il est tout d'abord nécessaire de souligner la nature éclectique des commentaires de Servius et d'expliquer que les scolies du grammairien proviennent de deux sources ; l'une ancienne et l'autre plus tardive. La première est désignée simplement sous le nom de « *Servius* » et la deuxième est un commentaire beaucoup plus étendu aux origines obscures désigné sous le nom de *Servius Danielis*.

Le *Servius Danielis* est édité pour la première fois en 1600 par Pierre Daniel et certains de ses aspects font penser à une réécriture plus tardive du premier commentaire (*Servius*). Le *Servius Danielis* serait la compilation métamorphosée de l'œuvre de Servius et on peut observer dans l'édition de Thilo-Hagen (1961 a et 1961 b) la plus ancienne version en romain (*Servius*) et la plus tardive en italique (*Servius Danielis*)⁷³. Dans le cadre de l'analyse de cette dernière source, il est nécessaire de préciser que le commentaire se rapportant aux *Géorgiques* provient du commentaire de Servius datant du V^e siècle et que les commentaires sur l'*Énéide* et les *Bucoliques* proviennent du *Servius Danielis*⁷⁴.

Au *Servius Danielis*, *ad Aen.* III. 279 on apprend que : « il y a maintenant des gens, chaque année, qui ont l'habitude de louer leur service pour se jeter dans la mer depuis ce promontoire ». Ce commentaire, qui semble attester la perpétuation du rituel, peut-être mis en relation avec une autre signification du saut de Leucade donnée par le *Servius Danielis* dans les *Bucoliques* où on explique qu'« à Leucade, ceux qui désiraient retrouver leurs parents, ou ceux qui désiraient être aimés de ceux qu'ils aimaient, se jetaient dans la mer » (*ad Buc.* VIII, 59). D'après cette dernière source, le rituel n'est plus la purification de la peine amoureuse, mais permet plutôt d'être aimé en retour et de retrouver les proches que l'on a perdus. Finalement, au *Servius*, *Ad Georg.* IV, 507, la signification du saut de Leucade en tant que

⁷³ L. Holtz, « Servius et Donat » dans *Servius et sa réception de l'Antiquité à la Renaissance*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 207.

⁷⁴ À l'instar de Wolff, il convient de garder en tête cette distinction entre la provenance des extraits, mais nous désignerons à l'occasion ces deux corpus sous le même nom de « commentaires serviens ».

E. Wolff, « Sur quelques passages de Servius » dans *Servius et sa réception de l'Antiquité à la Renaissance*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 87.

contre-érotique devient la particularité d'un tout autre lieu et l'auteur attribue les propriétés curatives du saut amoureux au fleuve vers lequel Eurydice disparaît et près duquel Orphée pleure « sous une roche aérienne »⁷⁵.

Chacun de ces commentaires est inscrit dans le contexte d'une œuvre spécifique et il convient de replacer chacune d'elles dans son univers virgilien, ainsi que dans l'ensemble des commentaires serviens. Dans le commentaire de l'*Énéide*, le saut de Leucade est décrit dans son univers géographique et ethnographique : l'auteur s'attache à commenter le passage de Virgile qui mentionne l'île et décrit la signification et l'évolution du rituel amoureux.

Dans la *Huitième Bucolique*, le saut de Leucade est mentionné dans le cadre d'un dialogue poétique sur la souffrance amoureuse et le saut est associé une fois de plus au désir de mourir. Le vœu de mettre fin à ses jours par le premier personnage et le sortilège érotique utilisé par le deuxième offrent deux types de solutions concernant la souffrance amoureuse, qui comme nous l'avons vu, sont toutes deux comprises dans la structure du saut rituel⁷⁶. La dernière source s'inscrit comme l'un des nombreux lieux possédant la même particularité que le saut de Leucade et dans le contexte qui se rattache au mythe d'Orphée, le deuil est associé à la souffrance amoureuse et permet de nous questionner une fois de plus sur la signification catabasique du plongeon rituel.

3.4.3. Analyse de la septième source⁷⁷

Dans l'*Énéide* 3,279 on peut lire : « Et bientôt apparaissent les sommets brumeux du mont Leucade et le temple d'Apollon, redouté des marins »⁷⁸. La description de Virgile semble correspondre au temple situé au nord de l'île plutôt qu'à celui situé au sud-ouest que

⁷⁵ « Déjà cette ombre froide arrive aux sombres bords. Près du Strymon glacé, dans les antres de Thrace » (IV, 507) et « On conte qu'il pleura durant sept mois entiers sous une roche aérienne, aux bords du Strymon désert, charmant les tigres et entraînant les chênes avec son chant (Virgile, *Géorgiques*, 4.510). Traduction de Maurice Rat, *Les Géorgiques*, Paris: Garnier, 1932.

⁷⁶ À la fois comme une action magique et un acte suicidaire.

⁷⁷ J'aimerais ici remercier François Lavigne du Département d'études anciennes et de sciences des religions de l'Université d'Ottawa pour avoir bien voulu traduire cet extrait.

⁷⁸ « Mox et Leucatae nimbosa cacumina montis et formidatus nautis aperitur Apollo ». Traduction de Paul Veyne, *L'Énéide*, Paris: Les Belles Lettres, 2012.

Strabon tenait pour le lieu du rituel⁷⁹. Dans son commentaire sur l'*Énéide* 3.279, Servius transmet ainsi de nouvelles indications à propos du rituel pratiqué à Leucade.

À l'instar des auteurs précédents, l'auteur commence par mentionner Sappho et il dit qu'elle se serait lancée dans la mer au rocher de Leucade afin d'apaiser sa passion amoureuse (3.274)⁸⁰. Il explique que le saut rituel est connu pour purger (*lustramentum*) du sentiment amoureux et que le personnage s'offre comme offrande (*solvendis votis*) à Zeus (*Iovi*), (3.279)⁸¹. Le saut de Leucade est donc une fois de plus le lieu d'une précipitation concernant la peine amoureuse.

Il fait ensuite le récit d'un rituel de précipitation à Rome et explique que lorsque tous les sacrifices ne pouvaient apaiser la colère des dieux, les Romains prévoyaient des plongeurs dans le cadre de jeux de cirques permettant d'apaiser la colère des dieux⁸². On apprend ensuite que les marins plaçaient des offrandes sur la roche blanche de Leucade pour consacrer leur voyage et que ce rituel était en fait effectué en l'honneur d'un personnage nommé Leucates qui avait sauté du rocher blanc pour échapper aux avances d'Apollon⁸³. C'est dans ce contexte

⁷⁹ En effet, le passage dans Strabon explique au Livre X, chapitre II, 7 que : « Le premier point remarquable que présente la côte d'Acarnanie à partir de l'entrée du golfe Ambracique est Actium et sous ce nom l'on désigne à la fois le temple d'Apollon Actien et la pointe ou presque qui détermine l'entrée du golfe, et qui se trouve avoir elle-même son côté extérieur creusé en forme de port ». Strabon précise que « Anactorium qui vient ensuite et qui est situé en dedans de golfe est « à 40 stades du temple d'Actium et à 240 stades de Leucade » (X, II, 7). Le temple dont parle Virgile dans l'*Énéide* 3,274 serait donc le pendant du temple d'Apollon à Actium, servant de point de rencontre et de lieu de communication pour les marins (Rat 2006, livre troisième, note 642, p. 310).

⁸⁰ L. 11-14 : « sane de hoc Leucate amatores se in mare ad excludendum amorem praecipitare dicebantur, ut Sappho quae his inde desiluit. Hic locus vocatur allo ».

⁸¹ L. 2-4 : « Lustramurque Iovi aut lustramur, id est, 'purgamur, ut Iovi sacra faciamus ; aut dubium est utrum faciendis an solvendis votis ». Le terme fait penser aux cérémonies de lustration de la vie civique où l'auto-sacrifice par précipitation apparaît comme un acte de dévotion. Voir Piettre 2005, note 12, p. 79.

5-10 : « et, licet multa fuissent secuta sacrificia, intellegebatur tamen adhuc numen iratum non desinentibus malis. Sciendum sane moris fuisse ut pialulo commisso ludi celebrarentur ; nam cum Romani iracundia matris deum laborarent et eam nec sacrificiis nec ludis placare possent, quidam senex statutis ludis cicensibus saltavit, quae sola fuit causa placationis, unde et natum proverbium est ».

⁸³ 3.279, l. 25-34 : « Qui cum esset navicularius, solitus a Lesbo in continentem proximos quosque mercede transvehere, Venerem mutatam in anuis formam gratis travexit. Quapropter ab ea donatus unguenti alabastro, cu se in dies inditum ungueret, feminas i sui amorem trahebat ; in quis fuit una quae de monte Leucate, cum potiri eius nequiret, abiecisse se dicitur. Unde nunc auctorare se quotannis solent qui de eo monte iaciantur in pelagus. Quidam id fieri propter Leucaten puerum dicunt, quem cu Apollo vellet rapere, in mare se proiecit, montemque cognomine sibi fecit ». L'univers de la poursuite amoureuse avait déjà été évoqué à propos du personnage d'Ino-Leucothéa et des rites sont accomplis dans les lieux où l'on imagine s'être déroulé une scène de précipitation

que nous apprenons que le saut de Leucade est perpétué chaque année (*quotannis*) à Leucade par des plongeurs professionnels (l. 30-32).

Le mot « *auctorare* » utilisé par l’auteur nous renvoie à l’idée de paiement chez les gladiateurs. Dans sa notice sur Leucade, Pierre Bayle va en effet commenter ce passage de Servius et dire que : « cela peut signifier qu’il se trouvait des personnes qui, pour de l’argent, entreprenaient de faire ce saut, comme d’autres s’engageaient pour une certaine somme à s’entretuer dans l’amphithéâtre » et cette comparaison d’un érudit du 17^e siècle mérite d’être approfondie⁸⁴. Nous allons ainsi nous interroger sur la notion de « professionnels » associée au plongeon dans la Grèce ancienne à travers des métiers qui entretiennent un rapport particulier avec la mort et la souffrance en la personne des gladiateurs et des pleureuses professionnelles.

3.4.4. Compétition ludique et ritualisation de la mort

La mention des plongeurs professionnels par Servius renvoie aux autres mentions de concours de plongeon connus dans la Grèce ancienne : dès Homère, on le mentionne (*to almá*) dans le cadre de jeux funéraires (*Odyssée* VIII, 103) et près de mille ans plus tard, à Hermioné en Argolide, des concours de natation ou de plongeurs sont organisés en l’honneur du dieu Dionysos à la Noire Égide (Pausanias II, 35, 1)⁸⁵. Dans un autre extrait, Pausanias raconte encore⁸⁶ :

« Il y a chez les Magnètes qui habitent les bords du fleuve Léthé un endroit nommé Hylae, où l'on voit une caverne consacrée à Apollon ; elle n'a rien de merveilleux pour la grandeur, mais on y remarque une statue d'Apollon de la plus haute antiquité, et qui donne de la force pour toutes sortes de travaux à ceux qui l'invoquent; les gens qui lui sont consacrés descendent des rochers très escarpés et sautent du haut des roches les plus élevées »⁸⁷.

similaire. Sur ce thème voir C. Sourvinou-Inwood, « A series of Erotic Pursuits: Images and Meanings » dans *Journal of Hellenistic studies*, 107, 1987, p. 137.

⁸⁴ Pierre Bayle, *Dictionnaire critique et historique*, vol. 9, p. 195, s.v. Leucade (1697) (1820).

⁸⁵ Lévy 2001 : 45.

⁸⁶ Pausanias X, 32, 6 (Livre X, Phocide).

⁸⁷ Traduit par E. Clavier, Paris: Eberhart, 1821. La précipitation est encore une fois associée au culte d’Apollon. Rappelons aussi que le fleuve Léthé (Ληθαῖος) est également le nom d’un des principaux fleuves des Enfers

Le plongeon est dès lors une réalité appartenant à la fois à l'univers profane et religieux des Grecs qui prend place dans le cadre de jeux et de concours. La comparaison précédente de Pierre Bayle permet de se questionner sur les représentations codifiées de la mort ; les gladiateurs effectuant une performance comprenant un certain risque en échange d'une rétribution monétaire⁸⁸. En effet, ils louent leur service (*auctorare*) et donnent la représentation d'un combat où leur vie est mise en jeu⁸⁹. Dans le cadre d'un spectacle, le combat de gladiateurs est à la fois une représentation de la mort et une performance rituelle qui pose une distance avec l'émotion rituelle et allie la « performance » et la « représentation ».

La mort et le jeu se mêlent dans un esprit ludique qui remet en question la notion de risque contestée plus tôt à propos de l'aspect ordalique du rituel. S'inscrivant dans les « sports à risques », le plongeon est orchestré dans un contexte qui diffère du rituel ordalique où le participant mettait sa vie entre les mains des dieux⁹⁰. Bien que la signification ordalique du rituel soit exclue dans cette description, la performance rituelle et le risque qu'elle fait encourir établissent un rapport ludique avec la mort avec laquelle la gladiature et les plongeurs professionnels pourraient entretenir un rapport similaire⁹¹. À l'instar des gladiateurs, les

(Pausanias X, 39, 8). À son contact, les âmes s'abreuvent et oublient leur vie sur terre comme dans le rituel à Leucade où les âmes cessent de souffrir et se purifient de leurs souffrances amoureuses.

⁸⁸ F. Meijer, *The gladiators : history's most deadly sport*, New York: Thomas Dunne Books, 2005, p. 82.

⁸⁹ E. Teyssier, *La mort en face : le dossier gladiateurs*, Arles: Actes sud, 2009, p. 418.

⁹⁰ Nous ne sommes pas ici dans le cadre d'une réponse binaire comme dans le cas du rituel ordalique dont le dénouement découle de la volonté des dieux. Le combat de gladiateurs ne se concluait pas nécessairement par la mort d'un des opposants et c'était l'action en elle-même et donc la performance qui était l'objet du spectacle. Nous sommes plutôt dans le cadre de sports extrêmes effectués par des professionnels, c'est-à-dire : ayant suivi une éducation et un entraînement liés à leur pratique. C'est justement la diminution de ce hasard qui confère une valeur au statut de « professionnels ». Dès lors, la performance serait la « théâtralisation » de l'action mortuaire, dont le risque diffère de celui compris dans le rituel ordalique.

