VII

LA LÉGENDE DE LÉANDRE ET HÉRO DANS LA LITTÉRATURE LATINE : DU THÈME POÉTIQUE À L'EXPLOITATION THÉÂTRALE.

par Anne BAJARD
Maître de Conférences à l'Université de Bordeaux III

SOMMAIRE. — *Les évocations de la légende de* ***Léandre*** *et* ***Héro*** *par la* ***littérature latine*** *amoureuse ou érudite, plus fréquentes que chez les auteurs grecs, fournissent un indice de sa* ***popularité*** *à Rome. Mais cette littérature n'en a pas été le principal vecteur, pas plus que l'iconographie. Comme le dit Fronton, l'histoire fut « rendue célèbre par les acteurs ». En effet, le* ***mime*** *exploita cette légende, avec le support d'un texte ou de manière purement visuelle.*

EPITOME. — ***Latini scriptores*** *fabulam* ***de Leandro Heroque*** *saepius quam Graeci memorant. Quo apparet hanc fabulam apud Romanos elatam esse. Nec tamen amatoria poesis nec docta scripta nec pictura eam* ***in uulgus extulit****. Vt M. Cornelius Fronto dixit, « fabula histrionibus celebrata » est.* ***Mimi*** *enim Leandron Heronque egerunt aut saltauerunt.*

Malgré un nombre relativement faible de traitements iconographiques et littéraires, la légende de Léandre et Héro nous est bien connue grâce au traitement développé que lui a donné Ovide, dans les *Héroïdes* XVIII et XIX. Celles-ci relatent les amours d'un jeune homme d'Abydos pour une fille de Sestos, enfermée dans une tour par la volonté de ses parents. Pour la rejoindre à l'insu de tous, Léandre traversait chaque soir l'Hellespont, guidé par une lampe. Par une nuit sans lune, alors que la mer était mauvaise, la lampe s'éteignit et Léandre se noya. Après l'avoir attendu vainement, Héro retrouva au matin le corps de son amant sur la rive.

S'il convient de ne pas laisser de côté la question des origines de cette légende, déjà longuement débattue, c'est avant tout l'exploitation plus spécifique du thème par la littérature latine, sous diverses formes, qui nous retiendra essentiellement.

La première mention de la légende de Léandre et Héro dans la littérature latine n'est guère antérieure à Ovide, puisqu'elle se trouve chez Virgile, dans le chant III des *Géorgiques* (v. 258-263) :

> *Quid iuuenis, magnum cui uersat in ossibus ignem*
> *durus amor ? Nempe abruptis turbata procellis*
> *nocte natat caeca serus freta ; quem super ingens*
> *porta tonat caeli, et scopulis inlisa reclamant*

aequora ; nec miseri possunt reuocare parentes
nec moritura super crudeli funere uirgo [1].

Les premiers auteurs grecs qui fassent allusion à la légende, Antipater de Thessalonique (*Anthol. Pal.*, VII, 666) et Strabon (XIII, 1, 22), sont contemporains de Virgile. Pourtant, la manière allusive (*iuuenis*, *uirgo*) dont ce dernier désigne ses deux protagonistes montre que la légende était déjà parfaitement familière à ses lecteurs. Par ailleurs, le seul traitement développé de ce thème en dehors des *Héroïdes*, un *epyllion* de Musée, présente avec la version d'Ovide des divergences suffisamment significatives pour permettre de penser que cet auteur grec du v^e^ s. ap. J.-C. a puisé à d'autres sources que le poète latin. Par conséquent, l'existence d'une œuvre d'époque hellénistique sur ce thème, aujourd'hui perdue, était déjà admise en 1913 par la *Realencyclopädie* [2], et par la plupart des chercheurs qui se sont par la suite interrogés sur les origines de la légende [3]. Né sans doute dans cette région qui lui sert de cadre, comme en témoignent notamment les monnaies sur ce thème frappées par Sestos et Abydos [4], le récit eut peut-être d'abord une transmission orale, comme ce fut probablement le cas pour l'histoire de Pyrame et Thisbé et pour celle d'Akontios et Kidippè, également traitées par Ovide [5]. Par analogie toujours avec l'histoire d'Akontios, le nom de Callimaque a été avancé comme celui du premier poète à avoir fait accéder ce récit à la dignité de thème littéraire [6]. Toutefois, rien dans ce qui nous est conservé des Aitia ne permettait d'étayer une telle hypothèse. Seule la découverte d'un papyrus (*papyrus Rylands* 436) [7] est venue confirmer l'existence d'un traitement hellénistique de la légende. Ce texte, daté du I^er^ s. ap. J.-C., reproduit sans doute une œuvre antérieure d'un ou deux siècles. Il s'agit de dix hexamètres où apparaît le nom de Λάανδρος. Il est essentiellement consacré à une invoca-

1. Texte établi par E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

2. Sittig, *RA* 1913, Hero, 909 sq.

3. Voir notamment L. Malten, *Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Sagenforschung*, dans *RhM*, 93, 1950, p. 65-81 ; G. Solimano, *Ero e Leandro, considerazioni sull'origine del mito*, dans *Tetraonyma. Miscellanea Graeco-Romana*, Genova, 1966, p. 251-264.

