

**KENTRON**  
REVUE PLURIDISCIPLINAIRE  
DU MONDE ANTIQUE

**Kentron**

Revue pluridisciplinaire du monde antique

34 | 2018

Jeux et jouets

---

*Roman grec et poésie. Dialogue des genres et nouveaux enjeux du poétique* (Actes du colloque international, Nice, 21-22 mars 2013), M. Biraud, M. Briand (éd.)

Jérôme Bastick

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/kentron/3074>

ISSN : 2264-1459

**Éditeur**

Presses universitaires de Caen

**Édition imprimée**

Date de publication : 18 décembre 2018

Pagination : 195-201

ISBN : 978-2-84133-902-0

ISSN : 0765-0590

**Référence électronique**

Jérôme Bastick, « *Roman grec et poésie. Dialogue des genres et nouveaux enjeux du poétique* (Actes du colloque international, Nice, 21-22 mars 2013), M. Biraud, M. Briand (éd.) », *Kentron* [En ligne],

34 | 2018, mis en ligne le 20 décembre 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/kentron/3074>

---



*Kentron* is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 International License.

*Roman grec et poésie. Dialogue des genres et nouveaux enjeux du poétique* (Actes du colloque international, Nice, 21-22 mars 2013), M. Biraud, M. Briand (éd.), Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée (Collection de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée ; 56. Série littéraire et philosophique ; 22), 2017, 388 p.

Ces actes du colloque international « Roman grec et poésie » qui s'est tenu à Nice les 21 et 22 mars 2013 s'inscrivent assez largement dans la filiation de ceux des colloques de Tours publiés dans la même collection. Leur originalité réside dans la confrontation du roman grec avec la poésie, deux genres littéraires dont la définition complexe et mouvante, dans le contexte de la Seconde Sophistique, laisse une importante marge de rencontre entre pratique d'écriture romanesque et critères de création poétique. Cette recherche poursuit trois objectifs principaux d'investigation : le repérage des intertextualités et de leurs usages, l'affirmation de principes d'une poétique formelle de la prose et l'acceptation de la fiction romanesque comme poésie et inversement. Elle se répartit entre quatre ensembles, qui traitent respectivement des figures stylistiques, des références intertextuelles, des effets structurels et des ouvertures transgénériques. Chacun de ces aspects est envisagé aussi bien sous un angle théorique qu'à partir d'exemples qui en traduisent l'application. Aussi, cet ouvrage non seulement fournit un état des lieux critique et un renouvellement des perspectives, mais apporte également une contribution essentielle aux études sur l'ancien roman ainsi qu'à notre connaissance des enjeux du dialogue entre les genres romanesque et poétique.

La première partie concerne les images et figures récurrentes, lisibles comme étant à la fois poétiques et romanesques. Jean-Philippe Guez explore les « frontières de la prose » en étudiant chez Chariton les usages de la comparaison et chez Achille Tatius ceux de la métaphore : pour le premier, les comparaisons – phénomènes naturels, animaux, activités de paix ou de guerre, univers de la *paideia* – sont au service d'une esthétique de la clarté, qui rapproche son roman de la poésie homérique sans que celui-ci l'atteigne pour autant, tandis que pour le second, la métaphore permet un éclatement de la prose par un traitement pleinement poétique des digressions – énigmes, paradoxes, oxymores –, qui font sortir le lecteur de la narration principale par une esthétique de la surprise. Christophe Cusset et Claire Vieilleville concentrent leur travail sur l'ouverture du roman d'Achille Tatius, l'*ekphrasis* programmatique du tableau de l'enlèvement d'Europe, en le rapprochant d'un *epyllion* hellénistique de Moschos, dont elle est inspirée : après avoir dégagé les points de contact de cet *incipit* intertextuel – le décor brouillé de la scène, la posture plus ou moins active d'Europe, celle de ses compagnes ou encore l'image du dauphin – et l'originalité de l'*epyllion* de Moschos – sa composition annulaire, au cœur de laquelle prend place la rencontre mythologique d'Europe et de Zeus –,