⁹¹ Concernant les sports à risque, voir David LeBreton, *Les passions du risque*, Paris: Métailié, 1991 et du même auteur : *La sociologie du risque*, Paris: Presses Universitaires de France, 1995, ainsi que l'*Anthropologie de la douleur*, Paris: Métailié, 2005. Sur les jeux de précipitation voir Jean Cazeneuve, « Jeux de vertige et de peur » dans R. Caillois (Éd.), *Jeux et sports*, Paris: Gallimard et Roger Caillois qui inclue les « jeux de vertige » dans ses quatre catégories fondamentales du jeu, dans *Les Jeux et les Hommes*, Paris: Gallimard, 1958. Ces différents ouvrages, qui proposent une analyse moderne du phénomène de précipitation, portent une attention spécifique sur l'aspect ludique de la performance. Dans le cadre de notre septième source, cette dimension est relevée par Servius lorsqu'il décrit les sauts pratiqués dans les jeux de cirque dans des circonstances exceptionnelles où rien ne pouvait apaiser la colère divine (3.279, l. 5-10). Cette description précède la mention des plongeurs

pleureuses effectuent une profession qui exprime un rapport particulier avec la mort et qui permet d'interroger les formes ritualisées de la tristesse en Grèce ancienne.

3.4.5. Les professionnels de la douleur

Les pleureuses professionnelles expriment d'une manière ritualisée les souffrances associées au deuil et effectuent leur performance en vue d'une compensation monétaire. Dans le cadre des rituels de lamentation, nous pouvons nous intéresser d'une part, à la prise en charge des émotions par des « professionnels », mais également à la nature de leur performance qui entretient un rapport privilégié avec la mort.

La mise en scène de la souffrance s'apparente à la mise en scène d'un combat singulier. Ces actions sont prises en charge par la société ; elles représentent des aspects réels de la vie quotidienne, mais ces formes rituelles ne sont pas le reflet des événements de la vie courante, mais bien l'exagération ou la mise en scène spectaculaire de l'activité qu'elles veulent représenter. Le chant de lamentation et le combat de gladiateurs ne sont donc pas les miroirs de la réalité, mais celle-ci est déformée par les aspects ritualisés de la performance, qui dans le cas des pleureuses se rapporte à une dramatisation de la souffrance.

Dans les rituels de lamentation, on peut observer la dramatisation d'une situation d'extrême souffrance, où la perte de contrôle, que ce soit dans l'ivresse ou la folie douloureuse, passe par l'expression violente de la douleur. L'image classique de femmes s'arrachant les cheveux et se déchirant la poitrine suggère une perte de contrôle provoquée par la douleur qui se voit balisée par l'usage de professionnels. La plainte est dès lors chantée pour l'être disparu, dans l'expression poétique de la souffrance endeuillée. Ce sont donc des « professionnels » et non pas les membres de la famille qui expriment leurs peines et on peut dès lors se questionner sur la valeur de l'émotion comprise dans cette forme rituelle⁹².

professionnels à Leucade et chez Servius comme dans la gladiature, la performance prend l'aspect d'un rituel collectif pouvant ou non revêtir un aspect religieux.

⁹² Alexiou explique que les chants de lamentation étaient au départ probablement chantés par les femmes de la famille, mais que dans la période qui suit l'antiquité classique, on aurait pris l'habitude d'engager des étrangers, établissant une ritualisation de la douleur afin de contrôler les débordements extatiques de ces représentations ;

La ritualisation pose donc un écart entre l'émotion et la performance tandis que le saut mythique est décrit comme la performance en elle-même et non pas comme une représentation ritualisée de la douleur. Dans le cas où le saut conserverait sa dimension érotique, le saut de Leucade et les rituels de lamentation auraient donc le point commun d'exprimer la souffrance d'une manière ritualisée. Pourtant, aucune mention de la signification du saut n'est présente dans le *Servius Danielis*. On peut dès lors se demander quelle signification prend la version « professionnelle » du saut de Leucade dans cette source et quelle est l'efficacité recherchée lorsqu'il prend la valeur d'une représentation rituelle.

Chez les pleureuses, la ritualisation de la souffrance n'est pas simplement la « représentation » ou la « théâtralisation » d'un sentiment de douleur, mais répond à une efficacité pragmatique concernant la vie après la mort. La valeur fonctionnelle du rituel de lamentation est de permettre au mourant de partir en paix : « It could not depart easily if some vow had remained unfulfilled, or if close ties and family obligations were left behind » (Alexiou 1974 : 5). La lamentation inclut donc un contact direct entre le monde des morts et le monde des vivants et les chants des pleureuses ne peuvent certes pas réaliser les espoirs inachevés du défunt, mais concernent le repos de son âme.

Ne pas remplir cette obligation mettrait en péril le monde des vivants et le rituel permet donc de séparer les espaces, comme les autres rituels concernant une communication entre le

M. Alexiou, *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge Eng.: University Press, 1974, p. 15. L'explication que donne Alexiou d'un rituel potentiellement dangereux et pris en charge par des professionnels pourrait expliquer le saut décrit chez Servius comme l'« atténuation du rituel », où le rite devient la performance en elle-même et s'inspire des propos du mythe pour les représenter d'une manière théâtralisée ; sorte de dramatisation d'une situation extrême dans le cadre d'une précipitation rituelle. Nous devons toutefois prendre des précautions afin de ne pas entrer dans le thème fort imprécis de la *désacralisation* du rituel qui donne une lecture évolutive du phénomène religieux. Cette lecture présente le mythe comme la part « sauvage » de l'homme qui serait représentée d'une manière atténuée dans le rite. On peut reconnaître l'explication de certains rites dans des mythes où se déploie une violence transgressive qui pourrait représenter l'expression d'un renversement dans les récits mythologiques et non pas la part sauvage et primaire de l'homme religieux, évoluant à grands pas vers la rationalité philosophique. Selon notre hypothèse initiale, le saut de Leucade serait la dramatisation d'un suicide et dès lors la représentation d'une situation extrême atténuée par la valeur performative du rite. La différence réside dans le fait que le plongeur est compris comme un acte sacré dont la structure et l'action culminante sacralisent un geste transgressif, comme le suicide amoureux et le sacrifice humain, qui ne peuvent avoir été cautionnés par la société antique selon nos connaissances de son système normatif.

monde des mortels et des immortels⁹³. Le chant des pleureuses fait donc partie d'une ritualisation complexe associée au deuil qui maintient en place le monde connu. Parker indique que dans le cadre d'une mort violente, il convient de prendre des précautions supplémentaires et soulignons que le plongeon est la représentation d'une mort violente, tant au niveau du plongeon individuel que dans le rituel collectif⁹⁴.

Le saut de Leucade revêt en effet l'apparence d'une mort transgressive où la simple action de plonger évoque dans le mythe un suicide et dans le rite précédent une valeur apotropaïque, dont la violence « réelle » ne pourrait jamais être prise en charge par la société⁹⁵. En résumé, le plongeon, lorsqu'il n'est pas un jeu ludique ou une pratique rituelle, prend la valeur d'une mort violente. C'est un meurtre lorsqu'un individu est poussé du haut d'une falaise, une condamnation à mort ou bien un suicide et le choix de la mort par précipitation aurait l'avantage d'effacer les restes de souillure et d'éviter à la famille les apprêts d'une sépulture douloureuse. Cette angoisse à propos des morts violentes est chantée par les pleureuses et la peur de ne pas retrouver le corps de ceux morts en mer est un thème commun de leurs chants⁹⁶.

Le rite reprend donc les propos du mythe ou bien représente une action de la vie courante telle que le plongeon dans la mer, le combat singulier ou l'expression de la tristesse

⁹³ Le monde des Enfers est ambivalent. Il est le royaume des morts, mais également la demeure de personnages immortels, comme c'est également le cas des profondeurs sous-marines. Ces deux espaces sont parfois visités par des mortels et des immortels, dont les aventures sont désignées sous le nom de catabase. Ces histoires sont souvent l'occasion d'une réflexion sur les possibilités de bonheur de la vie terrestre, souvent formulées par les vivants qui rencontrent en ces lieux des êtres chers. La question de la souffrance, inhérente à la vie humaine et donc centrale, tant dans les rituels funéraires que dans les grands récits eschatologiques de la société grecque.

⁹⁴ Parker, *Miasma : pollution and purification in early Greek religion*, Oxford, 1983. En effet, l'inhumation du corps pose problème, surtout dans un univers religieux où l'on croyait que celui qui n'avait pu recevoir une sépulture adéquate risquait d'errer dans le monde des vivants.

⁹⁵ E.P. Garrisson, *Groaning tears : ethical and dramatic aspects of suicide in Greek tragedy*, Leiden ; New York: Brill, 1995, p. 11-12.

⁹⁶ La peur de mourir en mer est un thème commun d'un peuple de navigateurs tels que les Grecs. Ce thème est présent à la fois dans le chant des pleureuses et dans les discussions des différents personnages d'une catabase où les morts profitent de la présence d'un mortel dans les Enfers pour demander d'être inhumés. Un exemple typique donné par Alexiou se trouve dans la première *Nékuia* au chant XI de l'*Odyssée*. Un des compagnons d'Ulysse, est tombé « ivre » du toit de la maison de Circé et il supplie son ancien chef dans les Enfers de lui rendre les honneurs adéquats : « Ne me laisse pas derrière toi sans pleurs ni sépulture, au moment de ton départ ; crains que je ne soulève contre toi la rancune des dieux » (XI, 70-75). Notons qu'il tombe ivre, à l'instar du saut de Leucade décrit chez Euripide (source III).

endeuillée. Les combats de gladiateurs et le chant des pleureuses entretiennent un rapport privilégié avec la mort ; les premiers dans les possibilités mortelles du combat et les deuxièmes dans l'expression de l'émotion violente associée au deuil. Le saut de Leucade, serait pour sa part dans le mythe l'expression de la souffrance amoureuse et dans sa nature ordalique, il représenterait un acte transgressif, possiblement atténué par la représentation rituelle.

Évoquant plus de questions que de réponses, il est pourtant impossible de donner une explication satisfaisante de la perpétuation du rituel mentionnée chez Servius, mais nous pouvons interroger les autres sources se rapportant au saut de Leucade, provenant encore une fois du *Servius Danielis*, mais aussi du manuscrit du Ve siècle, qui relèvent un rapport différent entre l'amour et de la mort précédemment évoqué à propos du rituel.

3.4.6. La Huitième Bucolique

Le cas des pleureuses peut être mis en relation avec la *Huitième Bucolique* de Virgile commentée par Servius. Dans ce texte, les deux chants qui sont présentés ont le point commun : « d'évoquer une passion malheureuse »⁹⁷. Le premier personnage annonce sa résolution de mourir : « Je vais me jeter la tête la première de la hauteur d'une falaise en plein ciel dans les flots »⁹⁸ et Servius commente ce passage en expliquant que : « certains pensent qu'il a dit cela parce qu'à Leucade, ceux qui désiraient retrouver leurs parents, ou ceux qui désiraient être aimés de ceux qu'ils aimaient, se jetaient habituellement dans la mer »⁹⁹.

Néraudau explique que les strophes 42-43 : « présentent une réflexion confuse sur les cruautés de l'amour » et que toujours dans l'univers empreint de pathétisme de Virgile : « Le monologue du premier personnage (Damon) s'achève sur la décision de mourir »¹⁰⁰. Le

⁹⁷ J.P. Néraudau, *Bucoliques*, 1997, p. 84.

⁹⁸ « Praeceptis aërii specula de montis in undas deferar ; extremum hoc munus morientis habeto » (42-43).

⁹⁹ « apud Leucaten soliti erant se praecipitare qui aut suos parentes invenire cupiebant aut amri ab his desiderabant quos amabant » (Daspét 2007 : 141-142).

¹⁰⁰ Néraudau 1997 : 84. Le monologue suicidaire du premier personnage présente le saut de Leucade comme l'image topique de la douleur amoureuse. Comme l'explique Françoise Létoublon, le suicide s'intègre comme

deuxième monologue s'oppose au souhait du protagoniste et le complète, proposant comme solution au suicide amoureux un rituel magique permettant d'être aimé en retour.

En effet, le deuxième personnage (Alphésibée) use de plaintes, de prières et d'invocations qui n'est pas sans évoquer le contexte d'une « prière judiciaire » : « Daphnis me brûle, le méchant ; moi, je brûle ce laurier pour embraser Daphnis. Ramenez de la ville chez moi, ô mes incantations, ramenez Daphnis » (82-84)¹⁰¹ et le personnage fait le souhait que : « un même amour le possède, sans que je me soucie de lui porter remède » (90)¹⁰². Nous avons déjà souligné la violence des charmes érotiques. L'amour en question est toujours une sorte de torture, mais au lieu d'être envoyée en punition par les dieux, c'est ici un rituel magique. Alphésibée appelle le sentiment amoureux et plutôt que de vouloir s'en départir, elle souhaite qu'il ne fasse l'objet d'aucun remède.

Cette dernière citation montre dès lors la différence entre le rituel de Leucade et le charme amoureux : le rituel magique est une érotique permettant d'être aimé en retour tandis que le saut de Leucade, dans sa dimension mortuaire est possiblement l'interruption de la souffrance amoureuse dans la mort. Les deux personnages entretiennent donc une sorte de dialogue à propos des différents moyens pour interrompre la peine amoureuse, dialogue que l'on reconnaît dans la structure même du plongeon rituel où l'interruption de la souffrance amoureuse se trouve dans la guérison et dans la mort¹⁰³.

« thème dans la technique romanesque de l'Antiquité » et le saut de Leucade s'inscrit dans cet univers poétique du suicide amoureux (Létoublon 2006 : 263).

¹⁰¹ « Limus ut hic durescit, et haec ut cera liquescit Uno eodemque igni, sic nostro Daphnis amore. Sparge molam et fragiles incende bitumine laurus. Daphnis me malus urit ; ego hanc in Daphnide laurum » (82-84).

¹⁰² 90 : « Talis amor teneat, nec sit mihi cura mederi ». C'est-à-dire être aimé en retour et non pas vouloir se départir du sentiment amoureux. Nous formulons l'hypothèse que ce passage est une référence directe à la solution envisagée par le premier personnage. La violence décrite dans le rituel magique correspond à la description de Winkler à propos de la magie érotique : « the erotic spells, found in great numbers in the Greek magical papyri, are full of violent imagery in which the lover performs a ceremony aimed at making the woman he desires burn and suffer until she gives herself to him » (Winkler 1990 : 110). C'est donc sous l'effet de la contrainte magique et par les effets d'une violence insupportable que le sort opère.

