

*Sous la direction de*  
Émeline Marquis et Alain Billault

# **MIXIS**

**Le mélange des genres  
chez Lucien de Samosate**



---

## Mixis

*Le mélange des genres chez Lucien de Samosate*

**Émeline Marquis et Alain Billault (dir.)**

---

DOI : 10.4000/books.demopolis.2062  
Éditeur : Demopolis  
Année d'édition : 2017  
Date de mise en ligne : 1 octobre 2020  
Collection : Quaero  
ISBN électronique : 9782354571535



<http://books.openedition.org>

### Édition imprimée

ISBN : 9782354571238  
Nombre de pages : 293

### Référence électronique

MARQUIS, Émeline (dir.) ; BILLAULT, Alain (dir.). *Mixis : Le mélange des genres chez Lucien de Samosate*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Demopolis, 2017 (généré le 04 octobre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/demopolis/2062>>. ISBN : 9782354571535. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.demopolis.2062>.

---

© Demopolis, 2017  
Conditions d'utilisation :  
<http://www.openedition.org/6540>

*Sous la direction de*  
Émeline Marquis et Alain Billault

# **MIXIS**

**Le mélange des genres  
chez Lucien de Samosate**





Cet ouvrage a été publié avec le soutien du laboratoire  
d'excellence TransferS (programme Investissements d'avenir  
ANR-10-IDEX-0001-02 PSL\* et ANR-10-LABX-0099)



# *MIXIS*

LE MÉLANGE DES GENRES  
CHEZ LUCIEN DE SAMOSATE

## « QUAERO »

Collection dirigée par Jean-Christophe Tamisier

**Voir également :**

*L'Hellénisme de Wilhelm von Humboldt et ses prolongements européens,*  
Michel Espagne et Sandrine Maufroy (dir.)

Illustration de couverture : Patchwork ©

© Éditions Demopolis, 2017  
67, rue Saint-Jacques  
75005 Paris  
[www.demopolis.fr](http://www.demopolis.fr)  
ISBN : 978-2-35457-123-8

*sous la direction de*  
ÉMELINE MARQUIS et ALAIN BILLAULT

**MIXIS**  
LE MÉLANGE DES GENRES  
CHEZ LUCIEN DE SAMOSATE





## Les auteurs

**Daniel BÉGUIN** est enseignant-chercheur à l'École normale supérieure de Paris depuis 1991. Il a soutenu sa thèse de doctorat en 1989 (sujet: « Introduction, édition, traduction et commentaire du *De sectis ad introducendos* de Galien et du *De optima secta* du Pseudo-Galien »); il a publié une série de communications portant, notamment, sur la transmission manuscrite et imprimée de Galien, sur la place de Galien dans l'enseignement médical de la Renaissance, ainsi que sur la démarche scientifique du médecin de Pergame. Il s'intéresse également à l'utilisation de l'outil informatique dans le domaine des sciences de l'Antiquité, et a publié plusieurs articles sur ce thème. Chargé, depuis 2000, d'enseigner les œuvres des auteurs inscrits aux programmes du concours externe d'agrégation de lettres classiques et de celle de grammaire, il se consacre tout particulièrement aux textes grecs du II<sup>e</sup> siècle de notre ère.

**Alain BILLAULT** est professeur de grec à l'université Paris-Sorbonne. Il est spécialiste de la littérature grecque postclassique. Ses recherches portent principalement sur les auteurs de l'époque impériale romaine. Il a publié *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale* (Paris, 1991), *L'univers de Philostrate* (Bruxelles, 2000), *La littérature grecque* (Paris, 2000) et, avec É. Marquis, *Lucien de Samosate. Œuvres Complètes* (Paris, 2015).

**Philip BOSMAN** est professeur de lettres classiques à l'université de Stellenbosch en Afrique du Sud, où il enseigne la langue et la littérature grecques ainsi que l'histoire grecque et romaine. Il est l'auteur d'une monographie sur la notion de conscience chez Philon et Paul (*Conscience in Philo and Paul: A Conceptual History of the Synoida Word Group*, Tübingen, 2003) et a édité plusieurs recueils d'articles,

dont: *Mania. Madness in the Greco-Roman World* (Pretoria, 2009); *Corruption and Integrity in Ancient Greece and Rome* (Pretoria, 2012); *Alexander in Africa* (Pretoria, 2014); *Ancient Routes to Happiness* (Pretoria, 2017), et *Intellectual and Empire in Greco-Roman Antiquity*. Ses recherches portent notamment sur le cynisme ancien et sa transmission dans la littérature grecque d'époque impériale: il a publié de nombreux articles sur ce thème. Cela explique aussi son intérêt pour Lucien (voir par exemple son article intitulé « Lucian among the Cynics: The Zeus Refuted and Cynic tradition », *Classical Quarterly* 62.2, 2012).

**Ewen BOWIE** a été *Praelector in Classics* à Corpus Christi College, Oxford, de 1965 à 2007, et successivement, *University Lecturer*, *Reader* et professeur de langues et littératures classiques à l'université d'Oxford. Il est maintenant *Emeritus Fellow* de Corpus Christi College. Il a publié de nombreux articles sur la poésie élégiaque, iambique et lyrique de la Grèce archaïque, sur Aristophane, sur la poésie hellénistique et sur divers aspects de la littérature et de la culture grecques du I<sup>er</sup> au III<sup>e</sup> siècle de notre ère, concernant notamment Plutarque et le roman grec. Il a récemment édité (en collaboration avec Jaś Elsner) un recueil d'articles consacrés à Philostrate (Cambridge, 2009) et (en collaboration avec Lucia Athanassaki) un recueil d'articles intitulé *Archaic and Classical Choral Song* (Berlin, 2011); il achève actuellement un commentaire de *Daphnis et Chloé* de Longus.

**Michel BRIAND** est professeur de littérature grecque à l'université de Poitiers (EA 3816 FoReLL). Il a récemment dirigé *La trame et le tableau. Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine*, Rennes, 2013, et publié une traduction commentée des *Olympiques* de Pindare (Paris, 2014). Ses travaux sur Lucien ont donné lieu à diverses publications. Parmi les plus récentes, on peut citer les dossiers « Dialogue et théâtralité: interactions, hybridations, réflexivité. De Socrate à Derrida »/« Lucien (de Samosate) et nous », *Cahiers du FoReLL en ligne* (09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php?id=71); l'avant-propos « "Maintenant donc pour des mots vous allez me tuer?", Lucien de Samosate. Du blasphème en démocratie, par un détour en Grèce ancienne », dans *Le blasphème dans une société démocratique*, dir. par C. Lageot et F. Marchadier, 2016, p. 11-17; et, avec A. Eissen et S. Dubel, *Rire et dialogue*, Rennes, 2017.

**Alberto CAMEROTTO** est professeur de langue et de littérature grecques à l'université Ca' Foscari de Venise, où il dirige le groupe de recherche *Aletheia*, et président de la section vénitienne de l'Association italienne pour la culture classique. Il s'intéresse principalement à la poésie épique grecque d'époque archaïque, à la parodie et à la satire antique. Il est l'initiateur, avec Filippomaria Pontani, du projet *Classici Contro* qui porte la voix des classiques antiques dans les théâtres, en particulier au théâtre Olympique de Vicence (2014: *Nuda Veritas*; 2015: *Teatri di guerra*; 2016: *Xenia*; 2017: *Utopia Europa*). Il est l'auteur de plusieurs ouvrages consacrés à Lucien de Samosate: *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Roma & Pisa, 1998; *Luciano di Samosata. Icaromenippo*, Alessandria, 2009 et *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano & Udine, 2014. Parmi ses publications récentes, on peut également citer: *Classici contro*, Milano & Udine, 2012; *Hybris. I limiti dell'uomo tra acque, cieli e terre*, Milano & Udine, 2014; *L'esilio della bellezza*, Milano & Udine, 2014.

