



HAL
open science

Deux figures de l'imaginaire gréco-romain : l'acrobate et le plongeur

Joël Thomas

► **To cite this version:**

Joël Thomas. Deux figures de l'imaginaire gréco-romain : l'acrobate et le plongeur. Etudes sur l'imaginaire, G. Peylet, 2000, Bordeaux, France. pp.77-89. hal-04538475

HAL Id: hal-04538475

<https://hal.science/hal-04538475>

Submitted on 9 Apr 2024

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

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

« Deux figures de l'imaginaire gréco-romain : l'acrobate et le plongeur », in *Etudes sur l'imaginaire. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois* (G. Peylet dir.), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 77-89.

Deux figures de l'imaginaire gréco-romain : l'acrobate et le plongeur

Joël THOMAS

Pr. émérite à l'université de Perpignan-*Via Domitia*

On sait l'importance de la notion d'équilibre dans la pensée gréco-romaine. La littérature grecque s'ouvre sur l'*Iliade*, et sur cette image de la balance de Zeus, qui pèse le sort d'Hector. Cette même *Iliade* nous révèle que le destin des hommes est une route bien étroite et incertaine, puisqu'à chaque instant, ils risquent l'*hybris*, la démesure, par excès. Sur le plan religieux, la difficulté — qui touche à la nature profonde du polythéisme — sera de négliger le dieu dont on dépend directement ; mais à l'inverse, elle sera tout aussi bien de l'adorer exclusivement, et par voie de conséquence, de négliger les égards dus aux autres dieux. Que signifie négliger les autres dieux ? tout simplement négliger de se référer à une globalité de la structure, qui passe par tous ses éléments. Dans la théologie du polythéisme, il convient de respecter l'unique, mais aussi l'universel ; la structure dans ses manifestations particulières, mais aussi dans son visage *multiplex*.

C'est la raison de l'importance de la notion de *kairos* dans la pensée philosophique grecque. Le *kairos* permet, dans le temps, de réaliser une décision au moment opportun que la balance désigne. Suivant une bonne formule de René Schaerer, il « permet à l'éternité de s'affirmer dans le cours des choses par réduction du fortuit au fondamental »¹.

Ainsi, par delà son allégorie d'instrument de la Providence, dans la pensée grecque, la balance *est* cette Providence, qui tend à maintenir l'équilibre par des corrections appropriées. Le sage, aux prises avec une difficulté, apprendra donc à composer avec le temps², à s'armer de patience, en attendant le *kairos*, le moment d'équilibre fugitif où son action s'inscrira dans le

¹ René Schaerer, *L'homme antique et la structure de l'homme intérieur*, Paris, Payot, 1958, p. 397.

² C'est d'ailleurs ce qui différencie le dieu de l'homme : le dieu, lui, accomplit tout « du premier pas » (Pindare, *Pythiques*, III, 43) ; ce qui le caractérise, c'est la soudaineté et la brièveté de ses actes.

« vouloir » du cosmos, où elle sera en harmonie avec l'âme du monde. De ce fait, l'action ne nous apparaît pas, dans ce contexte, comme un arrachage brutal, mais plutôt comme une collaboration, une *écologie*, une façon de s'inscrire naturellement dans les rythmes du cosmos : tout est affaire d'équilibre, de maîtrise de l'espace et du temps..

La pensée épicurienne repose sur cette théorie de l'*isonomia*, des mécanismes compensatoires. C'est même tout le sens des réflexions épicuriennes sur le progrès, ou plutôt sur l'absence de progrès, dans le V^e livre du *De Rerum Natura* de Lucrèce : on ne saurait parler de progrès, ni d'ailleurs de déclin, car chaque avancée est contrebattue par d'autres comportements qui l'annulent. Une dérive produit une compensation, qui produit une dérive. Ainsi, dit Lucrèce, s'il fait plus froid, les hommes apprennent à se couvrir de peaux, ce qui pourrait passer pour un progrès ; mais ainsi nantis, ils perdent leurs défenses naturelles, et deviennent plus fragiles ; la mortalité reste la même, la loi d'isonomie a joué. C'est donc un processus circulaire par lequel les différentes causalités font cercle (un cercle d'ailleurs sans cesse en déséquilibre), et reproduisent, dans le minuscule et le microcosme, l'*ouroboros* de la Grande Année cosmique : les lois du macrocosme, de la physique, et de l'histoire sont, globalement, les mêmes.