ils donnent un éclairage du fonctionnement formel et interprétatif de ce dernier texte sur la lecture du roman comme jeu sur les codes littéraires. Magdeleine Clo dresse un inventaire des instruments de musique, en tant qu'ils permettent la poétisation du texte narratif en prose et constituent souvent eux-mêmes des symboles poétiques et des éléments structurants du roman : l'*aulos*, flûte double, qui évoque le sacré et donne au texte une tonalité mélodique, la *salpinx*, trompette, qui évoque la guerre et l'inscrit plutôt dans un registre épique, la *syrinx*, flûte de Pan, qui évoque le monde pastoral et dont la fabrication même représente un motif poétique, la lyre et la cithare, instruments des jeunes femmes et des divertissements, le *tympanon* et le *rhombos*, percussions asiatiques qui renvoient à l'exotisme des armées éthiopiennes, ou encore la nature conçue comme instrument de musique et symbole poétique, avec le pouvoir enchanteur ou effrayant des vents, des fleuves et des animaux et l'affleurement des mythes d'Écho ou d'Orphée. Françoise Létoublon s'intéresse, quant à elle, aux métaphores poétiques présentes dans les romans. Empruntées à la tradition poétique de la lyrique archaïque ou hellénistique, elles font du roman une « chambre d'écho » où résonnent les thèmes et les images de la poésie grecque : outre le rôle central du dieu Éros, c'est non seulement à des paradigmes mythologiques – les légendes de Pitys, Syrinx et Écho, trois nymphes face à Pan, mais aussi de Phatta chez Longus, celles d'Europe, de Térée, Philomèle et Procné ou de Rhodopis et Euthynicos chez Achille Tatius ou celle de Persée et Andromède chez Héliodore –, mais encore à des champs métaphoriques divers – les *topoi* des exploits héroïques de l'épopée, de l'amour doux-amer, des pirates et des brigands, et surtout celui de l'aimant, ou pierre de Magnésie, hérité de nombreux hypotextes – que les romanciers font appel pour mettre en œuvre cette « symphonie des genres » justifiée par leur thématique érotique.

La deuxième partie envisage les références, lectures et réécritures poétiques dont le roman grec fait l'objet, sur les plans lexical, syntaxique, stylistique et pragmatique. Ewen Bowie restreint son étude au plan lexical et propose, en anglais, au moyen de huit tableaux, une analyse détaillée de l'étendue du « vocabulaire poétique » de Longus, en reprenant la définition et la classification de Gunnar Valley et en distinguant les termes du registre épique, ceux de la poésie mélique, l'impact de l'épigramme, les termes bacchiques et les autres termes techniques : comparaison avec Achille Tatius et Héliodore à l'appui, il parvient à la conclusion que dans les romans grecs, le lexique de la prose est toujours bien distinct de celui de la poésie et que le vocabulaire spécifiquement poétique s'y fait assez rare. Romain Brethes examine les liens du romancier Achille Tatius, ou plutôt de son narrateur Clitophon, avec le poète latin Ovide, ses *Amours* et son *Art d'aimer* : le rôle des *praeceptores amoris*, Satyros, plus direct, et Clinias, plus raffiné, le développement de l'art des *suasoriae* et de la controverse, la référence androcentrique au plaisir féminin, le statut de la jeune fille Leucippé, à la fois très