**Myriam DIARRA** est actuellement ATER à l'université de Paris-Ouest Nanterre; elle enseigne la langue et la littérature grecques. Elle achève à la Sorbonne, sous la direction d'Alain Billault, une thèse intitulée « Figures et fictions d'auteur chez Lucien de Samosate ». En lien avec ce travail, ses recherches portent sur la prose d'époque impériale; dans ses articles, elle s'intéresse plus particulièrement à la création de relais textuels de l'auteur et à l'autofiction (« La mise en scène de soi chez Lucien: de la fausse (auto)biographie à la véritable autofiction », 2017), à la circonscription de l'ironie (« La *Déesse syrienne* de Lucien ou les périls de l'ironie », 2013), et au discours métalittéraire et théorique dans le corpus de Lucien (« L'art du discours oblique chez Lucien: les exemples du *Philopseudès* et des *Histoires vraies* », à paraître).

**Anne-Marie FAVREAU-LINDER** est maître de conférences en langue et littérature grecques à l'université de Clermont-Auvergne. Ses travaux de recherche portent sur la littérature grecque de l'époque impériale et plus particulièrement sur les sophistes, sous les points de vue historique et littéraire. Son intérêt pour la Seconde Sophistique l'a également conduite à étudier l'enseignement de la rhétorique à l'époque impériale et plus particulièrement l'exercice de la déclamation, pour interroger à la fois le réinvestissement

d'une culture classique et les relations étroites avec d'autres genres littéraires contemporains, comme le roman. Enfin, dans le cadre d'un programme portant sur « Le genre du dialogue dans l'Antiquité », elle développe actuellement des recherches sur les dialogues de Lucien et de Dion de Pruse.

**Isabelle GASSINO** est maître de conférences en langue et littérature grecques, membre de l'Équipe de recherche interdisciplinaire sur les aires culturelles (université de Rouen-Normandie) ainsi que du groupe de recherche « Graecia capta » (université de Barcelone); ses travaux portent sur Lucien de Samosate, en particulier sur la poétique de cet auteur et sur les rapports qu'il entretient avec le monde romain. Elle a notamment étudié la place qu'occupe le latin dans ses œuvres et consacré plusieurs articles aux *Histoires vraies*; elle prépare actuellement la publication d'un volume consacré à *Images et pouvoir chez Lucien*.

**Marine GLÉNISSON** est agrégée de lettres classiques et doctorante à l'université Paris-Sorbonne. Elle prépare actuellement une thèse intitulée « La construction des personnages de philosophes grecs dans la littérature grecque du Haut-Empire » sous la direction d'Alain Billault.

**Émeline MARQUIS** est chargée de recherche au CNRS, au sein de l'UMR 8546 – Archéologie et philologie d'Orient et d'Occident. Depuis 2016, elle mène ses recherches à Berlin, en tant que *fellow* de la fondation Alexander von Humboldt. Elle travaille sur la littérature grecque d'époque impériale et s'intéresse également à la transmission des textes anciens, d'un point de vue philologique et codicologique. Avec Alain Billault, elle a publié une traduction révisée et annotée des œuvres complètes de Lucien (Paris, 2015); elle est aussi l'auteur de *Lucien. Œuvres, Tome XII: Opuscules 55-57* (Paris, 2017).

**Francesca MESTRE** est professeur de philologie grecque à l'université de Barcelone depuis 1988, et spécialiste de la littérature et de la culture grecques sous domination romaine. Elle a édité et traduit Lucien de Samosate, et traduit Dion Chrysostome et Philostrate. Auteur d'une centaine d'articles et chapitres d'ouvrages collectifs sur le monde grec au temps de l'Empire, elle a récemment dirigé (en collaboration avec P. Gómez) *Lucian of Samosata. Greek Writer and*

*Roman Citizen* (Barcelone, 2010) et *Three Centuries of Greek Culture under the Roman Empire* (Barcelone, 2014).

**Karen NÍ MHEALLAIGH** est professeur de lettres classiques à l'université d'Exeter (Grande-Bretagne). Ses recherches portent sur les interactions entre la littérature de fiction antique et son contexte contemporain (en particulier la culture intellectuelle); elle s'intéresse tout particulièrement à la pensée astronomique antique. Ses travaux incluent une monographie consacrée à l'œuvre de Lucien de Samosate, *Reading Fiction with Lucian: Fakes, Freaks and Hyperreality* (Cambridge, 2014), plusieurs articles sur la *Wunderkultur* antique et la fiction pseudo-documentaire, ainsi qu'une monographie à paraître sur la lune dans la pensée ancienne.

**Heinz-Günther NESSELRATH** est professeur de philologie classique à l'université Georg-August de Göttingen. Il est spécialiste de la littérature grecque de l'époque impériale et de l'Antiquité tardive. Ses recherches portent également sur la comédie grecque et sur l'historiographie grecque, qu'elle soit païenne ou chrétienne. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, notamment : *Lukians Parasitendialog. Untersuchungen und Kommentar* (Berlin & New York, 1985); *Die attische Mittlere Komödie* (Berlin & New York, 1990); *Platon, Kritias. Übersetzung und Kommentar* (Göttingen, 2006); *Libanios. Zeuge einer schwindenden Welt* (Stuttgart, 2012); *Iulianus Augustus, Opera* (Berlin & Boston, 2015).



## Avant-propos

Ces dernières années, Lucien de Samosate, fleuron de la littérature du II<sup>e</sup> siècle après J.-C., connaît un regain d'attention mérité : avec ses talents d'observateur, son penchant à la satire religieuse et philosophique, sa virtuosité oratoire, ses jeux intertextuels et son goût pour ce qu'on appelle la métalittérature, Lucien ne peut qu'intéresser le lecteur contemporain, et frapper par sa modernité. Son abondante postérité et son influence sur les plus grands noms de la littérature européenne depuis la Renaissance attestent également des qualités de sa plume.

Alors que la recherche contemporaine s'était davantage attachée à resituer l'œuvre de Lucien dans son contexte historique, plusieurs parutions récentes se sont intéressées aux spécificités de son écriture, qu'il s'agisse des ouvrages de Karen ní Mheallaigh, *Reading Fiction with Lucian. Fakes, Freaks and Hyperreality* (Cambridge, Cambridge University Press, 2014) et Alberto Camerotto, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, (Milano & Udine, Mimesis, 2014) ou de la monographie de Manuel Baumbach et Peter von Möllendorf, *Ein literarischer Prometheus: Lukian aus Samosata und die Zweite Sophistik* (Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2017).