On comprend alors que l'imaginaire antique, toujours prompt à métaphoriser ses concepts, à les exprimer dans une filière figurative ou mythique, ait privilégié à ce propos toute une stylistique du geste, s'exprimant dans une dominante posturale, autour de deux figures : celle de l'acrobate et celle du plongeur.

L'acrobate, c'est celui qui marche sur la pointe des pieds, et tout aussi bien celui qui marche au sommet, sur l'*apex*, le sommet ou le fil : ces deux fragilités, celui de son être et celui de l'élément qu'il affronte, se rejoignent pour rendre périlleux cet exercice poussé à la limite.

L'acrobatie est un art bien attesté dans le monde antique³. Saint Augustin nous apprend (*Civ. Dei*, VI, chap. 10), qu'à Rome, un vieil histrion, *doctus archimimus*, faisait chaque jour ses exercices devant les dieux du Capitole. C'est dire que la corporation des « baladins » jouit d'un statut très ambigu, à la fois méprisée (c'est l'image la plus commune que l'on en a), mais aussi auréolée de prestige ; elle touche en effet à cette catégorie du *sacer*, qui tend à sortir mimes, comédiens, joueurs de flûte, acrobates, de l'humanité « ordinaire », à les rendre *sacri*, tabous, à les rapprocher du monde des dieux, auquel ils font don de leur prestation. La pratique de l'acrobatie se repère, dès la haute époque, dans deux domaines culturels particuliers : l'acrobatie funèbre et l'acrobatie des jeux taurins, héritée de la Crète. On sait que, dans ces jeux,

³ Cf. l'excellent livre de W. Deonna, *Le symbolisme de l'acrobatie antique*, Bruxelles, Latomus, 1953.

l'acrobate exécutait une pirouette particulièrement périlleuse sur les cornes du taureau. Cette cabriole, qui est un retournement complet, des pieds à la tête, puis à nouveau sur les pieds, est à rapprocher de la position des bacchantes de Dionysos, arc-boutées en arrière jusqu'à ce que leur tête vienne toucher le sol. Acrobatie rituelle dans un cas, transe extatique dans l'autre : les deux situations ont en commun de coïncider avec un des principes fondamentaux de l'initiation ; le monde à l'envers. Tout, dans le monde des morts, de la magie, de la sorcellerie, se fait à *rebours* de la normale. La règle y est de violer la règle : on marche à reculons, on porte ses habits à l'envers. D'autre part, en courbant son corps en cercle, en le mouvant comme une roue, l'acrobate imite les figures divines et célestes, en particulier celle de l'*ouroboros*, du serpent qui se mord la queue, symbole de l'éternel retour de la Grande année, du fondement cyclique du cosmos, dont des représentations iconographiques sont attestées en Phénicie, en Egypte et à Rome. Ainsi, le franchissement du taureau, animal cosmique, en pleine course, en exécutant une pirouette, équivaut à une forme d'ordalie : en mimant l'ordre du cosmos, l'homme entre dans les forces du cosmos, et se les concilie⁴. L'acrobatie dangereuse qui continua de se pratiquer dans les festins dionysiaques relève de la même symbolique : Dionysos est le dieu de la danse, mais ses rites sont liés à la mort : ainsi, cette acrobatie funéraire, dans le déroulement même des festins, associe elle aussi mort et vie dans cette limite de la « danse » de l'acrobate, autour d'une épée, par exemple, puisqu'il y avait des « danses de l'épée ». Sous l'Empire romain, on retrouvera encore ces traditions, mais dévaluées, jusque dans le fameux festin de Trimalcion :

« Enfin, des bateleurs firent leur entrée. Un lourdaud sans aucun sel s'installa avec une échelle, donna à un enfant l'ordre de gravir les échelons et, une fois en haut, de danser en chantant ; puis il lui fit franchir des cercles enflammés et soutenir une amphore avec les dents. » (Sat. 53).