4. Monnaies de Sestos de la période autonome : J. Ch. Rasch, *Lex. univers. rei num.*, Lipsiae, 1785-95, IV, 2, 774. Sur d'autres monnaies d'époque impériale, voir la bibliographie fournie par C. Caprino dans *EAA*, sv. Leandros, p. 516-517.

5. Sur l'importance de la tradition orale pour ces deux légendes, voir notamment E. Zaffagno, *Il giuramento scritto sulla mela*, dans *MCNS*, I, 1976, p. 109-119 ; P. E. Knox, *Pyramus and Thisbe in Cyprus*, dans *Harvard studies of classical philology*, 92, 1989, p. 315-328.

Des études récentes, s'intéressant au répertoire des *arétalogoi* et autres conteurs de carrefours dans l'antiquité, ont aussi montré ce que doivent à cette littérature orale, composée de légendes ou contes romanesques, des histoires dramatiques comme celle de Pyrame et Thisbé, elle aussi traitée par Ovide, ou les contes insérés par Apulée ou Pétrone dans la trame de leur propre récit. Voir notamment C. Salles (*Assem para et accipe auream fabulam, quelques remarques sur la littérature populaire et le répertoire des conteurs publics dans le monde romain*, dans *Latomus*, 40, 1981, p. 3-20) et A. Scobie, *Storytellers, storytelling, and the novel in the graeco-roman world*, dans *RhM*, 122, 1979, p. 229-239).

6. Voir notamment D. Kemp-Lindermann, *Hero und Leander*, dans *Festschrift für Brommer*, Mainz, von Zabern, 1977 (p. 201-205), p. 201 ; A. Colonna, *Un antico epillio di Ero e Leandro*, dans *Studi italiani di filologia classica*, 22, 1947, p. 231-260 ; E.J. Kenney, *The Metamorphosis of Hero*, dans *Style and Tradition. Studies in Honor of Wendell Clausen*, Leipzig, 1998, (p. 55-71), p. 62.

7. C.H. Roberts, *Catalogue of the Greek Papyri in the J. Rylands Library*, III, London, 1938, p. 98 sq.

tion au Soleil, aux éléments qui peuvent nuire à Léandre, et à Vesper qui amènera son retour, motifs qu'on ne retrouve ni chez Ovide, ni chez Musée.

Il est fort possible que cette œuvre anonyme, ou un autre texte mineur, ait été le seul vecteur de transmission de la légende au monde romain. En effet, J. Griffin [8] fait remarquer que le traitement de cette légende par un auteur comme Callimaque aurait difficilement pu être passé sous silence par la tradition littéraire. Par ailleurs, la plupart des allusions à Léandre et Héro par des auteurs grecs se situent entre le III^e^ s. et l'époque byzantine [9]. Elles ne sont qu'une dizaine, pour plus de vingt attestations latines, dont un bon nombre relèvent du I^er^ s. av. et ap. J.-C. La légende fut donc beaucoup plus populaire dans les régions de langue latine que dans le monde grec, surtout durant le Haut-Empire. Ces constatations conduisent J. Griffin à nier l'existence dans la littérature grecque d'une œuvre de quelque importance, consacrée à la légende, qui soit antérieure à celle d'Ovide.

Si la légende fut plus souvent évoquée par les auteurs latins, ces derniers se limitent néanmoins généralement à une brève mention. Les plus nombreuses se trouvent chez Ovide, qui en dehors des *Héroïdes*, évoque la traversée de Léandre dans les *Amours* (II, 16, 31), l'*Art d'aimer* (II, 249-250) les *Tristes* (III, 10, 41-42) et le *Contre Ibis* (590). D'autres allusions, toujours brèves, se trouvent chez Pomponius Mela (*Chorographie*, I, 86), Lucain (IX, 955), Sénèque (*De Ira*, I, 21, 3), Martial (*Livre des Spectacles*, XXV et XXVb ; *Epigr.*, XIV, 181), Stace (*Silve* I, 2, 87-90, *Silve* I, 3, 27-31 et *Thébaïde*, VI, 541-547), Fronton (III, 14, 3-4), Ausone (*Mosella*, 287-294 ; *Cupido cruciatus*, 21-23), et Sidoine Apollinaire (*Carmen* XI, 71). On peut rajouter à ce catalogue quelques mentions tardives, notamment deux poèmes (*Anthol. lat.*, 48 et 199, 89). Il est possible de classer la plupart de ces mentions dans quelques catégories précises. Quelques-unes ne sont là que pour caractériser le détroit, évoqué dans un tout autre contexte. C'est le cas chez Pomponius Mela et Lucain, ainsi que dans l'*Ibis* d'Ovide. Venant doubler le mythe plus célèbre d'Hellé, donnant son nom au détroit lui-même, la légende de Léandre prend alors un caractère étiologique pour expliquer la présence d'une tour sur la rive européenne, dite « tour de Héro », probablement un phare en réalité, dont Strabon atteste également l'existence. Le plus souvent, la légende est évoquée à titre d'*exemplum*, dans un contexte évoquant un amour qui refuse tout obstacle. Tel est son emploi chez Virgile lui-même et chez Sénèque, où la traversée de Léandre est présentée comme un acte insensé, fruit d'une passion aveugle et destructrice. En revanche, dans la plupart des attestations ovidiennes, dans la *Silve* I, 2 de Stace et chez Sidoine Apollinaire, Léandre ou Héro sont les symboles positifs d'un amour capable de surmonter tous les obstacles. Ils apparaissent alors le plus souvent au milieu d'un