C'est dans ce cadre de recherches sur la poétique lucianesque que le présent volume s'inscrit. Il aborde un des traits fondamentaux de l'écriture lucianesque, la *mixis*, qu'il envisage dans ses dimensions théoriques et pratiques. Nous utilisons ce terme pour désigner le mélange des genres à l'œuvre chez Lucien, la manière dont il associe dans son écriture des éléments très disparates : cela recouvre aussi bien le mélange des genres de discours, des genres littéraires, que le mélange des styles ou des registres linguistiques. Il s'agit d'éclairer à la fois l'héritage littéraire de Lucien et sa pratique personnelle de l'écriture, en examinant la manière dont il joue avec les codes et les subvertit.

Ce volume trouve son origine dans un colloque international que nous avons organisé à Paris, du 19 au 21 novembre 2015, sur le thème du mélange des genres chez Lucien de Samosate. Ce colloque s'est déroulé à l'université Paris-Sorbonne et à l'École normale supérieure; il a réuni une vingtaine de spécialistes de Lucien, chercheurs confirmés, jeunes chercheurs ou doctorants. La variété et la richesse des échanges qui ont suivi chaque communication nous ont encouragés à offrir une plus large diffusion à ces travaux, en réalisant une monographie qui puisse servir de point de départ à des recherches ultérieures, la bibliographie sur Lucien comportant peu d'ouvrages de synthèse. Les contributions figurant dans ce volume sont les versions remaniées, révisées, complétées, et parfois entièrement retravaillées, de communications qui ont été données lors de ce colloque de novembre 2015. Nous remercions chaleureusement tous les orateurs et participants du colloque, et notamment Manuel Baumbach, Sandrine Dubel, Eugénie Fournel, Peter von Möllendorff et Monique Trédé, dont les interventions, pour diverses raisons, ne sont pas reprises dans ces pages: leurs questions, leurs remarques et leurs suggestions ont contribué à enrichir et à façonner le présent volume.

Ce colloque n'aurait pas vu le jour sans l'aide de l'université Paris-Sorbonne et de l'École normale supérieure où se sont déroulés nos travaux, et sans le soutien de nos sponsors: l'UMR 8546 – AOrOc, (CNRS/ENS); le département des sciences de l'Antiquité de l'ENS ; l'équipe EA 1491 – EDITTA et le fonds d'intervention pour la recherche de l'université Paris-Sorbonne; la fondation Maison des sciences de l'homme (programme « Soutien à l'organisation de manifestations scientifiques »); le laboratoire d'excellence TransferS (programme « Investissements d'avenir » ANR-10-IDEX-0001-02 PSL\* et ANR-10-LABX-0099) . Enfin nous adressons un grand merci pour leur aide à Sophie Bono-Lauriol et Annabelle Milleville (labex TransferS), ainsi qu'à Stéphane Verger (UMR 8546 – AOrOc), Michel Espagne (UMR 8547 – Pays germaniques), et Michel Blay (UMS 3610 – CAPHÉS).

Cet ouvrage a été achevé à Berlin, dans le cadre d'un *fellowship* de la fondation Alexander von Humboldt; il a été publié grâce au soutien du laboratoire d'excellence TransferS (programme « Investissements d'avenir » ANR-10-IDEX-0001-02 PSL\* et ANR-10-LABX-0099).

É. Marquis et A. Billault

# INTRODUCTION



# Lucien de Samosate et son œuvre

Alain Billault

Dans un ouvrage récent<sup>1</sup>, Yves Romand a défini l'histoire de Rome comme celle d'une « première mondialisation ». La vie et l'œuvre de Lucien s'inscrivent dans cette réalité historique. Né vers 115, mort vers 180, Lucien a connu le plein rayonnement de la souveraineté de l'Empire romain sur le monde. Cet empire s'étendait de la Germanie à l'Afrique du Nord et de la péninsule ibérique aux rives du Tigre. Il dominait donc une très grande partie du monde habité alors connu. Il gouvernait une grande diversité de peuples sans chercher à faire disparaître leurs cultures ni leurs langues. Celles-ci étaient nombreuses, mais deux d'entre elles se trouvaient dans une position dominante : le latin et le grec. Le latin était la langue du gouvernement et du pouvoir de Rome. Le grec était la langue principale dans le domaine de la culture. L'Empire romain était bilingue, c'était un « empire gréco-romain », pour reprendre le titre d'un livre de Paul Veyne<sup>2</sup>. Lucien, dont la langue natale était peut-être l'araméen, apprit sans doute très tôt le grec et il n'ignorait pas le latin. S'il n'écrivit jamais qu'en grec, sa connaissance d'autres langues lui donnait une large ouverture sur le monde, encore accrue par les trois identités qu'il possédait.

Il était d'abord syrien. Né dans la province romaine de Syrie, à Samosate, il ne renia jamais ses origines. Au contraire, il les revendiqua avec fierté dans *Le Scythe ou le Proxène* (§ 9). Elles lui permettent de faire connaître à ses contemporains, dans *La Déesse syrienne*, le sanctuaire d'Atargatis situé en Syrie, à Hiérapolis, et de corriger, dans *Comment il faut écrire l'histoire* (§ 24), les fautes

---

1. Yves ROMAND, *Rome de Romulus à Constantin. Histoire d'une première mondialisation*, Paris, Payot, 2016.

2. Paul VEYNE, *L'Empire gréco-romain*, Paris, Seuil, 2005.

grossières commises par un historien au sujet de la géographie de sa ville natale. Mais ce Syrien était aussi un intellectuel grec. Il avait suivi le chemin de *Paideia*, la culture grecque, dont il raconte, dans *Le Songe ou la Vie de Lucien*, comment elle lui était apparue en rêve pour l'attirer à lui. Il avait répondu à son appel et il en était fier. Enfin, à cette identité grecque, il avait ajouté celle de citoyen romain. Il ne la considérait pas comme secondaire. Il tenta même de faire son chemin à la cour des empereurs romains. Entre 162 et 165, il se rendit à Antioche d'où Lucius Verus, qui régnait alors avec son frère Marc Aurèle, dirigeait la guerre de Rome contre les Parthes. Il essaya d'entrer dans les bonnes grâces de ce prince en écrivant plusieurs œuvres pour lui plaire. Dans *Les Portraits* et dans *Défense des Portraits*, il fit l'éloge de Panthéia, la maîtresse de Lucius Verus. Comme celui-ci aimait le mime, il recommanda, dans *Sur la danse*, ce genre de spectacle souvent décrié par les intellectuels. Enfin, il célébra ses victoires sur les Parthes dans *Comment il faut écrire l'histoire* où il appelle « nous » la puissance romaine (§ 5), preuve de son adhésion à l'Empire. Cette adhésion explique aussi qu'il ait, à un moment, commencé une carrière de fonctionnaire romain. Vers 171, il partit, en effet, pour l'Égypte afin d'occuper un poste auprès du préfet de ce territoire qui était la propriété personnelle de l'empereur et où nul ne pouvait être nommé sans son accord. Dans *l'Apologie*, Lucien justifie ce choix. Il affirme qu'il ne se trouve pas en contradiction avec ce qu'il avait écrit dans *Sur les salariés des Grands* où il se moquait des intellectuels qui acceptaient d'être employés dans la maison d'hommes riches désireux de passer aussi pour cultivés. Il soutient que sa situation est différente car il ne sert pas un particulier, mais un prince dévoué au bien de l'Empire, Marc Aurèle, dont il loue les vertus. Il envisage même d'occuper à l'avenir d'autres emplois publics plus importants. Il ne réalisa pas ces ambitions et revint en Grèce en 175 pour reprendre sa carrière de sophiste.