L'art du funambule s'inscrit désormais dans la logique de l'imaginaire pétronien : c'est un des traits qui contribuent à cette symbolique du déguisement, du masque, qui est une des constantes de l'univers de Pétrone, dont le drame est justement de ne pas accéder à l'authentique. Après ces comédiens, marchands d'illusion, un autre épisode, combiné par Trimalcion, ferait croire aux convives que la salle à manger va être détruite par quelque tremblement de terre ; mais, là encore, ce n'est qu'artifice ; ce qui règne dans le monde de Trimalcion, c'est la fantaisie gratuite du maître de maison, au service de ses seuls caprices, qui caricaturent l'ordre cosmique :

⁴ Il nous semble que cette situation symbolique pourrait avantageusement être rapprochée de la danse cosmique et circulaire des Derviches tourneurs.

« *Tout d'un coup, le plafond à caisson se mit à résonner et toute la salle à manger vibra. Pris de panique, je me levai, craignant que, par le toit, ne descendît quelque équilibriste.[...] Et voici que les caissons s'entrouvrent soudain et que l'on voit descendre un grand cercle.* » (Sat. 60).

Si l'acrobatie est aussi prisée dans l'Antiquité, c'est parce que, à l'origine, elle s'enracine dans un imaginaire symbolique, qui lui donne une autre dimension que le simple exploit qui fait frissonner. L'acrobate est celui qui joue avec la mort, qui prend le risque de passer la limite. Il réussit à transformer en une tension équilibrée des forces polarisées qui l'agressent, le tirent dans des directions opposées. Sur son fil, il est à l'*apex*, zone fragile de maîtrise entre deux abîmes. L'acrobate incarne donc bien une forme de l'idéal grec : trouver la mesure, l'*aequilibritas*, entre des instances opposées et antagonistes, que la « danse » de l'acrobate transforme en forces complémentaires⁵.

La figure du plongeur apporte une autre solution, car elle introduit un autre paramètre : celui de la dissymétrie créatrice, à travers le déséquilibre initial produit par le saut. Ce saut dans le vide est, d'abord, une chute, la rupture d'un équilibre initial (celui de la marche, de la posture verticale) et, comme tel, il est mortifère. Le plongeur fait une culbute, dont rien ne nous indique a priori qu'elle ait été maîtrisée et délibérée. Il tombe, et la courbe descendante de sa trajectoire rejoint ces cabrioles qui caractérisent le saut dans la mort des guerriers de l'*Iliade*, ou de l'*Enéide*, lorsque le destin les fauche au combat. Par une stratégie du judo inversée, la force qu'ils accumulaient pour se battre les expédie eux-mêmes dans l'au-delà. Pour les décrire, Virgile utilise le verbe *volvere*, « rouler », qui transcrit bien cette cabriole tragique, involontairement ridicule et « découronnante », du gibier foudroyé dans sa course : Euryale « roule dans la mort »,

...*volvitur Euryalus leto* (IX, 433).

Virgile semble avoir tenu à ce que cette ultime glissade conduisant les guerriers à la mort soit transcrite, sur le plan stylistique, par un mot récurrent : le verbe *volvere*, comme si la répétition mécanique de ce cercle de mort (en contraste avec les cercles cosmiques d'éternité symbolisés par l'*ouroboros*) avait en elle-même valeur symbolique. Le verbe *volvo* est par ailleurs employé par Virgile pour transcrire des états d'âme exaltés : agitation d'une âme tiraillée

⁵ La *mediocritas* d'Horace, cette recherche du juste milieu équilibré, n'est pas de nature fondamentalement différente. Il s'y ajoute, comme dans l'épicurisme, toute une dimension de restriction des désirs, que nous rapprocherons volontiers de la façon dont l'acrobate met un frein à la vivacité de ses mouvements, les modère et les restreint, pour conserver son équilibre.