8. J. Griffin, *Latin poets and Roman life*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1985, p. 92 et n. 22.

9. Pour la liste des allusions à la légende dans la littérature latine et grecque, voir G. Solimano, *op. cit.*, p. 251-252.

catalogue d'exemples du même ordre. Parfois, il s'agit simplement d'illustrer, par quelques comparaisons érudites, dont celle de la traversée de Léandre, un autre triomphe sur l'élément liquide. C'est le cas en particulier dans la *Silve* I, 3 de Stace et dans la *Moselle* d'Ausone. Enfin, dans deux cas, il s'agit d'une *ekphrasis*, très allusive chez Martial, un peu plus développée dans la *Thébaïde* de Stace, qui témoignent d'une relative popularité du thème dans l'iconographie du temps.

La mise en parallèle de tous ces extraits montre donc que la légende a été principalement évoquée soit à propos du site qui lui servait de cadre, soit par une poésie amoureuse se réclamant ouvertement du modèle alexandrin, et le plus souvent au milieu d'un catalogue d'érudition mythologique et légendaire.

Ces constatations ne témoignent pas d'un vif intérêt des auteurs latins pour la légende. Toutes ces mentions peuvent être rattachées à l'origine géographique précise du récit, et surtout au souvenir de son traitement par Ovide.

Mais la littérature amoureuse ou érudite ne fut pas le seul support, le seul vecteur de diffusion de cette légende. On en connaît un certain nombre de représentations figurées. Les plus anciennes, cinq en tout, appartiennent à la peinture pompéienne [10]. A chaque fois, c'est l'épisode central de la traversée qui se trouve représenté. Quelques mosaïques et reliefs d'Afrique du Nord et d'Italie présentent également ce motif [11]. Néanmoins, ces représentations figurées restent peu nombreuses et ont presque toutes été retrouvées dans la partie occidentale de l'empire. Ces constatations avait amené D. Kemp-Lindermann à supposer l'existence d'éditions illustrées des *Héroïdes*, qui auraient pu inspirer par la suite peintres et mosaïstes. Elle fait en effet valoir qu'on ne connaît pas de traitement iconographique de la légende antérieur à l'œuvre d'Ovide. En outre, quel qu'en soit le support, les représentations figurées sont de petit format et comportent peu de détails, comme si elles avaient été inspirées par une image sur un papyrus.

Toutefois, il convient d'ajouter à cette hypothèse un autre vecteur de diffusion de la légende : le théâtre. En effet, au paragraphe 3 de la lettre III, 14 de Fronton, datée entre 147 et 161 [12], nous apprenons qu'il existait de son temps des spectacles qui avaient rendu populaire la légende :

10. Peintures pompéiennes : I, 12, 1 (style : IV) ; Maison de M. Vesonius Primus / d'Orphée, VI, 14, 20 (style :III-IIB) ; Maison des Vettii, VI, 15, 1 (style : IV) ; VII, 1, 25 (style : IV) ; Maison de Léandre et Héro, VIII, 5, 5 (style : IV) ; IX, 5, 14 (style : IV). Il faut ajouter à ces peintures pompéiennes une représentation trouvée dans une chambre funéraire à Morlupo, près de Rome (époque de Trajan).

11. Mosaïques : Sfax, Thermes de Henchir-Thina (IIIe s. ap. J.-C.) ; Mosaïque de la toilette de Vénus dans la Maison de l'âne de Djemila (milieu du IVe s.). Reliefs : un relief de Vénétie conservé au musée de Münich (fin du IIe s. ap. J.-C.) ; relief trouvé à Villars et conservé au Musée de Nevers (fin du IIe s. ap. J.-C.) ; relief trouvé à Zaghouan et conservé au Musée du Bardo à Tunis (fin du IIe s. ap. J.-C.) ; relief de terre cuite conservé au Musée de Boston (très fragmentaire : il ne reste que Héro sur sa tour).

12. Selon M. P.J. Van den Hout, ed. Teubner, 1988, p. 293.

Vnde displicet mihi fabula histrionibus celebrata, ubi « amans amantem puella iuuenem nocte lumine accenso stans in turri natantem in mare opperitur.

Héro est ici présentée dans l'attitude qui lui est généralement attribuée par les œuvres littéraires et plastiques traitant de la légende : elle éclaire du haut de la tour le chemin de son amant en train de nager. C'est donc l'épisode central de la traversée, tel qu'on pouvait le voir au théâtre, joué par des acteurs (*histriones*), qui est ici évoqué.

Mais le texte de Fronton n'est pas la plus ancienne attestation sur un spectacle reproduisant la traversée de Léandre. Dans les pièces XXV et XXVb du *Livre des spectacles*, Martial évoque un acteur incarnant ce personnage qui traversa de nuit l'arène inondée du Colisée, lors des jeux donnés en 80 pour l'inauguration du monument [13]. Concentré sur la séquence centrale du récit, l'exploit sportif de la traversée de Léandre, ce spectacle semble au premier abord s'apparenter essentiellement aux mises en scène d'exécution de thème mythologique qui se développaient à la même époque [14]. De fait, lors de ces mêmes jeux de 80, on vit ainsi, toujours selon Martial (XXI et XXIb), un homme personnifiant Orphée charmer des animaux, avant d'être déchiré par un ours. La reconstitution dans l'arène d'un décor de forêt, à cette occasion, procédait de la même recherche d'un effet de réel que l'inondation de l'arène.