Cette carrière se déroula elle aussi à l'échelle de l'Empire. Dans *La Double Accusation* (§ 27), la Rhétorique, qui accuse Lucien d'ingratitude, en retrace les principales étapes. Elle raconte qu'elle prit Lucien sous sa protection alors qu'il était un jeune barbare errant en Ionie et qu'elle le forma avant de l'accompagner dans ses voyages en Grèce, en Italie et en Gaule. Lucien a donc été formé en Asie Mineure dans une école de rhétorique où il a reçu la formation intellectuelle destinée aux élites de l'Empire. Après avoir étudié l'art

oratoire, il en a fait son métier en devenant un sophiste itinérant. On peut d'ailleurs ajouter à la liste de ses voyages la Thrace, évoquée dans *Les Fugitifs*, et la Macédoine dont il parle dans *Hérodote ou Aétion* et dans *Le Scythe ou le Proxène*. Avant 162 et après 175, Lucien a donc connu la vie des orateurs de la Seconde Sophistique telle que la raconte Philostrate dans ses *Vies des sophistes*, même si ce dernier ne mentionne pas Lucien parmi les acteurs de ce phénomène rhétorique et culturel qui permit à la Grèce, devenue province romaine, de réaffirmer son identité en se réappropriant et en commémorant son histoire. Donald Russell a désigné avec raison la déclamation comme la manifestation principale de la Seconde Sophistique<sup>3</sup>. Elle avait pour sujet un grand événement du passé que l'orateur évoquait en incarnant, pour un moment, l'un de ses protagonistes. Elle était précédée d'un prologue consacré à un autre thème et où il donnait un aperçu de son art en s'efforçant de gagner l'attention et la sympathie de l'auditoire. Nous avons conservé une dizaine de prologues de Lucien. On y reconnaît la virtuosité et l'utilisation inventive de la culture grecque typiques des orateurs de son temps. Mais Lucien se distingue aussi par des traits singuliers.

Il parle souvent de lui dans ses œuvres. Il s'y exprime sous son nom ou à travers des personnages qu'il utilise comme porte-paroles. C'est le cas, en particulier, pour Lycinos et pour Parrhèsiadès. Le nom de ce dernier sonne comme un autoportrait. Parrhèsiadès est, en effet, adepte de la *parrhèsia*, cette franchise, cette liberté de parole dont les Grecs étaient si fiers. Il la pratique sans modération comme on le voit dans *Les Ressuscités ou le Pêcheur*, où il comparaît devant le tribunal des grands philosophes revenus, pour un jour, du royaume des morts afin de lui faire payer les outrages qu'il leur a, pensent-ils, infligés. À la Philosophie qui lui demande quelle est sa profession, Parrhèsiadès répond :

Je hais les imposteurs, je hais les charlatans, je hais les menteurs, je hais les orgueilleux et je hais toute l'engeance de ce genre, celle des hommes répugnants. Or ils sont extrêmement nombreux, comme tu sais (§ 20).

Et comme la Philosophie lui fait remarquer qu'il pratique un métier « riche en haines », il ajoute :

---

3. Donald RUSSELL, *Greek Declamation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Néanmoins, je connais aussi fort bien la profession qui est à l'opposé de celle-là, celle qui commence par « j'aime », car j'aime la vérité, j'aime la beauté, j'aime la simplicité et tout ce qui par nature est fait pour être aimé. Toutefois, ils sont bien peu nombreux à mériter qu'on l'exerce avec eux, alors que ceux qui relèvent de l'activité opposée et qui sont plus faits pour qu'on les haïsse se comptent par myriades. C'est pourquoi je risque maintenant de désapprendre le métier dont je viens de parler et d'être un expert accompli dans l'autre (§ 20).

Cette déclaration de Parrhésiadès donne une vision exacte de l'œuvre de Lucien, où la satire et la polémique l'emportent sur l'admiration et l'éloge. Lucien se comporte souvent, en effet, comme un moraliste intransigeant. Il dénonce en toute occasion les illusions et les faux-semblants qui enveloppent la vie des hommes et met à jour leurs travers, leurs vices et leurs misères. La liste est longue de ceux qu'il attaque avec violence. Il fustige les faux philosophes, les faux prophètes, les rhéteurs arrogants, ignorants ou cyniques, les historiens courtisans, déphasés et ridicules, les ignares qui achètent beaucoup de livres et les riches qui recrutent des intellectuels dans leur personnel de maison pour faire croire qu'ils sont cultivés, les intellectuels qui se vendent à ces riches ou qui s'abandonnent à des croyances et à des superstitions absurdes et les puristes qui se piquent de parler une langue archaïque et que personne ne peut plus comprendre. Aucune comédie ne trouve grâce à ses yeux une fois qu'il l'a démasquée avec sa lucidité implacable. Mais son œuvre ne se limite pas à un simple jeu de massacre, à une guignolade iconoclaste. Sa lucidité lui fait percevoir aussi des réalités plus profondes et qui touchent à la situation de la culture grecque en son temps.

Celle-ci ne connaît pas d'innovation culturelle majeure. La poésie grecque y reste dominée par la grande ombre d'Homère. Au théâtre, on crée des pièces qui n'ont laissé aucun souvenir et on reprend celles des dramaturges du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Les historiens demeurent obsédés par les modèles d'Hérodote et de Thucydide, comme le montre Lucien dans *Comment il faut écrire l'histoire*. Dans le domaine de la rhétorique, la Seconde Sophistique se présente comme une continuation de la grande éloquence des siècles passés, celle de Lysias, de Démosthène et des orateurs de l'Athènes classique dont on donne toujours les œuvres pour modèles. En philosophie, les grandes écoles de pensée fondées au iv<sup>e</sup> siècle av.

J.-C. par Platon et par Aristote, et au III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. par Épicure et par Zénon continuent de commenter, d'enseigner et de diffuser leurs doctrines. Les cyniques se réfèrent toujours aux exemples d'Antisthène et de Diogène. La mise en forme théorique du scepticisme par Sextus Empiricus, un contemporain de Lucien, consiste en une reprise de la pensée de Pyrrhon qui vivait au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Le dernier grand genre littéraire qui soit apparu, le roman, est né au I<sup>er</sup> siècle, avant la naissance de Lucien. La tradition prédomine donc sur la nouveauté. Lucien, à coup sûr, perçoit cette situation et y réagit d'une manière originale.

Sa réaction est sans rapport avec l'attitude de Plutarque qui s'installe avec plaisir et se meut avec aisance dans la sphère de la tradition pour y puiser la matière de son œuvre. Lucien est bien moins respectueux que lui et se pose beaucoup plus de questions. S'il est fier de s'être approprié la culture grecque, il entretient avec elle des rapports sans inhibition. Il ne manque pas une occasion de la bousculer. Il admire Homère, mais ne le ménage pas. Voici le portrait qu'il en trace par la bouche de Zeus, au début de *La Double Accusation*:

[...] un homme aveugle et un charlatan qui nous appelle bienheureux et qui raconte ce qui se passe dans le ciel, lui qui ne pouvait même pas observer ce qui se passe sur la terre (§ 1).