surveillée et très libre, ou la dialectique du dedans et du dehors – le lecteur étant amené à entrer dans le *thalamos*, et l'espace public servant *a contrario* de lieu de la rencontre privée – sont autant d'éléments qui illustrent la correspondance entre ces œuvres et montrent que, quel que soit le livre qu'il tient en main au moment où il espionne Leucippé, Clitophon a bien retenu les leçons amoureuses d'Ovide. Alain Billault traite lui aussi de l'emprunt à Moschos de l'*ekphrasis* liminaire de *Leucippé et Clitophon* sur le rapt d'Europe, en le complétant par un ensemble d'autres reprises de la poésie hellénistique dans son roman, souvent tirées de l'*Anthologie Palatine*, qu'il s'agisse du « je » littéraire des épigrammes, du mythe de Zeus et Ganymède, déjà présent chez Callimaque, de l'invocation à la lune, rappelant Séléné et Endymion dans une épigramme de Philodème de Gadara, du pouvoir d'Éros, tel qu'il est dépeint par Méléagre, de la parure nuptiale, décrite par Posidippe de Pella, ou bien de la scène de l'échange des coupes, empruntée aux *Idylles* de Théocrite : loin d'une imitation systématique, c'est une proximité implicite et humoristique avec ces poètes hellénistiques qu'Achille Tatus affiche, afin d'exécuter avec érudition une création littéraire faite à la fois de fidélité à leurs œuvres et de liberté propre. Christine Kossaifi met en évidence chez Longus les jeux de perspectives et l'effet d'anamorphose en rapport avec Théocrite, le créateur du genre bucolique, et Ovide, le maître des *Métamorphoses*, selon un « regard oblique », auquel le lecteur se trouve contraint : le lien avec la fiction y est effectivement inscrit par une combinaison d'anamorphoses et de métamorphoses, comme le rappel de l'amour de Philéas et d'Amaryllis, l'épisode de Dorcon changé en loup, évoquant celui d'Actéon changé en cerf, les mythes de Syrinx et d'Écho, symboles d'une voix musicale réinvestie, mais aussi celui de Phatta, création originale de l'auteur de *Daphnis et Chloé* malgré des accents théocritéens et la présence suggérée de l'Orphée d'Ovide. Élodie Romieux-Brun consacre sa contribution aux citations de l'*Illiade* relatives au personnage de Chairéas dans le roman de Chariton. Elle démontre qu'elles nourrissent l'évolution morale et la transformation épique progressive de ce héros romanesque grâce au parallèle mythique établi avec Achille et la guerre de Troie, conformément à la lecture morale d'Homère recommandée par Plutarque et pratiquée par d'autres auteurs d'époque impériale. Ainsi, Polycharme, l'indéfectible compagnon de Chairéas, est l'ombre portée de Patrocle, tandis que les exploits finaux du héros solitaire rappellent le retour glorieux d'Achille après son retrait du combat et la mort de son ami, si bien que, même si la comparaison n'est pas systématique ou univoque, elle met en valeur la mue radicale de Chairéas, initialement incapable de se hisser au niveau d'un héros épique, jusqu'au renversement final où, par sa posture morale, il passe de la passivité à l'action et, par sa maîtrise de la parole, du silence à la narration métapoétique. Gérard Rainart clôt cette deuxième partie en soulevant la question du pastiche au sujet de la poésie imitée des oracles de Delphes dans

les *Éthiopiennes* d'Héliodore, et en dégagant les caractéristiques stylistiques, sémantiques et pragmatiques propres au style oraculaire, qui relèvent d'un souci de création esthétique et d'un renforcement paradoxal de la crédibilité du récit romanesque malgré les invraisemblances historiques : à partir des deux oracles des livres II et X, il interroge l'attribution à la Pythie de réponses spontanées et versifiées, le rôle prophétique de la sibylle delphique et du poète dans la production et l'interprétation chresmologiques, ainsi que la place du romancier dans le pastiche des oracles, pour en déduire que la poésie oraculaire d'Héliodore, en ménageant dans la narration un effet à la fois suspensif et proleptique, conserve tout de ce genre littéraire, conçu comme un jeu d'érudition et une création formelle.