Toutefois, la traversée de Léandre présentée lors des jeux de 80 ne fut pas une exécution, puisque, comme le souligne l'épigramme XXV, le spectacle eut un dénouement heureux, contraire à celui de la légende [15] :

Quod nocturna tibi, Leandre, pepercerit unda,
desine mirari : Caesaris unda fuit [16].

Par ailleurs, il existe pour cette époque des exemples d'une transposition pour l'amphithéâtre d'œuvres conçues à l'origine pour le théâtre. L'épigramme VII du *Livre des Spectacles* évoque ainsi la représentation au Colisée de la mort de *Laureolus*, célèbre bandit dont les méfaits, la capture et l'exécution avaient déjà fait l'objet de représentations théâtrales [17].

13. Comme l'a souligné G. Ville dans *La gladiature en occident des origines à la mort de Domitien*, Paris, De Boccard, 1982, p. 144-148, la disposition des épigrammes de Martial incite à situer cette traversée de « Léandre », comme les évolutions des « Néréides », dans l'arène du Colisée. Cette dernière, on le sait aussi par d'autres sources, pouvait alors être inondée, et une naumachie y fut présentée lors de ces mêmes jeux. Or, les pièces XXV et XXVb consacrées à Léandre suivent immédiatement l'épigramme XXIV qui évoque cette naumachie donnée dans l'amphithéâtre. Elles sont elles-mêmes suivies par la pièce XXVI sur le ballet des Néréides, puis par celle qui énumère une série de spectacles donnés sur le bassin d'Auguste (XXVIII), l'épigramme XXVII devant probablement être reclassée pour être placée à sa suite.

14. On sait aussi par exemple que dans l'amphithéâtre de bois de Néron fut représenté le vol d'Icare, qui s'écrasa près de la loge impériale (Suét., *Ner.*, XII, 5). Sur ce thème, voir notamment C. Vismara, *Il supplizio come spettacolo*, dans *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, a cura di N. Savarese, Bologna, società editrice il Mulino, 1996, p. 115-129.

15. Bien loin de transformer le spectacle en mise en scène de supplice, l'empereur vit là une occasion de souligner, par une manifestation de sa *clementia*, son pouvoir sur l'élément liquide.

16. Texte établi par H.J. Isaac, Paris, Les Belles Lettres, 1969.

17. Suét., *Cal.*, LVII, 9 ; Jos., *A.J.*, XIX, 94.

Il est donc possible qu'un spectacle de théâtre sur le thème de Léandre et Héro ait préexisté aux mises en scène décrites par Martial. D'autres indices viennent appuyer cette hypothèse. Tout d'abord, on sait que certaines œuvres de Virgile et d'Ovide, les premiers à avoir évoqué ou traité la légende, furent adaptées au théâtre. Outre des témoignages sur de simples récitations [18], l'épisode de la mort de Didon dans l'*Énéide* devint le sujet de spectacles où les gestes des acteurs s'associaient au chant. Ce spectacle où les gestes expressifs du comédien devaient donner corps aux vers prononcés par le ou les récitants était la pantomime, dont le développement à l'époque augustéenne, sous l'égide de Batylle et de Pylade, est bien connu. Suétone (*Nér.*, 54) apporte confirmation d'une telle adaptation des vers de Virgile à la pantomime. Selon lui en effet Néron eut le projet de « danser » (*saltare*) le rôle de Turnus. Le verbe *saltare*, équivalent du grec ὀρχέομαι, était communément utilisé pour désigner le jeu muet de l'acteur de pantomime.

Sur l'adaptation à la pantomime des œuvres d'Ovide, nous avons le témoignage du poète lui-même, dans les *Tristes* (II, 519-520 et V, 7, 25-26) [19]. L'auteur emploie lui aussi le verbe *saltare* pour désigner ces représentations. L'identification des œuvres ainsi adaptées est incertaine [20]. Mais il est généralement admis que la *Triste* V, 7 fait allusion aux *Métamorphoses* ou aux *Héroïdes* [21].

Il n'est donc pas impossible que la première transposition théâtrale de la légende de Léandre et Héro ait été une pantomime d'époque augustéenne, où un acteur soliste, changeant de masque, interprétait les deux rôles tour à tour, tout comme les *Héroïdes* donnaient successivement la parole à Léandre, puis à Héro.

Toutefois, le spectacle évoqué par Martial, avec sa recherche d'un effet de réel maximum, est évidemment fort loin de telles mises en scène de textes poétiques. Pour d'évidentes raisons d'acoustique, il est très improbable qu'il ait été accompagné d'un quelconque texte, à plus forte raison d'une récitation des vers d'Ovide. La représentation nocturne du Colisée relève d'un autre genre de spectacle, également représenté, au cours des mêmes jeux, par un ballet où des jeunes femmes, évoluant dans l'eau, incarnèrent des Néréides.