Lucien se moque aussi d'Hésiode. Dans le *Dialogue avec Hésiode*, il demande au poète pourquoi il n'a pas annoncé l'avenir, alors qu'il prétendait dans la *Théogonie* (v. 32) que les Muses l'avaient chargé de dire « ce qui sera et ce qui fut ». Dans les *Histoires vraies* (II, 31), il met Hérodote au nombre des menteurs qui sont punis pour leurs fautes dans les îles des Impies. Chaque fois qu'il le peut, il tourne en dérision les prétextes philosophiques sous lesquels Socrate s'emploie à séduire les jeunes hommes et ne cache pas qu'il ne croit pas que sa nuit avec Alcibiade ait été chaste, comme ce dernier le prétend dans le *Banquet* de Platon (218c-219d). Il dénigre aussi Empédocle en affirmant qu'il s'est suicidé par orgueil et par goût de la vaine gloire (*Dialogues des morts* 6). À plusieurs reprises, il présente le stoïcien Chrysisse comme un fou dont l'état requiert un traitement à base d'hellébore, une plante qui passait, dans l'Antiquité, pour guérir la folie. Ces marques répétées d'irrespect à l'égard des grandes figures de la tradition grecque ne sont pas de

simples mouvements d'humeur. Elles s'accompagnent d'interrogations sérieuses au sujet de cette tradition.

Dans *Le Maître de rhétorique*, Lucien met en scène un professeur qui donne des conseils à un jeune homme désireux de faire carrière dans l'art oratoire. Il lui révèle qu'il peut suivre deux voies. La première, qu'il lui déconseille, est celle, longue et difficile, de l'étude des orateurs d'autrefois sous la houlette d'un maître dont il trace un portrait saisissant :

[...] un charlatan, vraiment un homme du passé et du temps de Cronos, qui propose d'imiter des cadavres d'autrefois et qui croit bon de déterrer des discours enfouis depuis longtemps comme s'ils étaient le plus grand des biens, en demandant qu'on rivalise avec le fils d'un coutelier et avec un autre, le fils d'Atrométos, un maître d'école, et cela alors que nous sommes en paix, que Philippe n'est pas en train de nous attaquer ni Alexandre en train de nous donner des ordres, circonstances dans lesquelles les paroles de ces hommes semblaient utiles alors, parce qu'il ne connaît pas la route qui vient d'être ouverte, rapide, sans difficulté et directe pour aller à la rhétorique (§ 10).

Cette nouvelle route, facile et fleurie, que le professeur recommande à son disciple est celle de l'imposture et de l'esbroufe. Il s'agira, pour le jeune homme, de faire croire qu'il a étudié la rhétorique et d'en imposer à son auditoire par un comportement arrogant. Lucien utilise le cynisme de ce professeur pour dénoncer les travers de la rhétorique de son temps qui, à ses yeux, joue trop souvent la carte du spectaculaire et de l'émotion momentanée, comme le montre en particulier la mode de l'improvisation oratoire. Mais il s'en sert aussi pour rappeler des faits et pour poser des questions. Démosthène, qui était fils d'un coutelier, et Eschine, le fils d'Atrométos, ont vécu au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., cinq siècles avant Lucien, dans un contexte historique qui justifiait leurs discours. Mais la situation sous l'Empire romain est sans rapport avec ce contexte. Dès lors, à quoi bon passer son temps à étudier ces orateurs ? Leurs discours sont des vieilleries qui n'ont plus aucune utilité. En les présentant ainsi, Lucien joue les provocateurs pour obliger son public à réfléchir. Il suggère que le rapport avec le passé de l'éloquence grecque n'est ni naturel ni facile. Il est, au contraire, difficile et problématique, car comment imiter dans la réalité des exemples vieux d'un demi-millénaire, comme si le temps

n'avait pas passé? Si Lucien fait la satire de la rhétorique de son temps, il s'interroge aussi sur la nature des relations qu'elle peut entretenir avec la tradition. La même question nourrit, dans *l'Éloge de Démosthène*, la perplexité du narrateur qui doit prononcer un discours pour célébrer Démosthène et qui avoue son embarras au poète Thersagoras. Le dialogue tourne bientôt à l'énumération et à l'examen de tous les thèmes qu'on s'attend à trouver dans ce genre de prestation oratoire. Ce bilan révèle à la fois la richesse de la tradition relative à Démosthène et le caractère rebattu et suranné des éléments qui la constituent. Lucien, sans dénigrer Démosthène dont il évoque la mort héroïque à la fin du texte, s'interroge sur les modalités de sa présence à l'époque impériale. Il ne la trouve pas moins problématique que celle des historiens classiques.

On le voit bien dans *Comment il faut écrire l'histoire*. Lucien y célèbre à sa façon les victoires de Lucius Verus sur les Parthes en critiquant les défauts des historiens qui se sont précipités pour les raconter. Animés par un esprit courtisan, ils ont souvent confondu l'histoire avec la poésie ou avec les romans. Surtout, ils ont cru devoir imiter Hérodote et Thucydide pour relater une guerre menée par les Romains plus de six siècles après les guerres médiques et plus de cinq siècles après la guerre du Péloponnèse. Ils ont ainsi abouti à des aberrations dont Lucien souligne le ridicule. Ils ont démontré par l'absurde que l'imitation des grands auteurs du passé n'a rien de simple et ne peut pas consister en une répétition ou en une continuation mécanique de leurs œuvres, car l'une et l'autre ont été rendues impossibles par le passage du temps et par la modification irréversible du contexte historique. Lucien ne soutient pas qu'il ne faut pas lire Hérodote et Thucydide, mais il estime qu'il faudrait les imiter d'une manière créative. Comme l'a bien vu Jacques Bompain<sup>4</sup>, son programme littéraire peut se résumer en deux mots : imitation et création. C'est un programme moins simple qu'il ne semble. Aussi la création peut-elle prendre chez Lucien des formes diverses.

On se limitera ici aux plus spectaculaires : le pastiche et la parodie. Si Lucien traite Hérodote de menteur dans les *Histoires vraies*, il lui décerne aussi un éloge dithyrambique au début d'*Hérodote ou Aétion*. Il l'admire donc tout en se moquant de lui à l'occasion. C'est pourquoi il décide de le pasticher dans *La Déesse syrienne*. Il

---

4. Jacques BOMPAIRE, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, de Boccard, 1958.

adopte alors le dialecte ionien d'Hérodote dont il imite à sa manière la démarche. Hérodote fut le premier historien grec du monde barbare, qu'il fit découvrir aux Grecs. Lucien est un barbare syrien hellénisé qui fait visiter à ses lecteurs grecs et romains le sanctuaire d'une déesse de Syrie, sa province natale, en le décrivant comme s'il lui était étranger. Cet exercice malicieux est un hommage rendu à l'historien par un écrivain qui, pour un moment, choisit de marcher sur ses traces. Il le fait aussi dans *Les Dipsades*, prologue humoristique où il évoque, à la manière d'Hérodote, le territoire désertique de la Libye, qu'il n'a jamais visitée, et sa faune où se distinguent les dipsades, serpents redoutables dont la morsure fait mourir de soif. Lucien démontre ainsi que le pastiche peut être une forme de relation créatrice avec les grands auteurs du passé. La parodie en est une autre.