La troisième partie porte sur les effets de style et les jeux de structure grâce auxquels la prose romanesque s'impose comme le lieu privilégié d'une création formelle virtuose, quasi musicale. Michèle Biraud part de l'opposition entre les rythmes anciens, marqués par l'alternance de syllabes longues et de syllabes brèves, et les rythmes modernes, dépendant plutôt de la récurrence d'écarts semblables entre syllabes accentuées, pour l'appliquer à la bucolique en prose du discours de Philétas dans le roman de Longus (II, 3-7) et déduire d'une étude suivie des rythmes du récit de Philétas et de la réponse d'Éros selon ces deux modes de lecture un usage différencié de l'un et de l'autre : les rythmes traditionnels sont réservés à l'évocation du passé de Philétas et de la bucolique ancienne et à la célébration d'Éros comme dieu cosmique éternel, plus vieux que Cronos lui-même, tandis que les mouvements périodiques traduisent les ébats et gambades de l'enfant Éros, parangon d'une poésie moderne de la pastorale ; ainsi, la lecture traditionnelle ramène le lecteur au niveau de la prose soignée, alors que la lecture accentuelle, grâce aux agencements concentriques des périodes, l'élève à un niveau d'élaboration supérieur, celui d'un authentique poème en prose. Martin Steinrück explique le rapport entre figure de concomitance et rythme de prose dans d'importants passages des *Éthiopiennes* d'Héliodore, d'une part en définissant la concomitance comme usage du discours indirect libre, où la superposition de deux voix – celle du narrateur et celle du personnage – donne à voir simultanément au lecteur deux objets ou deux points de vue, et d'autre part en postulant l'héritage de la tradition poétique dont le rythme de prose est dépositaire en raison non seulement de sa désaffection de la part des élites à partir du II<sup>e</sup> siècle, mais aussi du passage au rythme accentuel – développé dans le précédent article – et du remplacement de l'opposition entre prose et poésie par celle qui confronte atticisme et asianisme, selon un schéma de norme et d'écart ou de supplément par rapport à cette norme : de ces analyses sur les temps grammaticaux, le style périodique et les nombres d'accents ou de quantités syllabiques, il dégage deux longs passages qui se démarquent du reste du roman et où le phénomène de concomitance et de regards enchâssés atteste l'essor du modèle normatif à l'époque impériale, avec l'écart par rapport à la norme atticiste

du rythme sériel que représente le rythme périodique, traité comme un supplément de style, voire comme l'irruption d'une forme de poésie dans la prose. Anne-Iris Muñoz place aussi son travail dans le prisme des conflits formels à l'œuvre dans le roman, mais déplace la question de l'atticisme lui-même à celle de sa relation *a priori* oxymorique avec la tragédie grecque classique. Prenant pour exemples les livres II, III et IV de *Leucippé et Clitophon*, elle affirme que la réflexion sur le roman passe par la rivalité avec ce genre théâtral défini comme un *mythos*, organisé autour d'un renversement qui fait basculer le protagoniste du bonheur dans le malheur, selon un double mouvement bien établi de *desis* et de *lysis* : chez Achille Tatius, ce mouvement épouse l'évolution de l'intrigue entre trois ruses successives impliquant chacune un *pharmakon* – le somnifère administré à Conops et à Panthéia, le faux sacrifice de Leucippé et son retour à la vie, et le philtre d'amour mal dosé qui conduit Leucippé à la folie, ainsi que son antidote bien dosé qui la ramène à la raison – et agencées autour d'un *kampter*, borne du stade figurant le pivot du style périodique dans l'esthétique aristotélicienne, en l'occurrence la première « mort » de Leucippé. À la lumière des théories stylistiques contemporaines, cette « croisée des genres » conduit à une réflexion sur divers éléments communs à la tragédie et à ce roman, tels que la *catharsis* comme art du dosage, la figure métabolique du renversement, l'impression du style *gorgos*, avec l'allusion à Gorgias et à la Gorgone, et la solution stylistique d'Achille Tatius dans ses deux diptyques – comique (les fables d'Ésope) et tragique (les tableaux d'Andromède et de Prométhée) – et l'image du phénix ou du paon, dont la roue symboliserait la période rhétorique, antinomique avec l'atticisme traditionnellement représenté par la chouette d'Athéna.