18. Servius, VI, 11 ; Tacite, *Dial.*, 13, 2 ; Macrobe, *Sat.* V, 17, 5.

19. *Trist.* II, 519 :
et mea sunt populo saltata poemata saepe
*Trist.*V, 7, 25-26 :
carmina quod pleno saltari nostra theatro
uersibus et plaudi scribis, amice, meis

20. Il est possible que l'allusion de la *Triste* II, 2 renvoie à des mises en scène de l'*Art d'Aimer* (Voir G. F. Gianotti, *Sulle tracce della pantomima tragica : Alceste tra i danzatori ?* dans *Dioniso*, 61, 1991, p. 121-149, p. 124).

21. De fait, outre le répertoire tragique et la mythologie, le répertoire de la pantomime exploitait volontiers les récits romanesques, puisqu'on sait par Lucien (περὶ ὀρχήσεως, 2, 54 et ψευδολογιστής, 25) que l'histoire de Ninos fit l'objet d'un tel spectacle.

Ces spectacles aquatiques sont parfois mentionnés à part dans les ouvrages consacrés aux jeux romains. Ils sont pourtant proches d'autres représentations de courts épisodes mythologiques que les textes nous font connaître, et dont la plus célèbre est la représentation du jugement de Pâris évoquée dans les *Métamorphoses* (X, 30-34). Plusieurs acteurs participaient à ce spectacle qu'Apulée situe au théâtre de Corinthe. Leur aspect physique et leur costume devaient se rapprocher le plus possible du personnage incarné, comme le montre par exemple la description des enfants costumés en Amours qui entouraient l'actrice figurant Vénus (X, 32, 1), selon la description même de l'auteur :

> *illos teretes et lacteos puellos diceres tu Cupidines ueros de caelo uel mari commodum inuolasse ; nam et pinnulis et sagittulis et habitu cetero formae praeclare congruebant.*

On peut également rappeler une allusion de Velléius Paterculus (II, 83, 2) à un spectacle où Plancus, lors d'un banquet donné par Antoine, n'hésita pas à paraître couvert de peinture bleue, et affublé d'une queue de poisson et d'une couronne de roseau, pour incarner le dieu Glaucus.

Il est d'ailleurs probable que ce type de représentation était à l'origine un divertissement de banquet, d'autant que l'attestation la plus ancienne que nous en ayons est celle d'une mise en scène des amours d'Ariane et de Dionysos qui clôt le *Banquet* de Xénophon (IX, 2-7). On peut enfin citer un passage du *Daphnis et Chloé* de Longus (II, 37, 1-3) [22], où les deux héros dansent l'histoire de Pan et Syrinx que vient de leur raconter Lamon.

Dans la mesure où ces spectacles n'avaient manifestement pas, dans l'antiquité, de nom générique, ils se rattachaient plus ou moins, aux yeux des contemporains, à un genre déjà répertorié. Ils présentent au premier abord des analogies avec la pantomime [23]. Outre leurs sujets mythologiques, traités sans intention parodique, ils reposent essentiellement sur la chorégraphie et la gestuelle [24]. Toutefois, les spectacles considérés se distinguent à l'évidence de la pantomime de Pylade et de ses successeurs. En effet, ils prévoyaient tous la présence sur scène de plusieurs protagonistes.

22. III^e^ s. ap. J.-C.

23. J. Hellegouarc'h, Velléius Paterculus, C.U.F., 1982, notes complémentaires, p. 227, LXXXIII, n. 4 ; de même, F. Ollier dans sa traduction du *Banquet* de Xénophon (C.U.F., 1961) désigne le spectacle évoqué (X, 6) sous le nom de *pantomime*. Voir aussi B. Zucchelli, *Mimus hallucinatur ... : il teatro-spettacolo del II secolo*, dans *Storia, letteratura e arte a Roma nel secondo secolo dopo Cristo*. Atti del Convegno, Mantova 8-10 ottobre 1992, Firenze, Olschki, 1995, p. 316-317.

24. Dans le spectacle décrit par Xénophon, les acteurs incarnant Ariane et Dionysos prononçaient à ce qu'il semble quelques mots. Le public de ce spectacle entendit en effet les acteurs échanger des serments d'amour : Καὶ γὰρ ἤκουον τοῦ Διονύσου μὲν ἐπερωτῶντος αὐτὴν εἰ φιλεῖ αὐτόν, τῆς δ' οὕτως ἐπεμνυούσης (Et en effet ils entendaient Dionysos demander à Ariane si elle l'aimait, et elle lui jurer que oui). Commentateurs et traducteurs s'opposent sur le sens de la phrase de Xénophon. Elle peut signifier que le jeu muet des deux acteurs est si parfait que les spectateurs « croient entendre » des paroles d'amour (cf. Ph. E. Legrand, *Problèmes alexandrins*, II, dans *REA*, 17, 1902, p. 16, n. 6 ; L. Cicu, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari, Galizzi, 1988, p. 184, n. 3). Mais rien dans le texte grec ne permet d'écarter l'éventualité d'un échange verbal effectif. Sur ce sujet, voir aussi V. Rotolo, *Il pantomimo*, *« Studi e testi »*, Istituto di filologia greca, Università di Palermo, n. 1, Palermo, 1957, VI, 1-123, p. 39.