¹⁰³ Faraone dans son étude sur la magie érotique expliquait que le thème de l'« inversion des rôles » joue un rôle primordial dans les deux énoncés les plus importants concernant la magie érotique c'est-à-dire : l'*Hymne à Aphrodite* de Sappho (Fr. I L-P) et la *Seconde Idylle* de Théocrite (Faraone 2006 : 76). Nous avons déjà mentionné l'importance de la première source dans notre étude et sa possible influence poétique sur la transmission du rituel. Dans le texte les *Magiciennes* de la *Seconde Idylle* de Théocrite, nous sommes dans la

Cependant, le commentaire du *Servius Danielis* à propos du souhait de mort de Damon montre une fonction du saut de Leucade qui s'apparente plus à la magie érotique du deuxième personnage. Le saut est effectué dans le but d'être aimé en retour ce qui correspond à la position de Greene sur la fonction pragmatique du concept de « justice érotique »¹⁰⁴. L'auteure tentait de démontrer que les incantations de Sappho (Fr. 1 L-P) contenaient cette signification que nous ne pouvions voir exprimée avant l'apparition de cette dernière source qui transforme profondément la signification du rituel. Non seulement le saut permet d'être aimé en retour, mais il concerne aussi ceux qui désirent retrouver leurs parents et le sentiment de perte évoque l'amour filial que l'on reconnaît dans d'autres mythes et notamment dans différentes catabases¹⁰⁵.

Il est également commun que la tristesse soit associée aux rochers, lieux d'exécutions, de suicides et de violentes poursuites. La roche blanche de Leucade possède cette tristesse polysémique, mais aussi la possibilité de se libérer de celle-ci qui est dès lors comprise dans la fonction rituelle de ces lieux. La source de Servius est pourtant différente dans la mesure où l'expression de la souffrance s'élargit à la parenté. Le plongeon est toujours l'évocation de la

représentation d'un charme amoureux qui serait à l'origine du personnage d'Alphésibée de la *Huitième Bucolique* de Virgile. Daspét explique à ce propos que « chez Théocrite, il y a une églogue qui s'appelle *φαρμακεύτρια*, dans laquelle est mise en scène une femme qui par certaines pratiques sacrificielles, retourne l'esprit de son amant qui la dédaignait (et que) Virgile a traduit cette pièce dans la dernière partie de cette églogue » (Daspét 2007 : 128-129). Retenons simplement que concernant la souffrance amoureuse, Faraone présente les deux textes précédents comme les plus représentatifs du charme amoureux et que *la Huitième églogue* démontre un rapport similaire entre deux sources et deux personnages, mentionnant à la fois le saut de Leucade et un charme érotique.

¹⁰⁴ Greene 1996a : 246.

¹⁰⁵ Pausanias explique que Dionysos plonge dans le lac Alcyonia de Lerne pour aller chercher sa mère dans l'Hadès qu'il décrit comme « un lac sans fond et ses eaux apparemment calmes emportent les nageurs. Des rites nocturnes secrets voués au culte de Dionysos y ont lieu » (Pausanias, II, 37, 5-6), chez Warland 1996 : 153. Déméter pleure sa fille emprisonnée dans les profondeurs infernales (*Hymnes à Déméter*) et Ulysse dans la première *Nekuia* entretient une conversation avec sa mère où il apprend qu'elle est morte de tristesse et il tente de la serrer dans ses bras sans succès (XI, 180-204). Ces trois exemples montrent des personnages qui pleurent leurs parents disparus. La première source est à la fois un plongeon et une catabase, l'hypothèse étant que dans le cadre d'un rite ou d'un mythe associé au deuil ou à la souffrance amoureuse, la descente aux Enfers est effectuée dans le but de « retrouver » un être que l'on a perdu et aurait possiblement des liens avec cette nouvelle définition du saut de Leucade tel que transmise par le *Servius Danielis*.

tristesse contenue dans le symbole même de la roche blanche, mais c'est aussi le lieu où les dieux et les hommes viennent pleurer la perte de leurs parents disparus¹⁰⁶.

Nous comprenons ainsi qu'au-delà de sa signification de purification ou d'initiation, le rituel se rapporte toujours à une érotique et à une contre-érotique : l'effet pragmatique du rituel étant de guérir la souffrance amoureuse, mais qui chez Servius passe par l'accomplissement du désir amoureux permettant de « retrouver » ce qu'on a perdu¹⁰⁷. La notion de parenté élargit la signification du saut qui comme nous l'avons vu, concerne également celle du plongeon amoureux et relève le sentiment de perte rattachée à ces lieux.

En ce sens, le saut de Leucade est une érotique, car le rituel permet d'être aimé en retour, mais dans les *Géorgiques*, le fleuve Strymon possède les caractéristiques seules d'une contre-érotique et revêt dans le *Servius* les particularités du saut leucadien. Il exprime cette impossibilité de retrouver les êtres que l'on a perdus et fait référence encore une fois à la douleur qui s'exprime dans un paysage rocailleux. Le contexte spécifique de cette histoire nous permet de poser une dernière question concernant la signification du rituel à Leucade et de son association entre le deuil et la souffrance amoureuse chez Servius.

¹⁰⁶ Sophocle raconte que Thésée se serait jeté de la roche de Thoricos (*Thorikos petros*) située à Colone (Soph., *Oed. Col.*, 1595, mais Apollodore dit qu'il serait mort de la même manière à la « roche qui ne rit pas » d'Éleusis (*agelastos petra*), roche sur laquelle Déméter se serait assise pour pleurer l'enlèvement de sa fille par le dieu des Enfers (Apollod., 1, 5, 1, 1). On se rappellera de Zeus s'asseyant sur la roche de Leucade pour se libérer de la trop grande passion qu'il éprouvait pour Héra (Ptol.Chen. 153 a, 19-22). Les rochers sont en effet des lieux de tristesse permettant d'exprimer sa souffrance et aussi parfois de guérir de la folie amoureuse. Sur cette nouvelle fonction du rituel de Leucade voir E. Janssens, « Leucade et le pays des morts » dans *L'antiquité classique*, 2, 1961, pp. 381-394.

¹⁰⁷ Nous sommes en effet en présence de deux types d'amour bien distincts entre l'amour érotique et l'amour filial. Notons que la passion du désespoir s'exprime parfois en termes érotiques, même quand le deuil concerne par exemple une mère et son fils. Voir Loraux, *Les Mères en deuil*, à propos de la tragédie euripidéenne (Euripide, *Troyennes*, 757-763, *Phénicienne*, 304-307), Paris: Seuil, 1990, p. 60. Le saut tragique dans la mer sera parfois pratiqué non pas dans le cadre d'une souffrance érotique, mais dans le cadre d'une souffrance paternelle (Égée), maternelle (Leucothéa) ou dans le cadre d'un amour filial (Dionysos). L'intérêt pourtant de ce commentaire est de voir que le saut rituel permet « d'être aimé en retour ». On peut dès lors se demander si « retrouver ses parents disparus », concerne le cas des orphelins ou d'enfants perdus, question qui, à ce point de la recherche, restera sans réponse.

3.4.7. Les *Géorgiques* IV, 507

Dans les *Géorgiques* IV, 507, Virgile dit que : « Déjà cette ombre froide arrive aux sombres bords. Près du Strymon glacé, dans les antres de Thrace » (IV, 507) et Servius explique à propos de ce fleuve que : « *fluuius est Thraciae, circa quem ad extinguendum amoris morabatur calorem* » ce qui, comme l'explique Wolff : « confère donc à ce fleuve la propriété habituellement attribuée au Saut de Leucade, nom de la falaise de cette île d'où l'on se jetait pour guérir du mal d'amour » (Wolff 2011 : 87). Cette propriété que prête Servius au fleuve Strymon n'est donc pas exclusive à Leucade et différents lieux sont connus comme permettant de guérir la souffrance amoureuse¹⁰⁸. Dans les *Remèdes de l'amour*, Ovide dresse un portrait similaire :

Il est, près de la porte Colline, un temple vénéré auquel le mont Éryx a donné son nom ; là règne un dieu, l'Amour oublieux, qui guérit les coeurs malades, en plongeant sa torche ardente dans les eaux glacées du Léthé. Les amants malheureux, les jeunes filles éprises d'un objet insensible, viennent lui demander l'oubli de leurs peines (549).

Le saut de Leucade n'est donc pas le seul rituel à posséder une fonction contre-érotique et le rituel du fleuve Strymon est associé à l'univers d'Orphée et de la catabase amoureuse. L'association entre le fleuve et le rituel de Leucade faite par Servius est éclairée par la suite du poème¹⁰⁹ :

« On conte qu'il (Orphée) pleura durant sept mois entiers sous une roche aérienne, aux bords du Strymon désert, charmant les tigres et entraînant les chênes avec son chant (4,510). Telle, sous l'ombre d'un peuplier, la plaintive Philomèle gémit sur la perte de ses petits, qu'un dur laboureur aux aguets a arrachés de leur nid, alors qu'ils n'avaient point encore de plumes, elle passe la nuit à pleurer, et,

¹⁰⁸ Cette particularité du saut de Leucade appartient à différents lieux. D'une part, le fleuve Strymon associé à la douleur d'Orphée, mais mentionnons aussi la rivière Selemnos en Achaïe qui est connue pour guérir du désir amoureux (Pausanias 7.23.3) (Winkler 1990 : 84). Le plongeon dans la rivière guérie de la maladie, de la folie et purifie les actes transgressifs. Piettre mentionne que : « La source Alyssos guérit de la rage (Pausanias VIII, 19, 2), les eaux de Lousoi guérissent de leur folie les filles de Proitos (Étienne de Byzance, s.v. Λουσοί) » la particularité de Leucade étant la dimension érotique du rituel où « la pulsion érotique comme son évitement trouveraient leur résolution symbolique dans le paradigme » (Piettre 2005 : 83). Si donc l'amour est associé à une maladie, à la possession d'un dieu malfaisant qui provoque la folie, le mal d'amour est parfois guéri dans des cours d'eau par l'activité du plongeon rituel.

¹⁰⁹ Virgile, *Géorgiques*, 4, 510-515.

posée sur une branche, elle recommence son chant lamentable, et de ses plaintes douloureuses emplit au loin l'espace »¹¹⁰.

L'association entre la roche et la tristesse place la détresse d'Orphée dans un univers typique qui rappelle celui du rituel leucadien. Sa tristesse est associée à celle de Philomèle, montrant une fois de plus l'équivalence entre la douleur érotique et le deuil filial. La perte d'Eurydice est également exprimée par le motif typique de la nature vaporeuse des âmes que l'on tente en vain d'attraper.

En effet, Orphée voit à jamais Eurydice s'enfoncer dans la nuit : « Elle dit, et soudain dans les airs s'évapore. Orphée en vain l'appelle, en vain la suit encore. Il n'embrasse qu'une ombre » (4, 500). Le contexte où se place le commentaire de Servius est un calque de la première *nékuia* de l'*Odyssée* : « Elle disait et moi, à force d'y penser, je n'avais qu'un désir : serrer entre mes bras l'ombre de feu ma mère ... Trois fois, je m'élançai ; tout mon cœur la voulait. Trois fois, entre mes mains, ce ne fut plus qu'une ombre ou un songe envolé » (XI, 204-208) ; cette ombre pouvant être comparée à celle d'Eurydice disparaissant à jamais dans la nuit¹¹¹.

Les descentes aux Enfers auraient en effet la particularité d'évoquer la perte d'un être cher et de présenter différentes conceptions de la mort, qui dans la première *nékuia* comme dans l'histoire d'Orphée et d'Eurydice, témoignent de l'impossibilité de déjouer la mort et de ramener l'être aimé dans le monde des vivants.

La tristesse évoquée dans le mythe d'Orphée est associée par Servius à un univers qui s'apparente à celui du rituel leucadien. Concernant le mythe du plongeur amoureux, la souffrance amoureuse semble poser un problème central qui se voit compensé par trois « remèdes » : l'érotisme qui permet d'être aimé en retour, le contre-érotisme qui permet de se libérer de la passion amoureuse et la mort qui représente un aspect central du rituel leucadien.

¹¹⁰ Rat : 1932.

¹¹¹ Voir le même manège se déroulant entre Énée et Anchise, repris par Virgile dans l'*Énéide* (6.695-6.701).

3.4.8. Conclusion de la septième source et de l'analyse des sources primaires

Le saut de Leucade prend donc une tout autre forme dans cette dernière source. Celle-ci permet d'aborder la perpétuation du rituel et de réfléchir à propos de la nature ritualisée de la tristesse. De par la mise en relation de ces commentaires, on peut voir que le saut de Leucade conserve sa notoriété érotique et passe pour être toujours pratiqué à l'époque de Servius qui fait référence à la tradition. La mort qui est mise en scène, se dissocie de sa définition ordalique et paraît atténuée par la pratique professionnelle du plongeur. La mort peut donc être inscrite dans le risque de la performance et donc dans sa représentation.

Dans le mythe, le saut de Leucade est un rituel de guérison dont la particularité est de libérer le participant de sa passion amoureuse ; soit dans la purification de ses souffrances, soit dans la mort¹¹². Dans le commentaire des *Bucoliques*, le saut s'apparente à un rituel magique permettant d'être aimé en retour. Il est à la fois un acte de suicide invoqué par Damon, mais aussi une forme de magie érotique telle qu'employée par Alphésibée ; les deux personnages entretenant un dialogue sur l'amour qui s'apparente à la double dimension du rituel leucadien.

Le commentaire de ce passage par Servius montre que le plongeur permettrait d'être aimé en retour ou de retrouver des parents disparus et on peut dès lors se demander si nous n'avons pas à faire à des êtres disparus dans la mort et si le plongeur ne serait pas une catabase permettant d'aller chercher ses derniers (Dionysos) ou bien de converser avec eux (Ulysse), à propos notamment de la nature irrémédiable de la mort associée à la nature incurable du mal amoureux (Orphée). L'amour qui est en effet mis en jeu à Leucade est un mal dont seule l'activité rituelle permet de se départir et on voit que les différentes

¹¹² La valeur amoureuse est claire dans chacune de ces sources. La mention de la dimension érotique de Leucade passe pour être l'introduction traditionnelle de la mention rituelle du plongeur, par l'histoire de Sappho et celle d'autres personnages comme Leucate ayant souffert de poursuivre ou d'être poursuivi par la folie amoureuse. La mention du saut effectué par les amants accompagnera ensuite le passage qui discute de la différence entre un suicide par précipitation et un rituel magique permettant d'être aimé en retour. La dernière mention est la valeur thérapeutique et érotique que l'on prête traditionnellement à Leucade, se rattachant à un autre lieu sensé libérer de la passion amoureuse et qui est le commentaire cette fois-ci de l'une des catabases les plus connues du monde grec, celle d'Orphée, dont le thème de la souffrance amoureuse est central dans les réflexions à propos de l'immuabilité des arrêts divins et le désir de ramener à la vie un être disparu.

interprétations du motif qui évolue au gré de ces commentaires représentent différentes perceptions de la souffrance amoureuse.