La quatrième et dernière partie, intitulée « Le roman comme poésie, la poésie comme roman », revient à un niveau plus général, macrotextuel, pour explorer les interpénétrations génériques et leurs modalités. Jocelyne Peigney se penche sur les réminiscences homériques d'Héliodore dans les *Éthiopiennes* et sur la recomposition d'éléments épiques dans ce roman en s'appuyant sur deux comparaisons animales tirées du livre II : celle du Grec Cnémon et de l'Égyptien Thermoutis – dont le nom fait allusion à la vipère, animal qui causera sa mort – à des loups et à des chacals et celle de Calasiris à un oiseau dont le serpent attaque la couvée, quand le sage parle de l'enlèvement de ses enfants. Déjà présentes l'une et l'autre dans l'*Iliade* et l'*Odyssee*, auxquelles de constantes allusions prennent place dans le cadre immédiat du récit comme autant d'annonces, elles s'en distinguent par la façon innovante dont le texte est fabriqué, en particulier par l'imbrication des registres poétique et prosaïque et le jeu sur le schéma épique destiné à en confondre l'écart. Hélène Frangoulis développe *a contrario* les procédés selon lesquels une œuvre épique extérieure au corpus romanesque canonique, les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis, reprend, reformule et recontextualise dans sa matière pourtant versifiée des éléments propres aux romans grecs, tels que l'insertion de mises en abyme narratologiques, de récapitulations

intradigétiques, de digressions gnomiques ou paradoxographiques, de notices zoologiques ou géographiques, d'*ekphraseis* proleptiques et autres récits d'invention, revendiquant ainsi l'originalité de son art poétique fondé sur le mélange des genres : les épisodes et les sentences qui s'y succèdent – sur les thèmes topiques de l'amour et de la guerre, la comparaison de la tête de l'éléphant à celle du taureau, l'invention du vin ou de la pourpre, l'analogie entre le paysan et le marin ou la charrue et la barque –, fonctionnent comme des indices permettant au lecteur de reconnaître les modèles de l'auteur réintégrés dans un contexte épique, tout en brouillant les pistes par un jeu de transferts, de dédoublements et de transpositions littéraires. Dimitri Kasprzyk présente un rapprochement audacieux entre la « poésie épini-cique » de Pindare et l'« épincie romanesque » d'Héliodore, émettant l'hypothèse d'une influence de l'univers agonistique du premier sur le livre IV des *Éthiopiennes*, à laquelle s'adjoindrait également le souvenir des concours homériques, où la gloire du vainqueur rejailit sur sa patrie : il ne s'agirait pas tant d'un éloge de la victoire sportive de Théagène lui-même, qui triomphe lors d'un concours pythique en l'honneur d'Apollon, que de la célébration du couple qu'il forme avec Chariclée – laquelle, contrairement à la Callirhoé de Chariton, n'est pas seulement le prix de la lutte que se livrent les prétendants rivaux, mais participe pleinement à l'épreuve, ce qui la rend tout aussi susceptible que lui d'un discours épincique – et du nouvel *agôn* métaphorisé dont ils sont les athlètes appariés par Éros et où triomphe la vertu morale. Michel Briand conclut l'ouvrage par une mise en pratique de la distinction aristotélicienne fondatrice entre *poiesis* et *historia* – la première pouvant paradoxalement correspondre davantage au roman en tant que création littéraire – et de l'apport de la critique moderne sur le jeu entre la « trame » et le « tableau » ou entre diction et fiction, en vertu d'une hybridation mutuelle qui conduit à concevoir les romans sophistiqués grecs comme des « trans-fictions » caractérisables par leur clôture et surtout par leur ouverture, que ce soit le (contre-) modèle topique des *Éphésiaques*, antithèse d'une œuvre ouverte, les ambiguïtés de la fiction dramatisée du roman de Chariton, dont la *sphragis* initiale oriente le genre vers l'historiographie classique, le roman pastoral de Longus, dont le *prooimion* place l'univers sous le signe de l'alliance entre l'art et la nature, à l'instar d'un *ktêma* quasi thucydéen, le roman cinématique d'Héliodore, dont la première scène, avec ses personnages encore anonymes et son arrêt sur image, donne à voir un aperçu du récit *in medias res*, le roman polyphonique d'Achille Tatius, dont la parenthèse ouverte du début ne se referme jamais, mais permet un nouveau récit, absent mais possible, ou les *Histoires vraies* de Lucien de Samosate, qui se présentent apparemment comme une *historia*, mais dont la *poiesis* est sauvée *in extremis* par le rapport ironique à la vérité, l'usage ludique de la fiction en prose et la prétention de l'auteur à la position démiurgique de poète, produisant l'amorce d'un nouveau récit à inventer et à réinventer sans cesse.