entre des pulsions contraires, qu'elle « roule » dans sa tête ; tourbillons d'éléments déchaînés. Mais dans ces cabrioles mortelles, le mot *volvere* est pris dans une acception beaucoup plus tragique que dramatique. Il désigne le saut ultime dans la mort, l'irréversible passage. Virgile utilise dix fois, dans ce sens, le verbe *volvere*⁶. On trouve chez Homère des séries d'images assez comparables avec les verbes *ballein*, « faire rouler », et *kaluptein*, « envelopper », mais les chutes de l'*Iliade* n'ont pas toujours une issue fatale, ce sont parfois de simples péripéties du combat, ce qui les rend plus dramatiques que tragiques. Chez Virgile, la glissade et la chute sont étroitement associées dans le plongeon tragique, et toutes deux font peser sur le monde de l'*Enéide* une des obsessions majeures de l'anxiété virgilienne : la crainte de la désintégration de la personnalité, la même qui pèse sur le symbolisme de la Descente, menaçant à chaque instant de se transformer en chute non maîtrisée⁷.

Le fait que ce plongeon se termine dans l'eau n'arrange rien : on sait que, dans l'antiquité, l'élément liquide est, par excellence, le lieu indifférencié où l'on se noie, c'est à dire où l'on perd jusqu'à son identité, puisqu'on ne retrouvera jamais le cadavre roulant au grès des flots : grande hantise que celle de la privation de sépulture, qui bloque l'évolution *post mortem*, et condamne le noyé à errer sur la rive du Styx sans pouvoir la franchir, tel Palinure, le pilote d'Enée qui s'est noyé :

« Et voici que le dieu secoue au dessus de ses tempes une branche humide des eaux du Léthé et endormeuse par la vertu du Styx : il ferme les yeux noyés de songe du pilote qui lutte encore. A peine cette langueur imprévue avait-elle détendu ses membres que, s'appesantissant sur lui, le dieu le précipite dans les flots calmes avec une partie de la poupe arrachée et le gouvernail. Il tombe la tête en avant, et jette plus d'un vain appel à ses compagnons. » (V, 854-860).

Mais ce plongeon tragique s'inscrit dans une ambivalence de la figure du plongeur. Il est l'avèrs exotérique et profane d'une représentation complexe qui possède un revers ésotérique et sacré. L'avèrs est alors un avertissement du danger que représente ce « saut dans le vide » : il n'en est que plus gratifiant, lorsque le plongeur ose le risquer, en sachant ce qu'il affronte et ce qu'il peut surpasser. Le plongeon s'inscrit alors dans un rituel typiquement initiatique du « lâcher prise » : il est renoncement à une rive connue, familière, et élan accepté

⁶ I 116, IX 414, 433, X 403, 590, 700 ; XI 635, 640, 889 ; XII 329.

⁷ Pour plus de détails, cf. J. Thomas, *Structures de l'imaginaire dans l'Enéide*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 127-129.

vers l'inconnu, l'obscur, le vide. L'iconographie antique n'est pas avare de ces plongeurs initiatiques, tel le « Saut de Sappho » représenté dans la Basilique néo-pythagoricienne de la Porte Majeure (datée, comme on sait, du I^o s. ap. J.-C.) : une femme — allégorie de la psyché humaine ? ou la poétesse Sappho elle-même ? — s'apprête à franchir un bras de mer ; derrière elle, le monde des hommes, devant elle, le monde des dieux, et le dieu Apollon qui l'encourage à se lancer dans le vide, c'est à dire à affronter le monde de la mort. Dans l'attitude de Sappho, aucune crainte, mais une noble certitude ; autour d'elle flotte une écharpe qui l'aidera dans sa chute salutaire. Tout concourt à faire de ce saut un exercice maîtrisé, et un acte vécu dans la plénitude de l'accomplissement de soi⁸.

Ce type de représentation du plongeur initiatique s'inscrit dans une continuité : il retrouve la même symbolique que le saut représenté sur la « Tombe du plongeur » à Paestum, et daté, lui, de 475 av. J.-C. Plutôt que d'être un « sportif » (comme on l'a parfois soutenu), ce plongeur explore le monde de l'au-delà⁹. La maîtrise du plongeur a alors la même signification que celle de l'acrobate : elle euphémise la noyade, comme l'*aequilibritas* euphémisait la chute.