Les trois dernières sources primaires de cette étude montrent une articulation spécifique entre le mythe et rite. Tout au long de ce chapitre, nous avons pu voir que le saut de Leucade faisait partie de l'univers rituel du plongeon, prenant tour à tour l'apparence d'une purification, d'un rituel apotropaïque et de la « perpétuation » du plongeon mythique. Nous avons maintes fois formulé dans cette étude la dimension catabasique du rituel, dont les espaces topologiques du mythe de Leucade répondent aux exigences spatiales et érotiques propres à cet univers spécifique.

Le thème de la descente aux Enfers est le moyen pour les poètes de proposer une réflexion sur la mort et par le fait même, sur les possibilités de bonheur et de souffrances inscrites dans la vie humaine. Il serait possible que les mythes concernant la souffrance amoureuse fassent partie d'un corpus similaire associé au deuil, s'inscrivant dans les grands mythes des descentes aux Enfers et dont la dimension mortuaire serait parfois évoquée par le plongeon rituel. Toujours à l'état d'hypothèse, les associations entre le plongeon et la catabase sont complexes et ne peuvent être traitées en détail dans cette dissertation. L'appendice de cette étude présente certaines avenues de recherches concernant le thème de la catabase amoureuse.

Conclusion

Les témoignages à propos du saut de Leucade sont peu nombreux et présentent des définitions contradictoires. Ce mémoire s'est proposé d'analyser le saut comme l'expression rituelle de la souffrance amoureuse afin de comprendre le discours sur la mort et l'amour véhiculé par la performance rituelle. Il n'y a pas un saut de Leucade, mais une relecture constante, du fait de l'immense adaptabilité du motif et le plongeon apparaît comme un « espace » permettant de penser la souffrance amoureuse dans l'imaginaire de la Grèce antique.

Les principales sources concernant le saut de Leucade ont été classées dans deux types de documents : les sources poétiques et les sources ethnographiques posant la question du mythe et du rite. Les premières sources interrogent le motif dans son contexte poétique, dessinant graduellement le mythe du saut amoureux tandis que le deuxième corpus replace le saut dans son contexte rituel et interroge les emprunts et les contradictions qu'il évoque dans le cadre du rituel de précipitation.

Au niveau poétique, le saut représente la métaphore de deux émotions : la passion et le désespoir amoureux posant la question du plongeon comme l'expression cathartique de la souffrance amoureuse. Le saut de Leucade, comme érotique et comme contre-érotique, apparaît à la fois comme la représentation de la passion amoureuse et le moyen de s'en départir. La nature ordalique du rituel montre la double possibilité d'une action aux apparences suicidaires dont le dénouement traduit la volonté des dieux.

L'amour est donc une passion terrifiante, à l'origine d'une profonde souffrance, dont seul le plongeon permet de se départir. L'interruption de la souffrance est comprise dans la nature ambiguë du phénomène rituel ; dans la guérison ou dans la mort et la fonction thérapeutique du saut de Leucade apparaît sous la forme d'un « transfert amoureux ». Le saut de Leucade dévoile donc différentes conceptions de l'amour ; l'efficacité du rite permettant d'être aimé en retour (érotisme) ou d'être libéré du sentiment amoureux (contre-érotisme), aux prix d'un curieux transfert reconnaissable chez différents charmes érotiques.

Dans le document ethnographique, la catharsis amoureuse cède sa place à une catharsis collective et le rite prend chez certains commentateurs la valeur d'un rituel apotropaïque. Pourtant, c'est seulement à l'état de légende que nous pouvons observer le récit d'une justice ordalique dont on ne trouve nulle trace au niveau archéologique. Le saut de Leucade pose la question du simulacre de mort et on peut dès lors se demander quelle signification donner aux différents témoignages du plongeon rituel. La question de l'inversion du mythe apparaît donc possible dans la mesure où la violence peut difficilement être intégrée dans la vie civile. Au niveau individuel, le plongeon pose le problème du suicide et dans le cadre d'une ritualisation collective, il ne devient possible que dans une situation anémique qui appelle une transaction violente entre les hommes et les dieux.

La signification catabasique du rituel permet de réfléchir à propos de la structure d'un rite qui apparaît comme un mode de déplacement spécifique dans un paysage aux connotations infernales. Dans la pensée antique, le plongeon serait une représentation continue de l'expérience de la mort et le motif serait aussi utilisé dans les cérémonies d'initiation ; pendants rituels de la première situation. L'amour prend une valeur supplémentaire dans cet environnement créé par les chevauchements de la pensée mythique et par les influences du commentaire ethnographique.

Le saut de Leucade apparaît donc comme une situation d'inversion qui transforme un acte de mort en rite et permet au sujet d'être délivré de la passion amoureuse. Le plongeon dans la mer n'est donc plus le geste irréversible du suicide amoureux ou la manifestation violente d'un rituel collectif, mais s'intègre dans les espaces de pensée du mythe et du rite, qui mettent en scène les hommes et les dieux et qui permettent ainsi de réfléchir à propos de la mort et de l'amour par un exemple ritualisé de la souffrance amoureuse.

Appendice : Le conte d'*Éros et Psyché*

Éros et Psyché est un conte écrit par Apulée à la fin du II^e siècle apr. J.-C. qui s'intègre dans le corpus plus large des *Métamorphoses*¹. L'histoire de cette jeune fille tellement belle qu'elle provoque le courroux de Vénus, montre une série d'épreuves qui se concluent par une catabase. La descente aux Enfers de Psyché est précédée d'une série de précipitations, récurrentes dans le récit et la discussion qui précède sa descente infernale permet de comprendre la distinction entre une précipitation suicidaire et une précipitation rituelle.

Apulée raconte l'histoire d'un roi et d'une reine qui avaient trois filles dont l'une d'elles était d'une beauté telle que les gens venaient de loin pour la contempler : « lui prodi(guant) dévotement les mêmes marques d'adoration qu'à la déesse en personne » (IV, XXVIII, 3)². La colère de la déesse se porte sur la jeune fille et elle ordonne à son fils (Cupidon) de faire en sorte que cette mortelle nourrisse une passion pour le pire des hommes qui puisse exister sur terre. Voyant Psyché, le dieu de l'amour s'éprend d'elle et use d'un stratagème pour qu'elle vienne à lui.

Le père de la princesse, craignant d'avoir offensé les dieux, car tous admirent Psyché, mais nul ne demande sa main, consulte l'oracle de Milet qui lui répond ainsi³ :

« Sur un roc escarpé, roi, expose ta fille, pour un hymen de mort pompeusement parée. Et n'attends par un gendre issu d'un sang mortel, mais un monstre cruel, féroce et vipérin, qui vole par les airs et n'épargnant personne, porte partout la flamme et blesse avec le fer, fait trembler Jupiter, effroi de tous les dieux, et redoutable même aux fleuves infernaux, inspire la terreur aux ténèbres du Styx »⁴.

¹ Traduction de Paul Vallette, Paris: Les Belles Lettres, 1956.

² Psyché est d'une beauté hubristique qui outrepassa les limites humaines. Les hommes négligent leurs devoirs sacrés envers les dieux et suscitent ainsi la colère de Vénus qui se porte entièrement sur la personne de Psyché. On se rappellera de l'histoire de Myrrha, proclamée plus belle qu'Aphrodite et dont la vengeance de la déesse se résultera par une passion incestueuse pour son père (Apollodore III, 14, 4).

³ Apulée, *Met*, IV, XXXIII, 1-2.

⁴ Cette description correspond en effet à l'amour tel que décrit chez les poètes méliques et Psyché est conduite en tenue de deuil à un hymen funèbre (*hymenaei lugubri* IV, XXXIII, 4). Alexiou fait la remarque que dans les cérémonies d'embaumement, on habille les vierges en mariées (Alexiou 1974 : 5). Pour l'imagerie poétique

Durant la procession qui la conduit vers la mort, Psyché s'objecte aux rituels de lamentation : « Pourquoi souiller de larmes inutiles un visage pour moi vénérable ? Pourquoi dévaster votre chevelure blanche ? Pourquoi meurtrir une poitrine, un sein qui me sont sacrés » (IV, XXIV, 2) et elle semble accepter sa destinée lorsqu'elle demande d'être conduite à « celui qui est né pour la ruine de l'univers » (*qui totius orbis exitio natus est*), (IV, XXIV, 5-6). Ainsi, l'amour une fois de plus est décrit comme une puissance monstrueuse et elle consent donc à la noce plutôt que d'admettre les obsèques auxquels elle est conduite⁵.

Par la suite, différents lieux et différentes interventions du zéphyr prennent place et présentent les éléments de la nature comme des personnages secondaires du récit. Seule en haut du roc, du haut du plus haut sommet de la montagne escarpée, Psyché attend la venue du monstre, pleurante et tremblante (*pauentem ac trepidam*) quand⁶ :

« la douce haleine d'un zéphyr plein de caresses agite d'un frémissement le bord de sa robe et en gonfle les plis, soulève la jeune fille d'un mouvement insensible et d'un souffle tranquille, la porte sans secousse le long de la paroi rocheuse au pied de laquelle, dans le creux d'un vallon, il la dépose ».

Cette intervention du Zéphyr est la première d'une suite de précipitations qui se répéteront à maintes reprises, commandées parfois par Psyché qui fait venir ses sœurs par ce mode de déplacement (1)⁷. Psyché interrompt pour la deuxième fois un rituel de lamentation cette fois performé par celles-ci qui viennent au rocher pleurer leur cadette⁸ :

commune entre le mariage et la mise à mort voir Loraux, 1985 p. 68. Pour la vaste littérature se rapportant au rapport entre Éros et Thanatos (amour et mort) voir entre autres W. Burkert, *Homo necans*, Berkeley: University of California Press, 1983, pp. 78-80.

⁵ Psyché fait donc partie de ses nombreuses héroïnes sacrifiées à un monstre : « Suivi de tout un peuple, le convoi se met en marche de ce cadavre vivant, et Psyché, en larmes, accompagne non sa noce, mais ses obsèques » (IV, XXXIV, 1). Hugues rappelle l'étrange coutume de l'assentiment de la victime avant le sacrifice (Hugues 1991 : 6). Voir P. Roussel, « Le thème du sacrifice volontaire dans la tragédie d'Euripide » dans *Revue Belge de Philosophie et d'Histoire*, 1992, ainsi que W. Burkert, « Greek Tragedy and Sacrificial Ritual » dans *Savage energies : Lessons of myth and ritual in ancient Greece*, Chicago: Chicago University Press.

⁶ IV, XXV, 4.

⁷ La précipitation est dans le conte un mode de déplacement qui permet à Psyché « D'atterrir dans les différents espaces » développés dans le conte ; J. Annequin, « Lucius-asinus, Psyché-ancilla. Esclavage et structures de l'imaginaire dans les *Métamorphoses* d'Apulée », *Dialogues d'histoire ancienne*, 24, 1998, p. 101.

⁸ V, VII, 1-3

« Et là, elles noyaient leurs yeux de larmes, se frappaient la poitrine, faisaient tant que de leurs hurlements répétés les pierres et les rochers renvoyaient l'écho. Et comme elles appelaient maintenant par son nom leur malheureuse sœur, au bruit perçant de ces plaintes stridentes qui descendaient la montagne ».

Psyché, n'y tenant plus, leur répond de mettre fin à leurs plaintes. Elle ordonne au zéphyr de les conduire auprès d'elle et celles-ci tombent **(2)** avec la même douceur qu'elle avait elle-même été conduite⁹. Dans la troisième précipitation du récit **(3)** : « telles des sirènes, penchées au sommet du rocher, elles feront retentir les pierres de leurs funestes appels » (V, XII, 6)¹⁰. Psyché ne pouvant y résister une fois encore, supplie son amant de pouvoir user une fois de plus de la puissance du vent.

Les « méchantes sœurs » cherchent en effet à mener Psyché à sa perte, éprouvant pour elle une terrible jalousie¹¹. Celles-ci : « vont droit du navire au rocher en précipitant leur course et, sans attendre la présence de leur porteur, le vent, avec une folle témérité, elles se lancent dans le vide » (V, XIV, 1). Apulée ajoute que Zéphyr les empêche de s'écraser et à « contrecœur » les dépose sur le sol (V, XIV, 2)¹². Dans la quatrième précipitation **(4)**, il semble admis qu'elles se précipitent sans même réfléchir du haut de la falaise et : « dès le matin, ne se possédant plus, elles volent au rocher, de là volent promptement jusqu'en bas, grâce à l'aide accoutumée du vent » (V, XVII, 1)¹³.

⁹ Psyché entend les lamentations de ses sœurs. On reconnaît ici un mode de communication que Coursaru-Pétrisor associe à une forme d'omniscience, 2009 : 391-392. Psyché entend les lamentations des ses proches, et celles-ci permettent donc de communiquer avec le monde des morts (Psyché crue morte). Le palais d'Éros, les profondeurs des Enfers et les fonds sous-marins apparaissent comme différents endroits réservés aux dieux.

¹⁰ Vallette met en relation un passage de Sénèque, *Lettres à Lucilius*, XXXI, 2 : *ex uno scopulo* au rocher des sirènes qui fait penser : « à des écueils sur lesquels les navigateurs vont se perdre » (Vallette 1969 : p. 52, n. 2), annonçant la dangerosité de cette rencontre comme le confirme la suite de l'histoire.

¹¹ Les méchantes sœurs, dont la figure traditionnelle est récurrente dans les contes de fées, font partie des nombreux motifs empruntés à ce conte dans l'élaboration des contes de fées au 19^e siècle, thème dont il sera impossible de parler dans cette étude.

¹² « Nec immemor Zephyrus regalis edicti, quamvis inuitus, susceptas eas gremio spirantis aurae solo reddidit » (V, XIV, 2). On voit que les précipitations peu à peu s'accroissent ; le risque s'intensifie et le vent est la manifestation d'une puissance ordalique.

¹³ « perditae matutino scopulum peruolant et inde solito uenti praesidio uehementer » (V, XVII, 1).