En revanche, les spectacles décrits par Apulée et Longus sont entièrement muets. Apulée notamment évoque l'expressivité du jeu de Vénus, qui par moment « danse avec les yeux seuls » (X, 32, 3).

L'absence de masque, très probable dans le spectacle décrit par Apulée, est manifeste chez Xénophon où les spectateurs admirent la beauté des acteurs qui s'embrassent « non pas en se moquant, mais véritablement » (οὐ σκήπτοντας δὲ ἀλλ' ἀληθινῶς τοῖς στόμασι φιλοῦντας). Or l'absence de masques associée à la présence sur scène de nombreux protagonistes étaient les caractéristiques du mime. C'est pourquoi Luciano Cicu, dans *Problemi e strutture del mimo a Roma* [25], identifie les spectacles décrits par Xénophon, Velléius, Apulée et Longus comme une forme particulière de mime, qu'il appelle « mimo saltatorio ».

Les représentations évoquées par Martial relèvent également de ce genre composite du « mime dansé », associant au merveilleux mythologique ou légendaire la recherche d'un fort effet de réel [26]. Cette primauté de l'élément visuel explique que de tels spectacles aient pu si aisément passer du théâtre à l'amphithéâtre. On peut d'ailleurs noter au passage que la mise en scène décrite par Apulée doit être suivie d'une *damnatio ad bestias*, l'*orchestra* du théâtre de Corinthe ayant été aménagée pour pouvoir faire office d'arène.

Il est possible que l'utilisation d'un véritable décor aquatique pour des représentations de la traversée de Léandre soit antérieure aux jeux de 80. De fait, Martial ne souligne à aucun moment le caractère nouveau du spectacle, alors qu'il n'hésite pas à le faire à d'autres occasions [27]. Le silence des historiens, même de Dion Cassius qui souligne plusieurs innovations des jeux de 80 [28], incite à aller dans le même sens. Il serait logique que la traversée de Léandre et la danse des Néréides, spectacles mineurs et de brève durée, aient été évoqués par les épigrammes et leur esthétique du court tableau, de l'instant saisi, tandis qu'ils étaient passés sous silence par les historiens, parce qu'il ne s'agissait pas d'une nouveauté. Par ailleurs, il existait en Campanie, dès l'époque julio-claudienne, plusieurs théâtres munis d'un bassin, notamment le théâtre de Pompéi lui-même, comme s'ils avaient déjà été destinés à de tels spectacles.

L'exploitation de la légende de Léandre et Héro par la pantomime à l'époque d'Auguste est donc possible, mais son adaptation aux spectacles composites qu'étaient les mimes dansés est attestée par Martial, et sans doute antérieure à l'époque flavienne.

Cependant, l'histoire des rapports de cette légende avec le théâtre ne nous paraît pas devoir se résumer à ces conclusions. D'autres indices suggèrent l'existence d'un spectacle sur ce thème doté d'un véritable support textuel, mais indépendant de celui d'Ovide. Autrement dit, comme

25. *Op. cit.*, p. 182-194.

26. La réalisation d'une montagne de bois plantée d'arbres dans le théâtre de Corinthe, telle que l'évoque Apulée (X, 30, 1), relève du même principe que l'inondation de l'arène nécessaire à la mise en scène de la légende de Léandre et Héro.

27. Dans la pièce XXVIII notamment, Martial souligne de manière imagée le caractère inédit du spectacle présenté sur le ponton de la naumachie.

28. C'est le cas par exemple de l'assaut contre l'îlot du bassin d'Auguste qui termina la naumachie, ou des animaux terrestres dressés évoluant dans l'eau qui firent partie du programme des chasses (D.C., LXVI, 25).

dans le cas du *Laureolus*, déjà évoqué, l'adaptation à un spectacle purement visuel se serait faite à partir d'un véritable mime.

L'une des caractéristiques du mime pourrait représenter une objection à l'encontre de notre hypothèse : les thèmes qu'il abordait le plus souvent. Les mimes latins dont nous avons conservé la trace, parfois sous la forme de rares fragments, le plus souvent par leur seul titre, semblent avoir essentiellement exploité des situations tirées de la vie quotidienne. Quant aux allusions à ce genre dans d'autres sources littéraires, des poètes augustéens aux Pères de l'Eglise, elles concernent surtout les mimes qui traitaient le thème de l'adultère sur le mode farcesque, et ceux qui parodiaient les récits mythologiques.

Si l'on ne peut nier l'importance de ces thèmes dans la production mimique, l'insistance des sources à leur sujet s'explique chez les élégiaques par leur intérêt pour le thème des amours illégitimes, chez les Pères de l'Eglise par le caractère emblématique de ces mimes pour stigmatiser l'immoralité du théâtre. En réalité, le terme *mimus*, ou μῖμος en grec, fut de tout temps utilisé pour désigner des types de production théâtrale très différents, comme s'accordent à le reconnaître la plupart des chercheurs contemporains [29]. Quelques rares témoignages, trop souvent laissés de côté, laissent entrevoir des aspects du mime fort éloignés du comique farcesque des mimes d'adultères et des parodies mythologiques. On apprend ainsi incidemment par Sénèque (*De Ira*, II, 2, 5) que des mimes pouvaient présenter le spectacle d'un naufrage, non pas traité sur le mode parodique, mais destiné à émouvoir le spectateur [30]. Certains papyri égyptiens donnent des aperçus analogues sur le mime grec d'époque impériale [31].