Cet ensemble original et constructif d'études sur les liens protéiformes entre deux genres manifestement étanches, mais en réalité beaucoup plus proches qu'on ne pourrait le penser de prime abord, saura indubitablement donner au lecteur qui s'y intéresse, qu'il soit ou non familier de l'ancien roman, la matière nécessaire pour penser sous un jour nouveau les diverses caractéristiques de ce genre littéraire particulier, que Boileau, dans une lettre à Charles Perrault, qualifiait de « poèmes en prose que nous appelons romans ».

Jérôme BASTICK

**Vinciane Pirenne-Delforge, Gabriella Pironti, *L'Héra de Zeus. Ennemie intime, épouse définitive*, Paris, Les Belles Lettres (Mondes anciens ; 3), 2016, 420 p.**

Cette étude très riche et très stimulante n'est pas une monographie sur la déesse Héra. Le but poursuivi par les auteurs, Vinciane Pirenne-Delforge (VPD) et Gabriella Pironti (GP), n'est pas de constituer un dossier de type encyclopédique sur la déesse en recensant de manière exhaustive toutes les sources textuelles et les données culturelles concernant Héra, mais, à partir de celles d'entre elles qui permettent une interprétation fiable, d'essayer de comprendre la place que tient Héra parmi les dieux grecs. Et leur pari est réussi. Dès l'introduction, elles donnent un exemple des choix de sources qu'elles opèrent pour définir les rôles tenus par Héra. C'est ainsi qu'en comparant les informations tirées de la lecture de l'*Hymne homérique à Héra* et celles de la Porte de Zeus et d'Héra, à l'entrée de la cité de Thasos – sur le pilier de laquelle Zeus et Héra forment un couple –, on voit apparaître un lien manifeste entre l'image de l'épouse et celle de la souveraine, que l'on retrouve dans les épiclèses *Teleia*, « l'accomplie », et *Basileia*, « la reine », que porte Héra dans les cités grecques. Or, quel est le dieu *Teleios* et *Basileus* entre tous ? Zeus, le roi des dieux, son époux. VPD et GP décident donc d'étudier les modalités de fonctionnement du couple formé par Héra et Zeus, car c'est en cherchant à définir les relations d'Héra avec les autres dieux qu'il y a quelque chance de mettre au jour la dimension plurielle de cette divinité.

Ce que montrent les sources étudiées, c'est qu'Héra est « souveraine », *Basileia*, cumulant les statuts d'épouse et de sœur de Zeus. Elle devrait donc connaître par sa naissance et son statut d'épouse du roi de l'Olympe une parfaite *isotimia* (« égalité des honneurs ») avec lui ; mais, trop souvent, elle est privée dans les textes d'une partie de ses honneurs, étant « une souveraine dont le rang n'est pas absolu, mais relatif à celui du dieu qu'elle côtoie » (p. 11). La présentation qui prédomine alors est celle d'une déesse en colère à la recherche de ses *timai*. Quelles sont donc les raisons de cette colère au sein du couple divin ? Il ne faut pas, avertissent les