Psyché, qui vit paisiblement dans le palais de son mari, ne connaît ce dernier que par ses caresses et sa voix et il lui est interdit de voir son visage (V, V, 1)¹⁴. C'est suite à cette troisième rencontre que Psyché se laisse convaincre par ses sœurs qu'il est le monstre de la prophétie et qu'elle suit leurs conseils afin d'apercevoir et de tuer son amant (V, XX, 1-6).

La lumière révélera à Psyché la figure de Cupidon endormi et le dieu, brûlé par une goutte d'huile sur son épaule, déverse sa colère sur la jeune fille. L'interdiction de voir son mari est ainsi transgressée et la lumière éclaire : « le monstre le plus aimable et le plus doux » (V, XXII, 1), ce qui correspond dès lors à l'ambiguïté du message oraculaire ainsi qu'à cette vision ambiguë de l'amour, rappelant le doux piquant, l'impossible animal chez Sappho¹⁵. Psyché « bientôt tout épuisée, tout expirante qu'elle est, à force de contempler la beauté du divin visage » (V, XXII, 4) se pique avec l'une des flèches du dieu et « se prend elle-même à l'amour de l'Amour. Le désir brûle en elle de plus en plus ardent » (V, XXIII).

C'est à ce moment que le personnage tente pour la première fois de mettre fin à ses jours, mais la lame douée d'une conscience glisse entre ses mains (V, XXII, 4). Cet attentat manqué est le premier d'une longue série de tentatives de suicide qui seront empêchées par des objets, des lieux ou des personnages qui craignent d'offenser le dieu et qui refusent d'être associés à la mort de la jeune fille.

Le dieu annonce qu'il punira les sœurs de Psyché (V, XXIV, V) et c'est toujours dans le cadre d'une précipitation que celles-ci voient leurs jours se terminer. Une fois abandonnée par le dieu, Psyché les convaincra que celui-ci requiert leur présence à ses côtés en tant que

¹⁴ Éros met en garde Psyché : « De perfides femelles font tous leurs efforts pour te tendre un piège abominable et te persuader – car c'est tout ce qu'elles veulent – de chercher à connaître mon visage ; or, ce visage, je t'en ai souvent prévenue, si tu le vois, tu ne le verras plus » (V, XI, 3).

¹⁵ Sappho : fr. 130, 1-2 Voigt. Psyché fait dès lors partie des nombreuses héroïnes qui transgressent un tabou religieux, ici associé à la figure du dieu. Rappelons que les précipitations sont associées aux transgressions religieuses, mais aussi à la *mania*, souvent provoquée par les dieux et qui permet de comprendre le geste extrême de vouloir mettre fin à ses jours (Cantarella 2000 : 80-81). Dans ce cas-ci, à la vue du dieu, Psyché va automatiquement tenter de se suicider. Dans le cadre d'une catabase célèbre, nous nous rappellerons de l'interdiction faite par les dieux des Enfers à Orphée de se retourner et de contempler Eurydice, ce qui provoquera la perte définitive de son amoureuse.

nouvelle épouse et chacune meurt de la même manière. La première invoque le nom de Cupidon et du zéphyr avant de se précipiter et¹⁶ :

« ce disant, elle s'élançait et se jette dans le vide. Mais elle ne put, même une fois morte atteindre l'endroit souhaité. Laissant, de chute en chute, aux saillies du rocher, ses membres dispersés, elle eut la fin qu'elle méritait, et ses chairs en lambeaux restèrent offertes en pâture aux oiseaux de proie et aux fauves » (6).

Un sort similaire est réservé à la deuxième sœur : « impatiente de supplanter sa sœur par un mariage criminel, elle courut au rocher et fut précipitée dans un semblable trépas » (7) (V, XXVII, 15). Ces précipitations ont donc la valeur d'une punition divine où la non-intervention des dieux (du zéphyr ou de Cupidon) cause de la mort de personnages transgressifs.

Les précipitations qui suivent représentent différentes tentatives de suicide et Psyché tente de mettre fin à ses jours par ce mode opératoire qui semblerait associé à la peine amoureuse¹⁷. Le point culminant de ces différents sauts se résume par une dernière tentative et une discussion entre les protagonistes s'engage sur la différence entre le suicide et la catabase et révèle la différence entre une mort réelle, provoquée par un geste d'auto-destruction et une mort fictive, encadrée par des prescriptions rituelles permettant de revenir indemne d'une descente aux Enfers.

Épreuves et précipitations. Suite à la transgression de cet interdit commencent les épreuves de Psyché dont chacune d'elle est précédée par une tentative de suicide. Voyant son amant s'éloigner dans les airs : « en meurtrissant son âme de lamentations désespérées elle alla se jeter la tête la première au bord du fleuve le plus proche » (5). Le problème étant que Psyché ne peut mettre fin à ses jours, car nul être ne veut être associé à sa mort et « le fleuve indulgent, par respect sans doute pour le dieu qui enflamme jusqu'aux ondes, et craignant pour lui-même, la prit aussi tôt dans un remous sans lui faire aucun mal et la déposa sur sa rive de gazon fleuri (V, XXV, 1, 2).

¹⁶ V, XXVII, 9.

¹⁷ Sur cette question, voir « La rhétorique du suicide » de Françoise Létoublon, *Op. cit.*, dans *Discours et débats dans l'ancien roman. Actes du colloque de Tours*, 21-23 octobre 2004, Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2006.

Psyché est donc sauvée par le fleuve de son plongeon dans les eaux. Pan qui converse avec elle dira que : « cette démarche incertaine et trébuchante, cette pâleur extrême, ces soupirs continuels, et surtout ces yeux noyés de larmes, indiquent qu'un grand amour est ce qui cause (sa) peine » (V, XXV, 5)¹⁸. Le dieu Pan lui conseille la prière et lui demande clairement de renoncer à se précipiter ou de tenter de mettre fin à ses jours d'une autre manière (V, XXV, 6).

La précipitation reste pourtant un mode opératoire récurrent, possiblement parce que nous sommes dans un conte qui porte sur la souffrance amoureuse et que cette mort spécifique lui est associée. Psyché sur le modèle de Léto erre enceinte sur la terre poursuivie par le courroux de Vénus. Les forces de la nature et les déesses qu'elle invoque se refusent à lui porter secours de peur d'offenser celle qui la poursuit¹⁹. Pourtant, Psyché est protégée par l'amour que lui porte Cupidon et différents personnages interviennent pour la protéger de la déesse qui est d'autant plus en colère, qu'elle croyait sa rivale anéantie²⁰.

Psyché s'étant fait refuser l'aide des déesses Junon et Cérès se rend chez Vénus : « Ayant ainsi pris son parti d'une obéissance risquée, pour ne pas dire d'une perte certaine, elle méditait en elle-même par où elle commencerait ses supplications » (VI, V, 4). Psyché est d'abord torturée (VI, IX, 3 ; X, 1) avant de se faire imposer différentes épreuves. La première est de séparer un mélange de différents grains avant le retour de la déesse ; tâche impossible sans l'intervention des fourmis qui prennent la jeune fille en pitié (VI, X).

¹⁸ « ab isto titubante et saepius uaccillante uestigio deque nimio palore corporis et assiduo suspiritu immo et ipsis marcentibus oculis tuis amore nimio laboras » (V, XXV, 5). Nous nous rappellerons des symptômes physiques associés à l'amour chez Sappho (347 L-P) et le supplice de Psyché est bien celui d'une terrible souffrance amoureuse provoquée par la blessure qu'elle s'est elle-même causée avec l'une des flèches du dieu.

¹⁹ Cérès : (VI, III, 1) et Junon : (VI, IV, 4-5). L'errance comme la poursuite s'inscrit dans le cadre des mythes de l'amour malheureux. Elle cherche le dieu qui l'a abandonné, nul temple ne lui donne asile et comme l'explique Borgeaud : « On rencontre même des dieux souffrants emportés par l'errance » (Borgeaud 2007 : 204).

²⁰ Psyché était en effet disparue dans un monde qui s'apparente à celui des profondeurs sous-marines ; où loin des dieux et des mortels, elle était cachée par Cupidon et pouvait ainsi se soustraire à la colère de la déesse. Les éléments refusent « l'offrande offerte » de peur d'offenser le dieu de l'amour en consentant à la mort de son épouse (Piette : 2005). Ce pouvoir de sauver la victime d'une précipitation est dès lors inscrit dans un univers où cette forme de suicide apparaît comme le mode typique de la souffrance amoureuse. Les précipitations prennent ici le double aspect du saut de Leucade qui est l'action concrète de la souffrance résolue par une guérison rituelle ou bien par la « réussite » du suicide.

Psyché se dirige ensuite vers sa deuxième tâche « non pas, à vrai dire, dans l'intention d'exécuter l'ordre reçu, mais pour trouver le repos de ses maux en se précipitant d'un rocher de la rive » (8) (V, XII, 1). Le roseau qui lui vient en aide lui demande ne pas souiller la pureté de ses ondes et lui donne des conseils pour réussir la deuxième épreuve : « C'est ainsi que le roseau, dans sa candeur et son humanité, enseignait à Psyché souffrante comment assurer son salut. Psyché ne commit pas la faute de prêter à ces instructions une oreille distraite ; elle eut soin au contraire de les suivre point par point » (VI, XIII, 1)²¹. Les instructions du roseau sont donc décrites comme des prescriptions rituelles et c'est suite à la transgression d'un interdit que Psyché subit une série d'épreuves qui prennent la valeur d'une purification.

La troisième épreuve sert à vérifier si son âme est vaillante et sa prudence sans égale (VI, XIII, 3)²². Aphrodite l'envoie en haut d'un « très haut rocher » à la « cime d'une montagne escarpée recueillir de l'eau d'une chute qui se déverse dans le Styx, cette nouvelle roche possédant une existence qui lui est propre dans la littérature²³. Une fois de plus, les rochers font partie intégrante de la géographie infernale. La roche est glissante, inaccessible et la source est gardée par des dragons sanguinaires. L'eau « douée de voix » prévient Psyché de s'éloigner : « Éloigne-toi. – Que fais-tu ? Ouvre l'œil. – À quoi penses-tu ? Gare ! Fuis. – Tu vas te tuer » (VI, XIV, 5).²⁴ À nouveau, Psyché est prise en pitié et c'est l'aigle de Jupiter qui lui vient en aide et qui parvient à obtenir une fiole de cette eau (VI, XV, 1-2)²⁵.

²¹ Paul Vallette explique à propos de ce passage que : « dans le cas de Psyché, la profanation serait d'autant plus grave que sa mort serait violente et prématurée » (Vallette, n.1. p. 81, 83).

²² « Sed iam nunc ego sedulo periclitabor an oppido forti animo singularique prudentia sis praedita » (VI, XIII, 3).

²³ Le Styx « tombe goutte à goutte, dit Hésiode, d'un haut rocher escarpé, ἐκ πέτρης καταλείβεται ἠλιβάτοιο, ὑψηλῆς (Théogonie, v. 786). Aristophane aussi parle de la roche ténébreuse ; la roche au coeur noir du Styx, Στυγὸς μελανοκάρδιος πέτρα (*Grenouilles*, v. 470).

²⁴ « Iamque et ipsae semet muniebant uocales aquae. Nam et « Discede » et « Quid facis ? Vide » et « Quid agis ? Caue » et « Fuge » et « Peribis » subinde clamant » (VI, XIV, 5).

²⁵ Vallette compare les persécutions dont Psyché fait l'objet à celles imposées par les méchantes belles-mères des contes de fées : « les persécutions infligées et les preuves imposées en expiation d'une faute qui est souvent de curiosité, les animaux secourables doués de la parole, les objets inanimés mêmes donneurs d'utiles avertissements » que l'auteur qualifie d' « éléments communs de contes populaires » (Vallette 1969 : 86 n.1). Retenons à ce propos la nature d'expiation des tâches qui incombent à Psyché, se rattachant à un univers religieux où l'âme doit possiblemet subir une purification avant d'atteindre l'immortalité.

La quatrième et dernière épreuve est la célèbre scène de la catabase où Psyché doit aller demander à Proserpine un peu de sa beauté dans une cassette et rapporter la précieuse boîte des Enfers. La conversation qu'elle entretient avec la tour de laquelle elle tente de se jeter (9) nous éclaire sur la mince ligne entre la catabase et le plongeon suicidaire ; entre la descente ritualisée des Enfers et la mort même, qui nous permet d'interroger le saut rituel, à la fois comme un rituel catabasique ; à la lumière de la nature suicidaire que le plongeon prend dans la littérature hellénistique.

La scène de la tour. « Mieux que jamais Psyché sentit que sa fortune touchait à son terme et comprit avec évidence qu'on la jetait ouvertement, et sans plus rien voiler dans une mort toute prête. Car quoi ? Ne la forçait-on pas à se rendre elle-même et sur ses propres pieds dans le Tartare et les Mânes » (VI, XVII, 1).

Psyché va donc comprendre que la catabase, cette épreuve ultime qui lui est demandée par Vénus, est la mort en elle-même et choisir une fois de plus la précipitation dans une nouvelle tentative de suicide. « Sans plus hésiter, elle se dirige vers une haute tour, pour de là se précipiter : ce serait, pensait-elle, pour descendre aux enfers, la route la plus directe et la plus aisée (VI, XVII, 2)²⁶. Le suicide est donc un moyen efficace pour atteindre les Enfers, mais encore faut-il pouvoir revenir, ce qui est possible avec l'aide d'une sorte de mode d'emploi, sous le couvert de prescriptions rituelles qui seront formulées par la tour de laquelle Psyché tente de mettre fin à ses jours²⁷ :

« « Pourquoi », dit-elle, « malheureuse enfant, chercher à te détruire en te jetant dans le vide ? Pourquoi, dans cette dernière épreuve et ce dernier travail, t'abandonner sans raison ? Quand une fois ton esprit sera séparé de ton corps, tu iras bien sans doute au fond du Tartare, mais tu n'en pourras revenir en aucune façon » ».

²⁶ « Nec cunctata diutius pergit ad quampiam turrim praealtam, indidem sese datura praecipitem ; sic enim rebatur ad inferos recte atque pulcherrime se posse descendere » (VI, XVII, 2). Possible référence aux *Grenouilles* d'Aristophane qui met en scène de manière comique la descente aux Enfers de Dionysos. Le dieu demande à Héraclès le chemin le plus rapide en direction des Enfers (125) et un moyen « rapide et qui descend » est de monter en haut d'une tour et de se jeter en bas (127) ; P. Grimal, *Introduction au conte d'Amour et de Psyché*, Paris: Presses Universitaires de France, 1963, p. 126.