⁸ Cf. J. Carcopino, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, Paris, l'Artisan du Livre, 1926, p. 371-383

⁹ Un excellent article récent de Daisy Warland, « Tentative d'exégèse des fresques de la tombe « du Plongeur » de Poseidonia », *Latomus*, 57, 2, avril-juin 1998, p. 261-291, conclut de façon prudente mais définitive dans le sens d'une signification initiatique de la fresque. L'hypothèse de l'ordalie, déjà proposée par E. Condurachi dès 1969, mais combattue au profit d'interprétations d'obédience plus matérialiste (A. Rouveret), est étayée solidement par D. Warland, qui souligne le caractère de « passage » initiatique du plongeur (la barbe naissante du plongeur « rappelle le moment du passage des adolescents dans le monde des adultes. Une impression de sérénité et de plénitude se dégage de toute la scène. » [p. 279]). L'auteur donne d'autres éléments intéressants dans le même sens : « Le plongeur est un symbole de passage du milieu terrestre au milieu aérien puis du milieu aérien au milieu aquatique, à la fois dangereux et purificateur. Il est le signe d'un changement d'état incluant la mort, comprise comme une régression au stade intra-utérin, afin de s'en détacher définitivement par une renaissance. » (p. 287). - D. Warland souligne qu'on entrait alors dans la vie par un plongeur : « L'image de la chute tête la première évoque la naissance. Dans l'antiquité les femmes s'accouchaient accroupies et le nouveau-né tombait sur le sol. Tout saut s'accompagne des sensations de vertige et d'angoisse, sans doute apparentées au traumatisme natal. » (p. 287). L'auteur conclut : « Je ne doute pas que le plongeur de Paestum doit être compris comme une promesse de salut pour le défunt inhumé dans la tombe. Mais rien ne permet d'affirmer définitivement que la perspective eschatologique s'inscrit dans un contexte pythagoricien, même si cette hypothèse mérite d'être retenue et trouve de nombreux arguments dans les fresques mêmes, notamment dans les scènes de banquet. » (p. 278)^o. « En conclusion, les images peintes dans la tombe « du Plongeur » de Poseidonia s'inscrivent dans une perspective eschatologique qu'il serait tentant d'associer aux doctrines orphico-pythagoriciennes si répandues non seulement en Grande Grèce mais aussi en Étrurie. » (p. 289).

Elle a même une dimension supplémentaire par rapport à la stratégie de l'acrobate. Celui-ci trouvait l'isonomie entre deux mondes, deux postulations également mortifères. Le plongeur va plus loin. Il mime ce que l'acrobate ne peut affronter : la chute. Et par sa technique, il transforme ce « saut de mort » en trajectoire parfaite, dans un espace de beauté — l'harmonie du plongeur retrouve l'*aequilibritas*. Il fait de la beauté avec de la mort. Mais il y a plus : en affrontant le vide, il va au delà : ce que précisément les épicuriens, fascinés par le phantasme de la limite, n'osent pas. Par ce lâcher-prise du saut dans le vide, le plongeur est le symbole de l'attitude des initiés aux mystères de l'orphisme ou du pythagorisme : le moment même de la chute s'inverse en un passage dans une autre dimension qui change la mort en vie, la chute mortifère en vie éternelle. On remarquera que nous retrouvons là une autre logique : celle du *sacrifice*, comme *conversion*, retournement, *métanoïa* : le point ultime de la chute s'inverse et s'ouvre en « remontée » vers la divinité.