Lucien parodie le genre tragique dans *La Tragédie de la goutte*. Il y fait le choix du burlesque. Celui-ci résulte du contraste entre une situation triviale où des malades atteints de la goutte, maladie causée par une consommation excessive de nourriture et d'alcool, se plaignent de leurs douleurs et le style emphatique de l'œuvre qui la met en scène. Dans cette pièce courte écrite en trimètres iambiques, Lucien multiplie les références aux poètes tragiques, mais tourne ces derniers en dérision par le contexte où elles apparaissent. Il transforme la tragédie en bouffonnerie. Dans le même esprit, il compose *Le Banquet ou les Lapithes* où des philosophes s'empiffrent, s'enivrent, s'injurient et se bagarrent. Il parodie ainsi Platon en écrivant un anti-*Banquet* qui ridiculise le milieu philosophique de l'époque impériale. Il pratique donc la parodie comme un renversement des formes littéraires qui débouche sur des œuvres de négation. Mais il sait aussi en faire la source d'une création originale.

Il le montre dans les *Histoires vraies* qui sont une parodie continue des récits de voyage, et d'abord de l'*Odyssée*. Si Lucien écrit en prose, il reprend de nombreux éléments du poème homérique. Il raconte un voyage riche en péripéties et ponctué d'escales fertiles en aventures. Après avoir qualifié Ulysse de « maître en blagues » (I, 3), il lui emboîte le pas. En affirmant d'emblée que la seule vérité qu'il dira est qu'il ne dira rien de vrai, il place son récit sous le signe d'une invention débridée dont les manifestations sont autant de parodies d'Homère. Les tribulations qu'il prétend avoir connues sont encore plus extraordinaires que celles d'Ulysse: il essuie

des tempêtes qui durent soixante-dix-neuf jours, voyage jusque sur la Lune, séjourne dans le ventre d'une baleine, visite l'île des Bienheureux et celle des Impies et croise toute sorte de créatures monstrueuses et bouffonnes. La parodie atteint son point culminant lorsqu'il rencontre Homère et Ulysse qui lui remet une lettre pour Calypso. Mais elle ne se limite pas à un jeu gratuit destiné au public lettré. Elle est aussi une fantaisie qui célèbre les pouvoirs de la fiction et la réalité singulière de ses œuvres. Lucien évoque ainsi la cité des *Oiseaux* d'Aristophane qu'il aperçoit pendant son voyage céleste et rend hommage au poète, « homme sage et qui disait la vérité » (I, 29). Dans les *Histoires vraies*, la parodie d'Homère aboutit donc à un récit original et métafictionnel. On retrouve sa dimension fantastique dans *Icaroménippe* où le philosophe cynique Ménippe s'envole jusqu'au séjour des dieux souvent mis en scène dans *Illiade* et dans *Ménippe ou la Nécyomancie*, parodie du chant XI de *l'Odyssee*, où il descend aux Enfers. En parodiant Homère, Lucien prend donc ses poèmes pour base de ses propres fictions.

Il entretient donc avec la tradition une relation créatrice. S'il prend souvent des libertés avec elle, il n'ignore pas qu'elle recèle d'innombrables ressources. Pour les exploiter en faisant œuvre originale, il recourt non seulement au pastiche et à la parodie, mais il pratique aussi le mélange des genres.



# L'art de la *mixis*

Émeline Marquis

Chez Lucien, la place dévolue au mélange des genres est une place de premier ordre. Il suffit pour s'en convaincre de jeter un coup d'œil à la liste des soixante-dix-neuf pièces transmises sous son nom. Elles sont si diverses et si bigarrées qu'il est vain d'espérer les rassembler toutes dans une classification exhaustive : on y trouve notamment les formes traditionnelles employées par les orateurs de la Seconde Sophistique, prolalies, déclamations, éloges paradoxaux, *ekphraseis*, mais aussi des biographies, des pamphlets, des dialogues, des satires, des traités, des récits plus ou moins fantaisistes, etc. À la variété de l'œuvre de Lucien dans son ensemble s'ajoute la variété à l'œuvre dans la plupart de ces textes pris isolément. Cette bigarrure apparaît en effet aussi bien à l'échelle du macrocosme que du microcosme.

Ainsi la pratique de la *mixis*, du mélange, est au cœur de la poétique lucianesque. C'est à cette problématique du mélange des genres chez Lucien que les études présentées dans ce volume sont consacrées. Notre choix de parler de *mixis* ne relève pas seulement d'un souci de concision, il vise également à écarter tout risque de confusion. Un lecteur un peu pressé pourrait croire à tort que cet ouvrage relève des *gender studies* : quoiqu'une telle approche puisse se justifier chez Lucien et qu'un texte comme *L'Eunuque* associe mélange des « genres » — au sens d'identité sexuelle — et mélange des formes d'écriture, ce volume a bien pour objet la poétique lucianesque. Il s'intéresse au mélange des formes littéraires et vise à mieux cerner les caractéristiques de la prose lucianesque.

Le mot « genre » est ici entendu de manière polysémique. Au sens étroit, il se rapporte aux trois genres de discours définis par Aristote dans sa *Rhétorique* (genres délibératif, judiciaire, épидictique) ainsi

qu'aux éléments relevant de ces trois genres. Il peut également désigner une catégorie littéraire (théâtre, poésie, roman, histoire, dialogue, etc.) — avec cette difficulté que notre taxinomie moderne ne recouvre pas exactement les délimitations antiques. Enfin, dans une acception plus large, la notion de « mélange des genres » inclura aussi le mélange des styles ou des registres linguistiques, et tout ce qui, dans l'écriture, relève de l'association d'éléments disparates.

Lucien est un homme de son temps : professionnel parmi d'autres au sein du courant de la Seconde Sophistique, il est loin d'être le seul à recourir abondamment aux allusions et citations d'auteurs anciens comme Homère, les historiens, les Tragiques ou Aristophane, à utiliser pour ses compositions des « passages obligés » et à les combiner entre eux, à truffier ses textes de morceaux d'origines différentes, et de manière plus générale, à mêler les genres. Mais chez lui, le mélange des genres est aussi constant que conscient. Il ne s'agit pas d'un à-côté, d'un élément accessoire de l'écriture. La *mixis* se trouve au centre de sa pratique littéraire, c'est un des éléments clés de sa poétique, une marque de fabrique pour ainsi dire. Elle mérite donc tout particulièrement qu'on y prête attention.

Lucien se revendique fièrement comme l'inventeur d'un type particulier de mélange : le dialogue comique, une association du dialogue philosophique (sur le modèle platonicien et dans une moindre mesure aristotélien) et de la comédie. Dans plusieurs textes, il est amené à expliquer et à défendre cette création au caractère innovant et audacieux : il s'agit de prolalies (*Zeuxis ou Antiochos*, *À celui qui a dit* : « Tu es un Prométhée dans tes discours »), ces courts textes introduisant une déclamation, dans lesquels Lucien n'hésite pas à intervenir à la première personne du singulier, et de dialogues à portée métalittéraire, dans lesquels il se met en scène sous la forme d'un alter ego de fiction au nom révélateur (le Syrien dans *La Double Accusation ou les Tribunaux*, Parrhésiadès dans *Le Pêcheur ou les Ressuscités*). Une approche théorique du mélange des genres est donc présente chez Lucien. Il propose une véritable réflexion esthétique, qui va au-delà de la simple défense du dialogue comique. En fait, Lucien subsume sous le terme « comique » une réalité bigarrée, car chez lui, la comédie inclut aussi des genres proches : elle comprend tout ce qui a trait à la satire (raillerie, iambe) et à ceux qui l'utilisent le plus souvent, les cyniques, et parmi les cyniques, en particulier Ménippe (*Bis acc.* 33).