²⁷ VI, XVII, 3, 4

La tour lui indique donc les lieux et les gestes qu'elle doit poser ou ne point poser pour sortir indemne de l'épreuve. Elle l'envoie au cap Ténare qui est un autre promontoire connu comme l'une de nombreuses entrées des Enfers sur la terre **(10)** (VI, XVIII, 1)²⁸. Psyché doit se glisser dans un soupirail, sorte de porte où se dessine le chemin vers la demeure de Proserpine et respecter les prescriptions précédemment formulées dont la plus importante concerne la cassette dont elle est la dépositaire et qu'elle ne doit jamais ouvrir (VI, XVIII, 2)²⁹.

Cette discussion résume donc un aspect que nous avons maintes fois mentionné concernant la représentation d'un suicide et l'action réelle d'une auto-destruction ; une tension dramatique étant créée entre une purification rituelle et un acte de mort. La précipitation est en effet le moyen le plus rapide d'atteindre les Enfers, mais le propos de l'initiation est de revenir indemne de l'épreuve³⁰. Le plongeon dans ce conte apparaît donc comme l'expression poétique de la souffrance amoureuse, mais aussi comme une représentation de la mort qui démontre une claire équivalence entre l'expérience de l'initiation (rituelle) et le récit d'une descente aux Enfers.

La descente aux Enfers de Psyché se passe sans encombre, jusqu'à son retour où sous l'emprise d'une curiosité coupable, elle ouvre la boîte et tombe dans un profond sommeil³¹. Le personnage s'inscrit donc au côté des grandes héroïnes ayant possédé une boîte et transgressé l'interdiction d'observer ce qu'elle contenait³². Cupidon, guéri de ses blessures, part vers le

²⁸ « Le promontoire de Ténare, au sud du Péloponnèse, était en effet, l'un des endroits où la croyance situait l'entrée des Enfers » (Vallette 1969 : 87).

²⁹ Les conseils donnés ensuite par la Tour à Psyché font penser à ceux des lamelles orphiques et d'après Grimal : « Ici comme là, il s'agit de guider un voyageur sur les routes de l'au-delà et de lui fournir des repères faciles à reconnaître » (Grimal 1963 : 17).

³⁰ P. James, *Unity in diversity : A study of Apuleius' Metamorphoses with particular reference to the narrator's art of transformation and the Metamorphosis motif in the tale of Cupid and Psyche*, 1987, p. 184.

³¹ « La voilà gisante, immobile ; bref, un cadavre endormi / « Et iacebat immobilis et nihil aliud quam dormiens cadaver » (VI, XXI, 2) : « un sommeil infernal, un vrai sommeil de Styx /sed infernus somnus ac uere Stygius (VI, XXI, 1).

³² La recommandation présentée comme la plus importante à suivre mentionnée par la tour est celle-ci : « n'essaie ni d'ouvrir la boîte que tu porteras ni d'en examiner l'intérieur ; garde-toi, en un mot, de tout mouvement de curiosité à l'égard du trésor de divine beauté qu'elle recèlera / Sed inter omnia hoc obseruandum praecipue tibi censeo, ne uelis aperire uel inspicere illam quam feres pyxidem uel omnino diuinae formonsitatis abditum curiosius temptare thensaurum » (VI, XIX, 7). On pense par exemple au rite des Arrhéphories et à l'interdiction

mont Olympe demander à Jupiter d'intercéder en sa faveur. Une fois son mariage reconnu par les autres dieux, il vient réveiller Psyché de son profond sommeil et c'est donc à la suite de nombreuses épreuves et revenant souveraine de cette presque mort que Psyché, suite à son mariage divin, atteint l'immortalité.

Analyse et conclusion. Le conte d'*Éros et Psyché* porte sur la souffrance amoureuse et les épreuves qui précèdent l'immortalité. La catabase s'inscrit dans le contexte plus vaste des *Métamorphoses* qui se conclue par l'initiation du personnage principal (Lucius transformé en âne)³³. L'histoire douloureuse et la métamorphose finale de Psyché semblent posséder une correspondance avec l'histoire de Lucius et les deux catabases transmettent sur un ton parodique des croyances communes à l'époque d'Apulée³⁴.

Psyché, enlevée par un dieu et poursuivie par une déesse ne possède aucun asile, mais de nombreux alliés. Ses errances relèvent à la fois d'une quête, mais également d'une poursuite ; la quête de l'amour et les persécutions de la déesse de l'amour reflétant un voyage initiatique se concluant par une descente aux Enfers. L'association entre le personnage principal et l'âme humaine (*Psyché/Ψυχή*) renvoie à la signification de l'amour dans sa dimension platonicienne³⁵, mais force est de constater que les spécialistes se butent à un monde syncrétique qui prend l'apparence de différents courants religieux³⁶.

d'ouvrir le fameux panier, dont la transgression se résultera par une précipitation, soit par la peur provoquée par son contenu (le saut comme folie) ou bien évoquée comme une forme de punition prenant la forme d'une condamnation à mort (Apollodore, Bibliothèque, III, XIV, 16).

³³ Sur les liens entre Psyché et Lucius voir J. Tatum, *Apuleius and the Golden Ass*, Ithaca: Cornell University Press, 1979, p. 56-62, J. G. De Filiippo, « Curiositas and the platonism of Apuleius'Golden Ass » dans *The American Journal of Philology*, 111, 1990, p.471-492, B. W. Hooper, « Structural Unity in the Golden Ass », *Latomus*, XLIV, 1985, pp. 389-401, J. Annequin, « Lucius-asinus, Psyché-ancilla. Esclavage et structures de l'imaginaire dans les *Métamorphoses* d'Apulée », *Dialogues d'histoire ancienne*, 24, 1998, p. 99-105, 114-122 et E. Finkerpearl, « Psyche, Aeneas, and an Ass, Apuleius *Metamorphoses*, 6.10-6.21 » dans *Transactions of the American Philological Association*, 120, 1990, pp. 333-347.

³⁴ Psyché fait une descente aux Enfers et Lucius est initié aux Mystères d'Isis. Tous deux pèchent par curiosité et subissent des épreuves jusqu'à ce qu'une divinité intervienne pour leur salut et leur permettent d'atteindre un statut particulier (Finkerpearl 1990 : 345). Le livre XI, qui fait le récit de l'initiation de Lucius, transmet l'un des textes les plus complets qui existent à propos d'un rituel d'initiation et l'histoire de Psyché serait une représentation de cette union mystique avec la divinité (Annequin 1998 : 122).

³⁵ Dans le *Banquet* « Le désir d'immortalité est en définitive le désir amoureux dans sa conception platonicienne » (*Banquet* 207A, 209C) (Lévy 2001 : 47). Pour Platon le délire érotique constitue une forme

Éros est comme chez les Lyriques le doux-piquant, l'impossible animal, représentant l'amour dans sa dimension monstrueuse comme en témoigne l'ambiguïté du message oraculaire. Plutôt que d'être emporté par ce monstre en haut de la falaise, Psyché est emportée doucement par le zéphyr et ce déplacement est un plongeon dans le domaine des dieux. Le saut permet dès lors cette entrée dans un monde extraordinaire, mais représente également un acte de mort, tant dans la violente fin de ses sœurs que comme mode opératoire du suicide amoureux. La précipitation apparaît dans *Éros et Psyché* dans tous ses « états » et le saut dans le monde des dieux révèle la dimension ordalique du plongeon mortel, déjoué à plusieurs reprises par une intervention divine.

La punition des méchantes soeurs fait écho au sauvetage systématique de celle qui ne demande qu'à mourir et la dernière « précipitation » n'apparaît donc pas comme l'anéantissement du sujet, mais comme l'expérience ritualisée de la mort³⁷. Précédées à chaque fois d'une tentative de suicide, les épreuves imposées par Vénus augmentent en difficulté, rapprochant peu à peu Psyché d'une mort certaine annoncée dans la dernière épreuve³⁸. La catabase apparaît donc comme le moment ultime permettant de se libérer de la souffrance amoureuse et le plongeon, en tant que mode privilégié du désespoir amoureux, se voit renversé par l'équivalence donnée par la tour qui donne le moyen de revenir indemne des mondes souterrains.

particulière de folie divine, de possession par une puissance surnaturelle et d'initiation mystérique avec ses étapes successives et sa révélation finale (*Phèdre*, 249 b). Cette position reflète toutefois l'une des nombreuses interprétations qui tentent de faire l'exégèse du conte d'*Éros et Psyché*.

³⁶ La bibliographie, immense, montre différentes interprétations selon les auteurs et les époques, et le récit sera interprété dans sa nature platonicienne, néo-platonicienne, orphique, dionysiaque et isiaque, quand les données transmises par Apulée semblent l'amalgame d'un ensemble de croyances qui se chevauchent et qui s'inscrivent dans le cadre d'une littérature eschatologique où s'entrecroisent une descente aux Enfers et une initiation aux Mystères d'Isis (Grimal 1963 : 31).

³⁷ Ritualisée en ce sens où elle est encadrée par des prescriptions rituelles. La mort par précipitation est remplacée par la descente aux Enfers qui fait l'objet d'une équivalence. À l'instar de l'expérience des mystères où l'initié subit soit une « fausse mort » ou une « fausse inhumation », la catabase apparaît comme la représentation d'une mort réelle où le héros fait l'expérience d'une descente aux Enfers.

³⁸ Et correspondant possiblement aux sauts des méchantes sœurs dont la violence s'intensifie, les rapprochant toujours plus de leur mort réelle par précipitation (V, XIV, 2) ; Vallette 1956, note 46, p. 16 ; Tatum 1979, p. 59.

L'effet parodique du suicide³⁹ pourrait donc correspondre à l'aspect cyclique des angoisses mystériques. Comme Psyché ne peut parvenir à se suicider, la précipitation se répète sans relâche « créant une situation sans issue »⁴⁰. Cette impasse correspondrait à un trait typique des châtements infernaux et représenterait l'impossibilité pour l'âme d'être délivrée jusqu'à son initiation finale. Associée aux tourments de l'âme, la catabase vient donc régler le problème irrésoluble de la souffrance amoureuse qui comme le saut de Leucade est une action aux apparences suicidaire qui prend la forme d'une guérison⁴¹.

Les différents plongeurs dans le conte d'*Éros et Psyché* sont associés à une souffrance amoureuse intense dont la violence dépasse les possibilités de vie sur terre. Cette image de l'amour reflète celle du rituel de Leucade dont l'univers, l'action rituelle et les préoccupations correspondent à celles présentées dans certains récits eschatologiques. Le saut de Leucade peut donc être compris comme la « dramatisation d'un suicide » impliquant l'expérience de la mort de laquelle on peut revenir souverain, non pas grâce à un mode d'emploi, mais dans un régime ordalique qui met en scène la volonté des dieux. Dans le cadre d'une représentation de la souffrance amoureuse, le saut de Leucade serait un rituel cathartique, l'émotion correspondant au rite qui apparaît à la fois comme le moyen de représenter et de circonscrire l'émotion rituelle (Scheid 2002 : 223). La figure du plongeur de Leucade permet donc d'étudier le discours sur la souffrance amoureuse chez les Grecs, non pas comme une représentation unique, mais bien atteignable en partie par le mythe, évoluant au gré des perceptions du religieux à travers la structure d'un rituel éminemment poétique.

³⁹ Létoublon 2006 : 263.

⁴⁰ D. Fabiano, « Oknos : angoisse des châtements infernaux » dans *Revue de l'histoire des religions*, 225(2), 2011.

⁴¹ Fabiano 2011 : 12. Voir aussi Sourvinou-Inwood, « Crime and Punishment: Tityos, Tantalos and Sisyphos in *Odyssey* 11 » dans *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*, 33, 1986, pp. 37-58.

Bibliographie

Aloni, A. (2009). Elegy : Forms, functions and communication. Dans F. Budelmann (Éd.), *The Cambridge companion to Greek lyric* (p. 168-188). Cambridge: Cambridge University Press.

Alexiou, M. (1974). *The ritual lament in Greek tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Andréou, J. (2002). Πολεοδομικά της αρχαίας Λευκάδος. *ChronARG, AD 53*, 147-186.

Annequin, J. (1998). Lucius-asinus, Psyché-ancilla. Esclavage et structures de l'imaginaire dans les *Métamorphoses* d'Apulée. *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 24, 89-108.

Arnaud-Lindet, M. P. (1993). *Aide-mémoire =Liber memorialis*. Paris: Belles Lettres.

Barchiesi, A. (1992). Vers une histoire à rebours de l'élégie latine : Les héroïdes « doubles » (16-21). Dans J. Fabre-Serris, A. Deremetz & S. Viarre (Éd.), *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne, Héroïdes et Amours : en hommage à Simone Viarre* (p. 53-67). Lille: Université Charles-de-Gaulles 3.

Barchiesi, A. (2001). *Speaking volumes : Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*. London: Duckworth.

Balme, M., & Brown, P. (2001). *Menander of Athens : The plays and fragments*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Barra-Salzedo, E. (2007). *En soufflant la grâce : Eschyle, Agamemnon, v. 1206 : âmes, souffles et humeurs en Grèce ancienne*. Grenoble: Éditions Jérôme Million.

- Battistini, Y. (1992). *Lyra erotica : VIe siècle de notre ère, IXe siècle avant J.-C.*. Paris: Impr. nationale.
- Bayle, P. (1820). Leucas. Dans J. G. De Chauffepié, P.-L. Joly, et al., *Dictionnaire critique et historique*, IX. Paris: Desoer.
- Belfiore, J-C. (2010). *Grand dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: Larousse.
- Belfiore, E.S. (2012). *Socrates' daimonic art : Love for wisdom in four Platonic dialogues*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bell, R.E. (1989). *Place-names in classical mythology : Greece*. Santa Barbara, Californie: ABC-CLIO.
- Bérard, C. (1974). *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chtoniens*. Rome: Institut suisse de Rome.
- Bérard, C. (1992). Phantasmagie érotique dans l'orgiasme dionysiaque. *Kernos*, 5, 13-26.
- Bérard, C. (2001). *Odyssée*. Paris: Les Belles Lettres.
- Bing, P., Cohen, R. (1993). *Games of Venus : An anthology of Greek and Roman erotic verse from Sappho to Ovid*. New York: Routledge.
- Bittlestone, R., Diggle, J., & Underhill, J. (2005). *Odysseus unbound : The search for Homer's Ithaca*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- Boisclair, A. P. (2003). Le saut de Leucade. *Contre-jour*, 1, 55-63.
- Bonnard, A. (1996). *Poésies de Sappho : étude et traduction*. Vevey, Paris: Éditions de l'Aire.