L'élan initial que se donne le plongeur — et qui n'intervient pas dans la technique de l'acrobate — nous ramène alors au sens de toutes ces ruptures de symétrie qui interviennent au début de beaucoup de processus initiatiques, et qui projettent le héros dans un monde d'épreuves qui lui seront fatales ou qualifiantes. Ainsi en est-il de la *boiterie* initiatique qui permettra à Jason d'aller au-delà : lorsqu'il entre dans le mythe, c'est en situation de « monosandale », *monokrēpis* ; en aidant Héra à traverser un fleuve (toujours le thème du passage d'une rive à l'autre...), il a perdu sa sandale dans le courant, et arrive ainsi, boiteux parce que chaussé d'un seul pied, à Iolcos, où le roi Pélias reconnaît aussitôt en lui « l'homme qui n'aurait qu'une seule chaussure » dont un oracle lui avait dit qu'il le détrônerait. Le roi impose alors à Jason de partir pour la quête de la Toison d'Or, persuadé qu'il n'en reviendra pas. Ce qui apparaît comme une ruse et un châtement est en fait une épreuve qualifiante qui permettra à Jason de se surpasser.

Tout le récit initiatique de l'*Enéide* apparaît alors comme vérifiant ce paradigme du plongeur : une transformation de la chute en trajectoire, une orientation maîtrisée, un voyage qui côtoie la mort et renoue avec la vie. De façon générale, nous retrouvons cette dissymétrie créatrice, qui amorce le saut, dans l'écart, la situation d'exception qui est à l'origine de toutes les grandes quêtes héroïques et initiatiques, et qui, dès le début de son histoire, met le héros en marge des autres hommes, d'une façon qui est pour lui à la fois une malédiction et une situation providentielle : par exemple, l'épreuve cruelle qui frappe Enée au début de l'*Enéide* et l'isole, lorsque Troie en flammes s'effondre autour de lui et qu'il perd son épouse, sa famille, sa ville, tout ce qui était sa vie jusqu'à ce jour fatidique : il ne lui reste que le « saut dans le vide » et le départ

sur les routes de l'inconnu et de l'exil, avec, au bout, la mort...ou Rome, la Seconde Troie. La « chute » de Romulus tuant Rémus au moment même de la fondation de Rome n'est pas moindre, ni celle d'Héraklès qui, en tuant Mégare et ses enfants, est devenu un proscrit et s'est condamné aux routes de la solitude et de l'exil. Tous, pour des raisons diverses, ont fait l'expérience de l'asymétrie, comme différence par rapport à la normalité de la cité heureuse ; en ceci, l'asymétrie nous apparaît bien comme la condition préalable à l'élaboration du voyage initiatique¹⁰, perçu comme capacité du héros à tisser un espace de complexité, dans lequel mort et vie, entropie et néguentropie seront en relation, et donc dans lequel l'existence humaine, irriguée de cette médiation, sera elle-même relation entre une finitude et un champ de conscience illimité : de même, le plongeur quitte un monde ancien (celui des hommes), et il entre dans un monde nouveau, inconnu, le « grand bleu » aquatique, symbole de son immersion mystique dans l'au-delà.

Dans l'*Enéide*, Virgile a d'ailleurs voulu souligner expressément ce que le plongeur pouvait avoir de régénérant : c'est l'épisode du plongeur de Turnus dans le Tibre, à la fin du IX^e livre. Turnus a échoué dans sa tentative de prendre le camp troyen ; mais il est cerné, acculé, et en grand danger d'être tué :

« Sur tout son corps la sueur coule et forme des ruisseaux noirâtres, il ne peut reprendre haleine, une suffocation douloureuse secoue ses membres épuisés » (IX, 812-814).

Et soudain, c'est le miracle : par un plongeur, il échappe à ce monde de la sueur, de la laideur, de la mort ; il pénètre dans un espace de paix et de calme, et connaît une véritable « mort heureuse » avant de revenir à la surface, « joyeux, lavé des souillures du combat » : car son heure n'est pas venue, il a encore à se battre chez les hommes ; mais, pour un instant qui a dû être une éternité, il a eu, dans le fleuve, au milieu des nymphes (psychopompes à la manière des dauphins du « Grand Bleu »), la vision de l'au-delà :

« Enfin, d'un saut, avec toutes ses armes, il se jeta tête première dans le fleuve. Celui-ci l'accueillit dans ses blondes profondeurs, puis le souleva sur ses ondes paisibles et le rendit à ses compagnons, joyeux, lavé des souillures du combat. » (IX, 815-818).