29. Ainsi B. Zuchelli (*op. cit.*, p. 312) refuse de donner une définition précise du Mime, genre « variable et changeant, qui se refuse à toute tentative de classification », selon ses propres termes. De même, J.-M. André (*Les* Ludi Scaenici *et la politique des spectacles au début de l'ère antonine* dans *Actes du IX^e Congrès de l'Association G. Budé*, Rome, 1973, p. 468-479) a souligné que « maintes allusions au mime, dans les textes littéraires, ne peuvent s'expliquer que si les contours du genre sont flous ».

Voir aussi J.C. Mc Keown, *Augustan Elegy and Mime*, dans *Cambridge Philological Society Proceedings*, 25, 1979, p. 71 :

« Under this general title, works of a high literary quality have been categorised without discrimination alongside strip-tease and even less intellectual displays. »

30. *Quae non sunt irae, non magis quam tristitia est quae ad conspectum mimici naufragii contrahit frontem* ... (Ce ne sont pas des colères, pas plus qu'il ne faut voir de tristesse dans le froncement de sourcil que fait naître la représentation d'un naufrage, dans un mime ...).

31. Par exemple, un papyrus de Cologne (PKöln 245) daté du III^e s. ap. J.-C. présente un fragment d'œuvre théâtrale inspirée du cycle troyen, sans la moindre intention parodique, que Gian Franco Gianotti (*op. cit.*, p. 273-277) identifie comme un mime. Un autre texte (PBerol. 13927), du V^e ou VI^e s ap. J.-C., présentait apparemment les tribulations d'une héroïne nommée Leucyppè, sans doute inspirées du roman d'Achille Tatius (*cf.* E. Mignogna, *Il mimo Leucippe, un'ipotesi su PBerol 13927*, dans *RCCM*, 38, 1996, p. 161-166).

Il n'est d'ailleurs pas impossible que l'œuvre théâtrale d'époque romaine qui nous occupe ait eu pour source un mime venu du monde grec. La découverte sur un fragment de papyrus (*pap. Oxyrh.* 864) d'un texte dramatique où une jeune fille se lamente sur les bords de l'eau peut donner quelque épaisseur à cette hypothèse, défendue notamment par G. Solimano (*op. cit.*, p. 253). Cependant, dans la mesure où le nom d'Héro n'apparaît pas, il n'est pas certain que ce texte évoque réellement la légende. Comme le fait observer G. Solimano lui-même, d'autres récits s'attachaient au détroit des Dardanelles.

Par ailleurs, l'époque julio-claudienne, où fut probablement composée l'œuvre théâtrale qui nous occupe, voyait s'achever une période d'essor du mime dit « littéraire », dont la représentation pouvait s'appuyer sur un texte d'une certaine valeur, susceptible par conséquent de réapparaître dans d'autres œuvres sous forme de citations. Le mime littéraire avait connu son plein essor à la fin de la République avec la production de Labérius et de Publilius Syrus. Ce dernier notamment est salué par Sénèque le Rhéteur pour les qualités littéraires et la haute valeur morale de ses œuvres [32]. De même, un mimographe d'époque augustéenne, Philistion, est cité par Cassiodore (*Variae epistulae*, IV, 51, 10) pour la qualité de ses textes. Pour l'époque julio-claudienne, on peut encore citer, notamment, l'auteur du *Laureolus*, le mimographe Catullus, actif sous Caligula [33], et qualifié d'*urbanus* par Juvénal (XIII, 110-111) [34].

En faveur de l'existence d'un véritable mime ayant pour trame la légende, on peut tout d'abord invoquer les représentations pompéiennes qu'on connaît. Le plus souvent, Léandre se trouve au centre du tableau, nageant vers la tour où l'attend Héro. Dans la mesure où sur l'une d'elle, celle de la Maison de Léandre et Héro, la jeune fille se tient sur le rivage, détail qui correspond aux vers 97-100 de l'*Héroïde* XVIII d'Ovide, ces œuvres pourraient être considérées comme un exemple d'une influence de l'œuvre du poète sur certains thèmes de la peinture pompéienne, n'était la fréquente présence, dans un angle du tableau, d'un personnage très nettement inférieur en taille aux deux principaux protagonistes et qui se tient près d'une lanterne sur la rive d'où est parti Léandre [35]. La différence de taille peut être due à une tentative pour souligner l'éloignement du personnage, ou à sa moindre importance dans l'intrigue. Sur deux représentations pompéiennes, l'une dans la Maison des Vettii et l'autre, sa réplique presque identique, dans la Maison IX, 5, 14, ce personnage se tient à côté des vêtements de Léandre, comme un serviteur veillant sur les effets de son maître. Ni Ovide, ni d'ailleurs Musée n'en font mention. Or un second rôle, confident et adjuvant des entreprises amoureuses, était un protagoniste essentiel du théâtre du temps, qu'il s'agisse de l'esclave de la Comédie ou du *secundarum* (*partium*) du Mime [36]. Ces peintures sont déjà un indice de l'existence de représentations de la légende plus complexes que celle que décrit Martial, prévoyant sans doute des dialogues entre les deux personnages principaux, mais aussi entre Léandre et son serviteur, ou Héro et sa nourrice.