Bonnechere, P. (1994). *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*. Athènes: Centre international d'étude de la religion grecque antique.

Bonnechere, P. (2003). *Trophonios de Lébadée : cultes et mythes d'une cité béotienne au miroir de la mentalité antique*. Leiden, Boston: Brill.

Bonnechere, P. (2009). Le sacrifice humain entre norme et anormalité. Dans P. Brûlé (Éd.), *La norme en matière religieuse en Grèce ancienne. Actes du XIIe colloque international du CIERGA*. Kernos, Supplément 21, 189-212.

Borgeaud, P. (2007). Rites et émotions. Considération sur les Mystères. Dans J. Scheid (Éd.), *Rites et croyances dans les religions du monde romain : huit exposés suivis de discussions* (p. 189-227). Genève: Fondation Hardt.

Borgeaud, P., Loisel, A. C. R. (2009). Introduction. *Violentes émotions : Approches comparatistes* (p. 7-15). Genève: Droz.

Bornecque, H., Prévost, M. (1961). *Ovide, Quinzième Héroïde* (2^e édit.). Paris: Les Belles lettres.

Bremmer, J. (1983). Scapegoat rituals in Ancient Greece. *Harvard Studies in Classical Philology*, 87, 299-320.

Brisson, L. (1997). *Le sexe incertain : Androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*. Paris: Les Belles Lettres.

Brown, R. M. (2001). *The art of suicide*. London: Reaktions Books.

Brulé, P. (1987). *La fille d'Athènes : La religion des filles à Athènes à l'époque classique. Mythes, cultes et société*. Paris: Les Belles lettres.

Brunet, P. (1991). *Sappho : poèmes et fragments*. Lausanne: L'Âge d'homme.

Budermann, F. (2009a). Introducing Greek Lyric. Dans F. Budermann (Éd.), *The Cambridge companion to Greek lyric* (p. 1-18). Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Budermann, F. (2009b). Anacreon and the Anacreontea. Dans F. Budermann (Éd.), *The Cambridge companion to Greek lyric* (p. 227-239). Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Burkert, W. (1979). *Structure and history in Greek mythology and ritual*. Berkeley: University of California Press.

Burkert, W. (1983). *Homo necans : The anthropology of ancient Greek sacrificial ritual and myth*. Berkeley: University of California Press.

Burkert, W. (1985). *Greek religion*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Burkert, W. (1992). *Les cultes à mystères dans l'Antiquité* (B. Deforge Trad.). Paris: Les Belles Lettres.

Burkert, W. (2001). Greek tragedy and sacrificial ritual. Dans *Savage energies : Lessons of myth and ritual in ancient Greece* (p. 1-9). Chicago: Chicago University Press.

Caillois, R. (1958). *Les jeux et les hommes*. Paris: Gallimard.

Cairns, D. (2013). The imagery of Erôs in Plato's Phaedrus. Dans E. Sanders, C. Thumiger, C. Carey, & N. J. Lowe (Éd.), *Eros in ancient Greece* (p. 233-250). Oxford: Oxford University Press.

Calame, C. (1977). *Les chœurs des jeunes filles en Grèce archaïque*. 2 volumes. Rome: Ed. dell'Atenao e Bizzarri.

Calame, C. (1990). *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce classique*, Lausanne: Payot.

Calame, C. (1995). La poésie lyrique archaïque comme genre littéraire. Dans J. Rybowska (Éd.), *In honorem Annae Mariae Komornicka, Collectanea Philologica 2* (p. 29-39). Łódź, Wydawnictwo: Uniwersytetu Łódzkiego.

Calame, C. (1996a). *L'Éros dans la Grèce antique*. Paris: Belin.

Calame, C. (1996b). *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque : La création symbolique d'une colonie*. Lausanne: Payot.

Calame, C. (1997). Diction formulaire et fonction pratique dans la poésie mélique archaïque. Dans F. Létoublon, H. Dick & M. Parry (Éd.), *Hommage à Milman Parry : Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique* (p. 215-222). Amsterdam: J. C. Gieben

Calame, C. (1998). La poésie lyrique, un genre inexistant ? *Littérature*, 111, 87-110.

Calame, C. (1999a). Le "sujet du désir" aux prises avec Eros: entre Platon et la poésie mélique. *L'Unebvue*, 14, 5-22.

Calame, C. (1999b). *The poetics of Eros in ancient Greece*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Calame, C. (2002). Interprétation et traduction des cultures. Les catégories de la pensée et du discours anthropologique. *L'Homme*, 163, 51-78.

Calame, C. (2005). *Masque d'autorité : Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*. Paris: Les Belles Lettres.

Calame, C. (2009). Émotions et performance poétique : la « katharsis érotique » dans la poésie mélique des cités grecques. Dans P. Borgeaud & A.-C. Loisel (Éd.), *Violentes émotions*, (p. 29-56). Genève: Droz.

Campbell, D. A. (1976). *Greek lyric poetry : A selection of early Greek lyric, elegiac and iambic poetry*. London: Macmillan.

Campbell, D. A. (1983). *The golden lyre : the themes of the Greek lyric poets*. London: Duckworth.

Campbell, D. A. (1985). Monody. Dans P. E. Easterling & B. M. W. Knox (Éd.), *The Cambridge history of classical literature* (p. 202-221). Cambridge: Cambridge University Press.

Canfora, L. (1994). *Histoire de la littérature grecque* (D. Fourgous, Trad.). 4 volumes. Paris: Desjonquières.

Cantarella, E. (2000). *Les peines de mort en Grèce et à Rome. Origine et fonction des supplices capitaux dans l'Antiquité Classique* (N. Gallet, Trad.). Paris: A. Michel.

Carcopino, J. (1927). *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*. Paris: Éditions du Livre.

Carey, C. (2009). Genre, occasion and performance. Dans F. Budelmann, *The Cambridge companion to Greek lyric*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Carson, A. (1986). *Eros the bittersweet*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.

Carson, A. (1996). The justice of Aphrodite in Sappho. Dans E. Greene, *Reading Sappho: contemporary approaches* (p. 135-142). Berkeley: University of California Press.

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

Cazeneuve, J. (1957). Le principe de répétition dans le rite. *Cahiers internationaux de Sociologie*, 23, 42-62.

Cazeneuve, J. (1967). Jeux de vertige et de peur. Dans R. Caillois (Éd.), *Jeux et Sports*, Paris: Gallimard.

Chantraine, P. (1974). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque : Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.

Cousin, C. (2002). La situation géographique et les abords de l'Hadès homérique. *Gaia : Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, 6, 25-46.

Cousin, C. (2003). La diffusion du thème de la *Nékyia* homérique antique. Espace et paysage infernaux. *Gaia : Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, 7, 257-271.

Cousin, C. (2005). La *Nékyia* homérique et les fragments des *Évocateurs d'âmes* d'Eschyle. *Gaia : Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, 9, 137-152.

Cousin, C. (2012). *Le monde des morts : Espaces et paysages de l'Au-delà dans l'imaginaire grec d'Homère à la fin du Ve siècle avant J.-C.* Paris: L'Harmattan.

Cursaru-Pétrisor, G. (2009). *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 de doctorat, Université de Montréal, QC.

- Daspét, F. (2007). *Commentaires aux Bucoliques de Virgile*. Paris: Jouve.
- Davidson, J. (2007). *The Greeks and Greek love : A radical of homosexuality in ancient Greece*. Londres: Weidenfeld & Nicolson.
- De Filiippo, J. G. (1990). Curiositas and the platonism of Apuleius'Golden Ass. *American Journal of Philology*, 111, 471-492.
- Defradas, J. (1957). La poésie de Pindare. *Revue des études grecques*, 70, 224-234.
- Dejean, J. E. (1987). Fictions of Sappho. *Critical Inquiry*, 13(4), 787-805.
- Delbey, E. (2005). *Héroïdes d'Ovide*. Neuilly: Atlande.
- Delcourt-Curvers, M. (1962). *Euripide : Tragédies Complètes*. 2 volumes. Paris: Gallimard.
- De Romilly, J. (1979). *La douceur dans la pensée grecque*. Paris: Les Belles Lettres.
- Detienne, M. (1972). *Les jardins d'Adonis : La mythologie des aromates en Grèce*. Paris: Gallimard.
- Detienne, M., Vernant, J. P. (1979). *La cuisine du sacrifice en pays grec*. Paris: Gallimard.
- Dodd, D. B., Faraone, C. A. (2003). *Initiation in ancient Greek rituals and narratives : new critical perspectives*. Londres, New York: Routledge.
- Dorpfeld, W. (1927). *Alt-Ithaka. Ein Beitrag zur Homer-Frage*. Munich: R. Uhde.
- Dover, K. J. (1978). *Greek homosexuality*. Cambridge: Harvard University Press.

Dowden, K. (1979). Apollon et l'esprit dans la machine : Origines. *Revue des Études Grecques*, 92(438), 293-318.

Dreyfus, R. (1945). Euripide. Le Cyclope. *Revue des Études Grecques*, 58, 290-294.

Duchemin, J. (1956). Pindare poète et prophète. Dans *Collection des Études anciennes*, 8, Paris: Les Belles Lettres.

Dueck, D. (2000). *Strabo of Amasia : Greek man of letters in Augustan Rome*. New York: Routledge.

Dueck, D. (2005). Strabo's use of poetry. Dans D. Dueck, H. Lindsay & S. Potheary (Éd.), *Strabo's cultural geography : The making of a Kolossourgia* (p. 125-149). Cambridge: Cambridge University Press.

Dueck, D. (2010). The geographical narrative of Strabo of Amasia. Dans K.A. Raaflaub R.J.A. Talbert (Éd.), *Geography and ethnography : Perceptions of the world in pre-modern societies* (p. 236-250). Chichester, U.K., Malden, MA: Wiley-Blackwell.

Dupont, F. (1994). *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*. Paris: La Découverte.

Eidinow, E. (2007). *Oracles, curses, and risk among the ancient Greeks*. New York: Oxford University Press.

Ellinger, P. (2005). *La fin des maux. D'un Pausanias à l'autre. Essai de mythologie et d'histoire*. Paris: Les Belles Lettres.

Fabre-Serris, J. (1998). *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux Iers siècles avant et après J.-C.* Paris: Payot.

Fabiano, D. (2011). Oknos : Angoisse des châtiments infernaux. *Revue de l'histoire des religions*, 225(2), 273-295.

Faraone, C. A. (1999). *Ancient Greek love magic*. Cambridge: Harvard University Press.

Faraone, C. A. (2006). *Philtres d'amour et sortilèges en Grèce ancienne*. Paris: Payot.

Farnell, L. R. (1916). Ino-Leukothea. *The Journal of Hellenic Studies*, 36, 36-44.

Finkerpearl, E. (1990). Psyche, Aeneas, and an ass, Apuleius *Metamorphoses*, 6.10-6.21. *Transactions of the American Philological Association*, 120, 333-347.

Fowler D. (2006). The Virgil commentary of Servius. Dans C. Martindale (Éd.), *The Cambridge companion to Virgil* (p. 73-78). Cambridge: Cambridge University Press.

Fowler, R. (2004). *The Cambridge companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fulkerson, L. (2005). *The Ovidian heroine as author : Reading, writing, and community in the Heroides*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Garland, R. (1985). *The Greek way of death*. Ithaca: Cornell University Press.

Garrison, D. (2000). *Sexual culture in ancient Greece*. Norman: University of Oklahoma Press.

Garrison, E. P. (1991). Attitudes toward suicide in ancient Greece. *Transactions of the American Philological Association*, 121, 1-34.

Garrison, E. P. (1995). *Groaning tears : Ethical and dramatic aspects of suicide in Greek tragedy*. Leiden, New York: Brill.

Georgoudi, S., Piettre, R. K & Schmidt, F. (2005). *La cuisine et l'autel : Les sacrifices en question dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*. Turnhout: Brepols.

Geertz, C. (1973). Ritual and social change : A Javanese example. Dans *The interpretation of cultures* (p. 142-179). New York: Basic Books.

Glotz, G. (1904). *L'ordalie dans la Grèce primitive*. Paris: A. Fontemeing.

Goldlust, B. (2011). Macrobe « Serviomastix » ? L'image paradoxale de Servius dans les *Saturnales*. Dans *Servius et sa réception de l'Antiquité à la Renaissance* (p. 27-39). Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Goldmann, L. (1986). *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard.

Greene, E. (1996a). Apostrophe and women's erotics in the poetry of Sappho. Dans E. Greene (Éd.), *Reading Sappho : Contemporary approaches* (p. 41-56). Berkeley: University of California Press.

Greene, E. (1996b). Introduction. Dans E. Greene (Éd.), *Reading Sappho: Contemporary Approaches*, (p. 1-8). Berkeley: University of California Press.

Griffin, J. (2003). *Homer : the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.

Grimal, P. (1963). *Introduction au conte d'Amour et de Psyché*. Paris: Presses Universitaires de France.

Grisé, Y. (1982). *Le suicide dans la Rome antique*. Paris: Les Belles Lettres.

Halm-Tisserant, M. (1993). *Cannibalisme et immortalité. L'enfant dans le chaudron en Grèce ancienne*. Paris: Les Belles Lettres.

Hardie, P. (2002). Ovid and early imperial literature. Dans P. Hardie, *The Cambridge companion to Ovid* (p. 34-62). Cambridge: Cambridge University Press.

Harrison, S. (2002). Ovid and genre : Evolutions of an elegist. Dans P. Hardie (Éd.), *The Cambridge companion to Ovid* (p. 79-94). Cambridge: Cambridge University Press.

Henry, R. (1962). *Bibliothèque de Photios*. 3 volumes. Paris: Les Belles Lettres.

Högemann, P. (2006). Artemisia. Dans H. Cancik & H. Schneider (Éd.), *Brill's New Pauly*. Brill Online, tiré de <http://www.encyclon.brill.nl/entries/der-neue-pauly/artemisia-e202390>.

Holtz, L. (2011). Servius et Donat. Dans M. Bouquet, B. Méniel & G. Ramirez, *Servius et sa réception de l'Antiquité à la Renaissance* (p. 205-219). Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Hooper, B.W. (1985). Structural unity in the Golden Ass. *Latomus*, 44(2), 389-401.