Son œuvre se caractérise donc, de manière plus générale, par un entremêlement du sérieux et du comique; Lucien est un maître du *spoudogeloion*. Ce faisant, le mélange des genres opéré par Lucien ne se limite pas au dialogue comique. Une multiplicité d'autres formes, d'autres « ingrédients » sont convoqués dans ses textes: il emprunte aussi bien à la biographie, à l'histoire qu'au récit de voyage, au roman ou même à la médecine — sans parler des formes purement rhétoriques comme l'éloge, l'*ekphrasis* ou l'argumentation judiciaire. Ainsi les réflexions théoriques que Lucien consacre au mélange des genres sont indissociables de sa pratique. Car il n'entreprend pas seulement la défense du mélange des genres, il en donne une illustration constante. C'est donc seulement par un examen attentif de ses textes que l'on peut espérer comprendre quel usage Lucien fait de la *mixis*, comment celle-ci opère dans son œuvre.

Comment Lucien pratique-t-il le mélange des genres? Quelles en sont les modalités? Est-il question de juxtaposition, d'intégration, de fusion ou au contraire de contraste, d'écart, d'opposition, ou de télescopage? Ou de superposition? À moins que les notions essentielles pour l'interpréter ne soient celle d'hybridation ou de bigarrure?

Dans *Zeuxis ou Antiochos*, Lucien regrette de ne devoir son succès qu'à la nouveauté de son œuvre — tout comme le peintre et le souverain hellénistique —, et non à l'art et aux qualités qui s'y déploient. Du peintre illustre, il dit ainsi: « Pour moi, ce que je loue surtout dans Zeuxis, c'est que, dans un seul et même sujet, il a montré de diverses manières (ποικίλως) la supériorité de son art<sup>1</sup> » (*Zeux.* 5). Commentant ensuite le tableau de Zeuxis, qui représente une famille de centaures, avec en particulier une centauresse allaitant ses petits, il ajoute: « Le mélange (μίξις) et la jointure des corps, à l'endroit où le cheval s'attache et se relie à la femme, sont ménagés doucement, sans brusquerie et la transformation est si bien graduée qu'elle échappe aux yeux qui passent de l'un à l'autre » (*Zeux.* 6). Dans la mesure où Lucien se compare implicitement à Zeuxis à la fin de cette prolalie, il ne paraît pas injustifié d'accorder à ces remarques une portée métalittéraire: lui aussi fait preuve de

---

1. Sauf mention particulière, la traduction française de Lucien que nous utilisons est celle d'Émile Chambry, révisée et annotée par A. BILLAULT et É. MARQUIS, *Lucien de Samosate. Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 2015.

virtuosité en présentant un mélange bigarré et harmonieux. Tel est en tout cas l'objectif qu'il se donne.

Lorsque Lucien évoque le dialogue comique dans *À celui qui a dit*: « Tu es un Prométhée dans tes discours », il utilise le mot μίξις pour le décrire ; d'autres termes apparaissent encore sous sa plume, insistant sur l'idée d'association (τὴν ξυνθήκην = la composition ; τὶ ξυντεθέν = le composé ; σύνθετον = composite ; συγκεῖσθαι = être composé de, réunir). Les proportions du mélange, cependant, ne vont pas de soi. Elles varient sensiblement selon le locuteur amené à porter un jugement sur cette nouvelle forme littéraire. Ainsi, dans *Le Pêcheur* (§ 26), Diogène reproche à Parrhésiadès (double fictif de Lucien) d'écrire des comédies dans lesquelles Dialogue est acteur (ὑποκριτῆ) et auxquelles Ménippe participe (συγκωμωδεῖν). Dialogue adopte la même position dans *La Double Accusation* (§ 33) : il se plaint d'avoir été transformé par le Syrien (autre double fictif de Lucien) en acteur comique. Mais lorsque, dans le même texte, la Rhétorique mène l'accusation (§ 28), seul Dialogue est mentionné. Et de la même manière, dans sa défense, le Syrien présente son activité comme toute entière tournée vers Dialogue (§ 32) : il n'a fait que lui adjoindre la comédie (δὲ τὴν κωμωδίαν αὐτῷ παρέζευξα, § 34). Qu'est-ce alors que le dialogue comique : une réflexion philosophique présentée sous un jour attrayant ? Ou une comédie mettant en scène les philosophes et se moquant de leurs doctrines ? Lucien ne cultive pas seulement l'ambiguïté en ce qui concerne le dialogue comique. Le sens qu'il faut donner à son œuvre, et au mélange des genres qui la constitue, est tout aussi incertain. Dans *À celui qui a dit*: « Tu es un Prométhée dans tes discours » (§ 7), il laisse entendre à ses auditeurs qu'il leur sert « des os cachés sous la graisse », à savoir « le rire comique sous la majesté philosophique ». Dans la prolalie *Dionysos* (§ 5), en revanche, il précise que les auditeurs venus entendre « des pièces satiriques et plaisantes qui relèvent exclusivement de la comédie » trouveront « du fer au lieu du lierre », c'est-à-dire du sérieux (et même du sérieux blessant et cuisant) sous le rire et les transports bachiques.

Ces considérations sur la nature de la *mixis* et ses proportions invitent également à s'interroger sur le résultat obtenu. S'agit-il véritablement d'un mélange harmonieux ? Dans *La Double Accusation* (§ 33), Dialogue, qui mène l'accusation, a beau jeu de se décrire comme « un mélange contre nature » (κρᾶσίν τινα παράδοξον). Il précise même : « Tel un hippocentaure je passe aux yeux de

l'auditoire pour une apparition composite (σύνθετον) et étrange. » Lucien lui-même insiste sur la difficulté de ce mélange que constitue le dialogue comique; il rappelle encore combien ses composants étaient éloignés à l'origine: « dans le principe, le dialogue et la comédie n'avaient aucun rapport et n'étaient point amis », « ils étaient séparés par un intervalle de deux octaves » (*À celui qui a dit: « Tu es un Prométhée dans tes discours »*, 6). Les images employées par Lucien pour décrire ce mélange sont révélatrices: il le compare à des hippocentaures (mi-hommes, mi-chevaux), à des hippocampes (mi-chevaux, mi-poissons) et à des hircocerfs (mi-boucs, mi-cerfs), c'est-à-dire à des êtres fantastiques et monstrueux, composés de deux parties tout à fait discordantes. Et plus haut dans le même texte, il formule l'hypothèse que la beauté des genres qu'il associe puisse souffrir de leur réunion. Cette prudence de Lucien lorsqu'il s'exprime sur ses compositions littéraires suggère qu'il a dû faire face à des critiques. Le mélange des genres tel qu'il le pratique ne va pas de soi. Lucien, cependant, laisse entendre qu'il peut être harmonieux. S'il ne va pas jusqu'à soutenir explicitement que telle est la qualité de ses écrits, il le suggère néanmoins. Dans le *Zeuxis* comme dans *À celui qui a dit: « Tu es un Prométhée dans tes discours »*, les concepts de beauté et d'harmonie sont omniprésents. C'est sur cela que Lucien veut être jugé, ainsi que sur l'art et sur les qualités qu'il met en œuvre dans ses textes — bien plus que sur son originalité. Et avec l'exemple de l'hippocentauresse peinte par Zeuxis, le lecteur est amené à imaginer de manière très concrète ce que peut être un mélange réussi.