La suite du passage de Fronton déjà cité vient confirmer une telle hypothèse. En effet, pour expliquer à Marc-Aurèle qu'il préfère ne pas recevoir de lettre de lui que de lui occasionner de la fatigue, l'épis-

32. Sénèque le Rhéteur (*Contr.*, VII, 3, 9).

33. Suet., *Cal.*, XXXVI, 3 et LVII, 8.

34. Son œuvre resta fort populaire, au moins sous le Haut-Empire (Juv., VIII, 183-188).

35. Maison de Léandre et Héro (VIII, 5, 5) ; Maison des Vettii (VI, 15, 1) ; IX, 5, 14. On retrouve ce personnage sur les mosaïques de Djemila et de Henchir Thina déjà évoquées.

36. Mario Bonaria, *I mimi romani*, Roma, Ateneo, 1965, p. 4.

tolier, comparant sa situation à celle de Héro, adresse ces mots à l'empereur :

> *Nam ego potius te caruero tametsi amore tuo ardeo, potius quam « te ad hoc noctis natare tantum profundi patiar, ne luna occidat, ne uentus lucernam interemat, ne quid ibi ex frigore inpliciscare, ne fluctus ne uadus ne piscis aliquo noxit ».*

Cette phrase ressemble fort à une citation, empruntée à quelque spectacle contemporain bien connu. On ne s'expliquerait guère autrement ce développement relativement long consacré aux dangers de la mer, même s'il est métaphoriquement rapproché de la situation et de l'état d'esprit de l'auteur. Aussi les éditions les plus récentes de la correspondance de Fronton le placent-elles entre guillemets [37]. La mise en scène évoquée par l'épistolier n'était donc pas purement visuelle, et comportait un texte assez rigoureusement composé, assez connu de ses lecteurs pour être cité.

En remontant dans le temps, on peut également s'intéresser aux paroles placées par Martial lui-même dans la bouche de son Léandre au vers 4 de la pièce XXVb du *Livre des spectacles* :

> *« Parcite dum propero, mergite cum redeo. »*

Une invocation similaire aux flots est prêtée à Léandre dans l'épigramme XVI, 181 (v. 2) qui a pour titre *Leandros marmoreus*. Le fait que l'on retrouve cette prière dans un poème évoquant une statue montre qu'il ne faut pas voir là une phrase nécessairement prononcée par l'acteur du spectacle de 80, probablement muet comme nous l'avons vu, mais plus généralement une invocation attachée au personnage de Léandre. Dans la mesure où on ne retrouve une telle prière ni chez Ovide, ni chez Musée, on peut ici encore penser aux réminiscences d'un texte théâtral, antérieur à la mise en scène des jeux de 80.

Il serait difficile d'en préciser davantage la date. Toutefois, en admettant que les premières représentations picturales de la légende soient dues, comme nous l'avons envisagé, à l'existence de mimes dansés sur ce thème dès la fin de l'époque julio-claudienne, le mime lui-même pourrait lui être un peu antérieur. On se retrouve alors sous le règne des premiers successeurs d'Auguste, précisément à l'époque où le mime littéraire jetait ses derniers feux.

La légende de Léandre et Héro inspira donc une pièce dont l'auteur nous demeure inconnu, comme dans bien d'autres cas, mais dont le texte était assez célèbre et d'une qualité suffisante pour se retrouver, sous forme de citations allusives, chez d'autres auteurs. Ce mime inspira sans doute à son tour le mime dansé de cadre aquatique sur lequel Martial nous a laissé un témoignage. Le succès de ce dernier ne se démentit pas jusqu'au v^{e} s., si l'on en croit notamment la diffusion du thème iconographique dans une

37. Teubner (edidit M. P.J. Van den Hout, 1988) et Classici latini (ed. a cura di F. Portalupi, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1974).

partie de l'empire, et surtout la multiplication des piscines théâtrales, cadres probables pour les représentations de cette légende et de bien d'autres scènes de thème maritime.

LA LÉGENDE DE LÉANDRE ET HÉRO DANS LA LITTÉRATURE LATINE.

Caractérisation d'un site géographique.	Exemple du pouvoir de l'Amour.	Parallèle avec des victoires sur l'obstacle des eaux.	Thème d'ekphrasis.	Thème de spectacle.	Parodie de catalogue d'érudition mythologique.
	Virg., *G.*, III, 258-263.				
Ov., *Ib.*, 589-594.	Ov., *A.*, II, 16, 31.	Ov., *T.*, III, 10, 35-42.			
Mel., I, 86.	Ov., *AA*, II, 249-250.				
Luc., IX, 954-956.	Sen., *Ir.*, I, 21, 3.				
	Stat., *S.*, I, 2, 83-90.	Stat., *S.*, I, 3, 27-31.	Mart., XIV, 181.	Mart., *Spect.*, XXV et XXVb.	
			Stat., *Theb.*, VI, 540-547.		
				Front., III, 14, 3-4.	
	Aus., *Cup.*, 1-7 et 21-23.	Aus., *Mos.*, 287-294.			
	Sidon., *Carm.*, XI, 61-71				
					Anth. lat. 199, 89.