Hugues, D. D. (1991). *Human sacrifice in ancient Greece*. London, New York: Routledge.

Hurst, A., Létoublon, F., (2002). *La mythologie et l'Odyssée : Hommage à Gabriel Germain : Actes du colloque international de Grenoble, 20-22 mai 1999*. Genève: Droz.

Hutchinson, G. O. (2003). *Greek lyric poetry : A commentary on selected larger pieces : Alcman, Stesichorus, Sappho, Alcaeus, Ibycus, Anacreon, Simonides, Bacchylides, Pindar, Sophocles, Euripides*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Jacottet, P. (1982). *Odyssée*. Paris: Maspero.

Jacob, C. (1991). *Géographie et ethnographie en Grèce ancienne*. Paris: Colin.

James, P. (1987). *Unity in diversity : A study of Apuleius' Metamorphoses with particular reference to the narrator's art of transformation and the metamorphosis motif in the tale of Cupid and Psyche*. Hildesheim: Olms-Weidmann.

Janssens, E. (1961). Leucade et le pays des morts. *L'antiquité classique*, 30(2), 381-394.

Jeanmaire, H. (1939). *Couroi et Courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*. Lille: Bibliothèque universitaire.

Jeunet-Mancy, E. (2007). Le commentaire de Servius à l'Énéide, éclectisme ou encyclopédisme ? *Schedae*, pré-publication, Université de Franche-Comté, 15-25.

Jolivet, J.-C. (2001). *Allusion et fiction épistolaire dans les Héroïdes : Recherches sur l'intertextualité ovidienne*. Rome: École Française de Rome.

Jouan, F. (1966). *Euripide et les légendes des chants cypriens. Des origines de la guerre de Troie à L'Iliade*. Paris: Les Belles Lettres.

King, H. (1991). Review of Death and the Maiden : Girls' initiation rites in Greek mythology. *Journal of Hellenic Studies*, 111, 235-236.

Korfmann, M. (2004). Was there a Trojan War ? *Archeology Magazine*, 57(3). Tiré de <http://archive.archaeology.org/0405/etc/troy.html>

Konstan, D., McHugh H. (2001). *Euripides' Cyclops*. Oxford: Oxford University Press.

Kristeva, L. (1968). Problèmes de la structuration du texte. Dans *Théorie d'ensemble* (p. 297-315). Paris: Seuil.

Lasserre, F. (1969). *Strabon: Géographie*. 8 tomes. Paris: Les Belles Lettres.

Latacz, J. (2004). *Troy and Homer : Towards a solution of an old mystery* (K. Winde, R. Ireland, trad.). Oxford: Oxford University Press.

Leavitt, J. (2005). Les structuralismes et les mythes. *Anthropologie et Sociétés*, 29(2), 45-67.

Le Breton, D. (1991). *Les passions du risque*. Paris: Métailié.

Le Breton, D. (2005). *Anthropologie de la douleur*. Paris: Métailié.

Létoublon, F. (2006). La rhétorique du suicide. *Discours et débats dans l'ancien roman. Actes du colloque de Tours, 21-23 octobre 2004* (p. 263-279). Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux.

Lévy, C. (2001). Le plongeon de Sappho ou le saut de Leucade : érotique du plongeon. Dans B. Westphal & P. Matvejević (Éd.), *Le rivage des mythes : une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe* (p. 37-48). Limoges: PULIM.

Lévi-Strauss, C. (1971). *L'Homme nu*. Paris: Plon.

Lindsay J. (1965). *The clashing rocks : A study of early Greek religion and culture and the origin of drama*. Londres: Chapman & Hall.

Lissarrague, F. (1987). De la sexualité des Satyres. *Mètis* 2, 63-90.

Lissarrague, F. (1991). Les satyres et le monde animal. *Histoire des femmes, 1*, 41-61.

Lissarrague, F. (1993). The wildness of satyrs. Dans T. A. Carpenter & C. A. Faraone (Éd.), *Mask of Dionysus* (p. 207-220). Ithaca: Cornell University press.

Liveley, G. (2005). *Ovid : Love songs*. Londres, Duckworth: Bristol Classical Press.

Loroux, N. (1982). Le corps étranglé. Quelques faits et beaucoup de représentations. Dans *Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique*, Actes de la table ronde, Rome 9-11 Novembre 1982, p. 195-224.

Loroux, N. (1985). *Façons tragiques de tuer une femme*. Paris: Hachette.

Loroux, N. (1990). *Les Mères en Deuil*. Paris: Seuil.

Meijer, F. (2005). *The gladiators : History's most deadly sport*. New York: Thomas Dunne.

Meunier, M. (1932). *Sappho, Anacréon et Anacréontiques*. Paris: Grasset.

Michalopoulos, A. N. (2002). Lucius' suicide attempts in Apuleius' *Metamorphoses*. *The Classical Quarterly*, 52 (2), 538-548.

Mikalson, J. D. (1991). *Honor thy gods : Popular religion in Greek tragedy*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Mikalson, J.D. (2003). *Herodotus and religion in the Persian wars*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Montiglio S. (2005). *Wandering in ancient Greece culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Morris, S.P. (2001). The towers of ancient Leukas : Results of a topographic survey, 1991-1992. *Hesperia*, 70-73, 285-347.

Moulinier, L. (1975). *Le pur et l'impur dans la pensée des Grecs d'Homère à Aristote*. New York: Arno Press.

Nagy, G. (1973). Phaethon, Sappho's Phaon, and the white rock of Leukas. *Harvard Studies in Classical Philology*, 77, 137-177.

Nagy, G. (1990a). *Greek mythology and poetics*. Ithaca: Cornell University Press.

Nagy, G. (1990b). *Pindar's Homer : The lyric possession of an epic past*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Nagy, G. (1996a). *Homeric Questions*. Austin: University of Texas Press.

Nagy, G. (1996b). *Poetry as performance, Homer and beyond*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Nagy, G. (2003). *Homeric Responses*. Austin: University of Texas Press.

Nagy, G. (2007). Did Sappho and Alcaeus ever meet ? *Literatur und Religion I, Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen* (p. 211-269). Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Nagy, G. (2009). *Homer the Classic*. Washington, DC. : Center for Hellenic Studies; Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Nagy, G. (2012). *Homer the Preclassic*. Berkeley: University of California Press.

Néraudau, J. P. (1997). *Bucoliques*. Paris: Les Belles Lettres.

Page, D. L. (1955). *The Homeric Odyssey*. Oxford: Clarendon Press.

Page, D. L. (1959). *Sappho and Alcaeus : An introduction to the study of ancient Lesbian poetry*. Oxford: Clarendon Press.

Palmer, A. (1898). *P. Ovidii Nasonis Heroides with the Greek translation of Planudes*. Oxford: Clarendon Press.

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

Pavlock, B. (1990). *Eros, imitation and the epic tradition*. Ithaca: Cornell University Press.

Piettre, R. K. (2005). Précipitation sacrificielle en Grèce ancienne. Dans S. Georgoudi, R. Koch Piettre & F. Schmidt (Éd.), *La cuisine et l'autel : Les sacrifices en question dans les sociétés de la Méditerranée ancienne* (p. 77-97). Turnhout: Brepols.

Prins, Y. (1996). Sappho's afterlife in translation. Dans E. Greene (Éd.), *Re-Reading Sappho : Reception and transmission* (p. 36-67). Berkeley: University of California Press.

Quantin, H. (2001). Le cyclope d'Euripide : L'autre, le ventre et la vente. *Anthropozoologica*, 33, 41-45.

Rat, M. (1932). *Les Géorgiques*. Paris: Garnier.

Ricoeur, P. (1983). *Temps et Récit* (3 tomes). Paris: Seuil.

Roberge, J. (2005). *Paul Ricoeur et les sciences humaines : Éléments pour une compréhension herméneutique des rapports à la culture*. Thèse de doctorat, Université de Montréal, QC.

Rosenmeyer, P. (2001). *Ancient epistolary fictions : The letter in Greek literature*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Roussel, P. (1992). Le thème du sacrifice volontaire dans la tragédie d'Euripide. *Revue Belge de Philosophie et d'Histoire*, 1(1-2), 225-240.

Rudhart, J. (1992). *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*. Paris: Picard.

Russo, J., Fernandez-Galiano M., Heubeck A. (1992). *A commentary on Homer's Odyssey*, (3 tomes). Oxford: Clarendon Press.

Saïd, S. (1998). *Homère et l'Odyssée*. Paris: Belin.

Saïd, S., Trédé, M., Le Boulluec, A. (1997). *Histoire de la littérature grecque*. Paris: Presses Universitaires de France.

Saïd, S., Webb, R. (2011). *Homer and the Odyssey*. Oxford: Oxford University Press.

Sauge, A. (1992). *De l'épopée à l'histoire : Fondement de la notion d'historié*. Frankfurt am Main, New York: Peter Lang.

Seaford, R. (1984). *Cyclops*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Seaford, R. (1994). *Reciprocity and ritual : Homer and tragedy in the developing city-state*, Oxford: Clarendon press.

Segal, R. A. (2004). *Myth : A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Segal, C. (1996). Eros and Incantation : Sappho and oral poetry. Dans E. Greene (Éd.), *Reading Sappho, contemporary approaches* (p. 58-75). Berkeley: University of California Press.

Segal, C. (1998). *Aglaia ; The poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides and Corinna*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield.

Seidensticker, B. (2003). The chorus of Greek satyrplay. Dans E. Csapo (Éd.), *Poetry, Theory, Praxis : The social life of Myth, Word and Image in Ancient Greece* (p. 100-121). Oxford: Oxbow.

Somville, P. (1978). L'abeille et le taureau (ou la vie après la mort dans la Crète Minoenne). *Revue de l'Histoire des Religions*, 194, 129-146.

Sourvinou-Inwood, C. (1986). Crime and punishment : Tityos, Tantalos and Sisyphos in *Odyssey 11*. *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*, 33, 37-58.

Sourvinou-Inwood, C. (1987). A series of erotic pursuits: Images and meanings. *Journal of Hellenistic Studies*, 107, 131-153.

Sourvinou-Inwood, C. (1995). *"Reading" Greek death : To the end of the classical period*. Oxford: Clarendon Press.

Sourvinou-Inwood, C. (2004). Hermaphroditos and Salmakis : The voice of Halikarnassos. Dans S. Isager & P. Perdersen (Éd.), *The Salmakis inscription and hellenistic Halikarnassos* (p. 59-84). Odense: University Press of Southern Denmark.

Sourvinou-Inwood, C. (2011). *Athenian myths and festivals*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Souty, J. (2011). *La rencontre des cultures*. Paris: Le Cavalier Bleu.

Stavrianopoulou, E. (2006). Normative interventions in Greek rituals : Strategies for justification and legitimation. Dans E. Stavrianopoulou (Éd.), *Ritual and communication in the Graeco-Roman world* (p. 131-149), *Kernos*, Supplement 16. Liège: Centre international d'Étude de la Religion Grecque Antique.

Stanford, W. B. (1958). *The Odyssey of Homer*. New York: St. Martin's Press.

Stehle, E. (2003). Greek lyric and gender. Dans F. Budelmann (Éd.), *The Cambridge companion to Greek lyric* (p. 58-71). Cambridge: Cambridge University Press.

Stewart, A. F. (1997). *Art, desire, and the body in ancient Greece*. Cambridge, New York : Cambridge University Press.

Tarrant, R. (2002). Ovid and ancient literary history. Dans P. Hardie (Éd.), *The Cambridge companion to Ovid*, Cambridge: Cambridge University Press.

Tatum, J. (1979). *Apuleius and the Golden Ass*. Ithaca: Cornell University Press.

Taylor Prentice, J. (1917). *The mythology of Vergil's Aeneid according to Servius*. New York: New York University Press.

Teijeiro, M. G., Teijada, M. T. (1994). Paradoxographie et religion. *Kernos*, 7, 273-285. Tiré de <http://kernos.revues.org/1112?lang=en>

Teyssier, E. (2009). *La mort en face : Le dossier gladiateurs*. Arles: Actes sud.

Toutain, J. (1917). 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, 1-18.

Travis, R. M. (1990). *The descent of the goddess : Ritual and difference in Sappho's prayer to Aphrodite*. Cambridge: Harvard University Press.

Turcan, R. (1956). La catabase orphique du papyrus de Bologne. *Revue de l'Histoire des Religions*, 150(2), 136-172.

Turcan, R. (1960). Un rite controuvé de l'initiation dionysiaque. À propos de Servius, Ad Aen., VI, 741. *Revue de l'histoire des religions*, 158(2), 129-144.

Valavanis, P. (2004). *Games and sanctuaries in ancient Greece : Olympia, Delphi, Isthmia, Nemea, Athens*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

Vallette, P. (1956). *Les Métamorphoses* (3 tomes). Paris: Les Belles Lettres.

Verducci, F. (1985). *Ovid's toyshop of the heart : Epistulae heroidum*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Vernant, J.-P. (1989). *L'individu, la mort, l'amour : Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard.

Veyne, P. (1983). *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? : Essai sur l'imagination constituante*. Paris: Éditions du Seuil.

Veyne, P. *L'Énéide*. (2012). Paris: Les Belles Lettres.

Viarre, S. (2002). Messages extrêmes dans les *Héroïdes* d'Ovide. *Actes du Colloque de Tours sur la littérature épistolaire*, septembre 1998, Tours: Université François-Rabelais, p. 18-28.

Warland, D. (1996). La tombe « du plongeur ». *Revue de l'histoire des religions*, 213(2), 143-160.

Wender, D. (1978). *The last scenes of the Odyssey*. Leyde: Brill.

Whitehorne, J. (1985). Punishment under the decree of Cannonus. Dans G. Thür (Édit), *Symposion 1985 : Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte*, Cologne, p. 89-97.

Wilson, N. G. (1971). Review of *Die Kaine Historia des Ptolemaios Chennos*. *Classical Review*, 21(1), 134-135.

Winkler, J. J. (1990). *The constraints of desire : The anthropology of sex and gender in ancient Greece*. New York: Routledge.

Wohl, V. (2002). *Love among the ruins : The erotics of democracy in classical Athens*, Princeton, N. J.: Princeton University Press.

Wolff, E. (2011). Sur quelques passages de Servius. Dans M. Bouquet, B. Méniel & G. Ramirez, *Servius et sa réception de l'Antiquité à la Renaissance* (p. 79-88). Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Ziolkowski, J. M., Putnam, M. C. J. (2008). *The virgilian tradition: The first fifteen hundred years*. New Haven: Yale University Press.