Déjà, au début de ce même IX^e livre, les vaisseaux d'Enée avaient plongé dans le Tibre pour en ressortir purifiés et transformés en nymphes des bois : elles retrouvent leur nature première de dryades, qu'elles étaient avant de

¹⁰ On se souvient de la phrase célèbre de Picasso : « La symétrie, c'est la mort ».

devenir arbres, puis bois de navire ; le plongeon ramène à la genèse primordiale, il est *regressus ad uterum* :

« *Toutes les poupes rompent leurs amarres et, comme des dauphins, elles plongent, rostrés en avant, et gagnent les eaux profondes. Et miraculeusement, elles reparaissent jeunes filles et nagent vers la mer.* » (IX, 117-122) :

Le plongeon se prolonge en nage, l'un et l'autre apparaissant, dans cette stylistique virgilienne du geste, comme deux mises en ordre du mouvement, s'inscrivant dans une démarche générale d'orientation et d'organisation, qui caractérise la dimension initiatique de l'épopée virgilienne.

Il est intéressant de retrouver ce thème du plongeon, dans notre XIX^e siècle européen, très concrètement associé à la vie du poète anglais Swinburne, jusqu'à être un paradigme et une des clefs de son œuvre. Si l'on songe que Swinburne fut un des plus beaux représentants de la « romanomanie » ambiante, on peut voir là un accès symbolique profond à son œuvre, en même temps qu'un « fil rouge » nous ramenant aux mythes antiques. De son enfance (où il aurait déjà risqué de se noyer) à la fin de sa vie (où l'un de ses héros s'appelle *Thalassius*, « l'homme de la mer »), Swinburne a été fasciné par la mer, et par la noyade. Si l'on admet qu'une noyade commence par un plongeon raté, nous voici dans la même logique d'oscillation entre le plongeon (la métaphorisation de la réussite du poète) et la noyade (le risque encouru). Comme Swinburne semble avoir été hanté par l'échec, on n'est pas étonné de retrouver, de façon récurrente, ces thèmes de la mer et de la noyade dans son œuvre. Mais où la réalité rejoint la fiction, c'est que Swinburne a réellement failli se noyer à Etretat, pour avoir voulu se baigner (et plonger ?) dans un état d'ébriété avancée. Ironie de la littérature, l'un de ses sauveteurs ne fut autre que ...le jeune Maupassant, excellent nageur, qui avait été alerté par le spectacle d'un gentleman ivre en train de se noyer : c'était Swinburne, qui l'invita chez lui le lendemain pour le remercier. A l'occasion de cette visite, Maupassant lui-même, qui en avait pourtant vu d'autres, fut impressionné par la façon dont vivait Swinburne, en compagnie de son ami homosexuel et d'un singe, qui n'était pas absent de leurs ébats. Pour clore cette étrange journée, Swinburne fit cadeau à Maupassant d'une main d'écorché, dont, paraît-il, notre nouvelliste fit grand cas, au point de vouloir la mettre comme heurtoir sur sa porte ; ses amis eurent grand peine à lui remontrer que ce serait du dernier mauvais goût. Plus tard, Maupassant se servira de l'anecdote pour la raconter avec talent et se faire connaître dans le monde littéraire (les Goncourt en font mention dans leur *Journal* du 28 février 1875) ; il en fera plus tard matière à un conte, *La Main d'Écorché*.

Nous en retiendrons que Swinburne est l'homme du saut raté : il voudrait qu'un élan le projette (comme dans les processus initiatiques de boiterie), mais il ne fait que le déséquilibrer. Tel Icare, il cherche le vol, et ne trouve que la chute — sauf peut-être à la fin de sa vie, où il semble accéder à une sorte de « lâcher-prise » décripé, et où la mer devient, dans son œuvre, une sorte d'*alpha* et d'*omega*, un milieu amniotique indissociable des tribulations du poète-plongeur, et d'aventures dont le risque n'est pas absent (c'est à la même époque que Rimbaud écrit le *Bateau Ivre*), et qui évoquent la belle phrase de Nietzsche : « J'aime ceux qui ne savent vivre qu'en sombrant, car ils passent au delà ».