La manière dont Lucien défend le mélange des genres rappelle, s'il en est besoin, le rôle important qu'il lui confère dans sa poétique. Mais pourquoi? Quelles sont les fonctions de la *mixis* chez cet auteur? Il est possible d'esquisser quelques éléments de réponse.

Quoi qu'il en dise, Lucien a des points communs avec ces sophistes dont il fait constamment la satire: comme eux, il est un orateur itinérant, en quête de reconnaissance. Sa pratique du mélange des genres n'est finalement pas si différente de celle du récital pour un musicien. C'est une bonne manière de faire montre de ses qualités rhétoriques. Plutôt que de donner un échantillon de différentes œuvres, il fond différentes formes en une seule et fait entendre une composition hybride; il se présente, pour ainsi dire, comme un polygraphe en miniature. C'est ainsi qu'une courte prolalie comme *Les Dipsades*, dans laquelle Lucien compare son désir de continuer

à paraître en public à la soif inextinguible causée par la morsure de la dipsade, peut mêler pastiche d'Hérodote, fantaisie exotique et discours médical (sur les serpents et les venins). De la sorte, Lucien ne donne pas seulement un aperçu de ses compétences et de sa virtuosité, il montre aussi l'étendue de son répertoire, l'ampleur de son bagage littéraire : il se présente comme un *pepaideumenos*, un homme instruit. Ce faisant, par ses emprunts à différents genres et ses clin d'œil aux auteurs qui les ont immortalisés, Lucien prend place au sein d'une longue tradition ; son œuvre est le fruit d'un « héritage » littéraire. Ces références sont donc, pour partie, des marques de déférence vis-à-vis des Anciens. C'est en tout cas ainsi que Parrhésiadès, double de Lucien, se défend, dans *Le Pêcheur ou les Ressuscités* (§ 6) :

Car les choses même que je dis, où les ai-je prises, sinon chez vous, cueillant vos fleurs, comme une abeille, pour les montrer aux hommes. Et les hommes admirent chacune d'elles et reconnaissent où, chez qui et comment je l'ai cueillie, et, si je les écoute, ils m'en-vient l'heureux choix que j'en fais ; mais en réalité, c'est à vous, c'est à votre prairie que s'adressent leurs éloges, car c'est vous qui avez fait pousser ces bouquets dont les couleurs offrent une si riche variété, quand on sait choisir les fleurs, les disposer, les assortir de manière que l'une ne jure pas à côté de l'autre.

Pour autant, la pratique du mélange des genres chez Lucien ne se limite pas à l'art de réaliser de beaux « bouquets ». Elle va bien au-delà. Le rapport de Lucien à la tradition est un rapport complexe, qui laisse également part à l'émulation, et même à la critique. On ne peut qu'être frappé par la liberté avec laquelle cet auteur s'approprie des éléments très codifiés et adapte la plupart des types de discours existants ; il joue avec les codes et les normes de son temps, il les subvertit et les dépasse. Ainsi, le mélange des genres est une manière de mettre en question cette tradition et de la renouveler. À ces éléments qu'il réutilise en les associant, Lucien insuffle une vie et un sens nouveaux. Les matériaux ainsi recyclés ont une fonction, une portée différentes de celles qu'ils avaient à l'origine. Par exemple, l'opuscule *Sur la mort de Pérégrinos* a la forme d'une lettre adressée à un dénommé Cronos. La lettre cependant n'est qu'un prétexte : il s'agit pour l'auteur d'utiliser les ressources de l'épistolaire pour mieux rallier le lecteur à son point de vue. En effet, l'essentiel du texte consiste en une biographie

du philosophe cynique Pérégrinos, qui tourne immédiatement au blâme; en outre, ce récit de la vie de Pérégrinos est placé tout entier sous le signe du théâtre. Le mélange de ces divers éléments vise à ruiner la réputation du personnage et à ternir l'image glorieuse que ses contemporains avaient gardée de lui. Il souligne également combien les récits de vie sont une construction: Lucien dénonce la manière dont Pérégrinos se raconte et se met en scène en produisant un contre-récit, tout aussi biaisé. *L'Éloge de Démosthène* offre un autre exemple de ce renouvellement que la *mixis* parvient à opérer. Un rhéteur rend compte de sa discussion avec le poète Thersagoras sur la difficulté à réaliser un éloge de Démosthène, sujet « tarte à la crème » par excellence. Dans la première partie du texte, le poète propose un canevas particulièrement rebattu pour cet éloge, ce qui lui vaut des railleries de la part de son interlocuteur. Il offre cependant au narrateur un ouvrage: de prétendus mémoires de la cour de Macédoine que ce dernier retranscrit et qui constituent la seconde partie du texte. Ces mémoires font entendre les plus farouches ennemis de Démosthène vanter ses qualités et ils complètent opportunément les éléments traités dans la première partie de l'opuscule. En définitive, le texte, pris dans son ensemble, réalise bien un éloge du grand Athénien du IV<sup>e</sup> siècle, en répondant à tous les attendus d'un tel exercice, mais il le fait sous une forme dialoguée particulièrement originale. Le détour par la fiction permet à Lucien de faire œuvre nouvelle avec des données tout à fait topiques, tout en offrant une satire vivante de la pratique oratoire des mauvais sophistes, mécanique et artificielle. Ainsi, par son usage du mélange des genres, l'œuvre de Lucien fait preuve d'une grande fraîcheur. Il montre qu'au moins en ce qui concerne la littérature, on peut interroger le rapport aux anciens et remettre en question les normes établies, pour parvenir à dépasser la tradition.

L'étude du mélange des genres chez Lucien permet finalement de rendre compte de l'extrême diversité des œuvres de cet auteur, en subsumant les multiples facettes de sa production sous un principe unifié d'écriture. En effet, qu'il procède par juxtaposition, par hybridation ou par superposition d'éléments variés (qu'ils soient hétéroclites, complémentaires ou en apparence opposés), Lucien brouille en permanence les frontières et joue de l'incertitude qui en découle pour son auditoire/son lecteur. Chez lui, rien n'est aussi simple que cela en a l'air: on se perd dans les strates intertextuelles (et parfois intratextuelles) ainsi que dans les possibilités

interprétatives de sa pratique de la *mixis*. Le mélange des formes va de pair avec un mélange constant des points de vue et avec un doute récurrent et volontaire jeté sur l'identité du narrateur et sur ses liens (ou pas) avec l'auteur. Tout cela provoque une certaine inquiétude chez l'auditeur/lecteur, qui est tiré hors de sa zone de confort : le sens des œuvres de Lucien n'est jamais complètement évident ni immédiat, il est toujours à construire ; il pousse toujours plus à l'interrogation et à la réflexion critiques. Ainsi, la *mixis* participe d'une esthétique de l'ambiguïté, qui repose sur la liberté de l'interprétation et la difficulté d'épuiser tous les sens possibles d'une œuvre aussi riche.

À ces questions variées posées par la *mixis* lucianesque (ingrédients constitutifs et leur origine, proportion et forme du mélange, fonctions et buts, réception du public), les contributions présentées dans ce volume cherchent à apporter, chacune à sa manière, des éléments de réponse. Elles proposent au lecteur un parcours dans l'œuvre de Lucien qui s'attache non seulement à des textes célèbres où Lucien discute ses conceptions sur le dialogue comique, mais qui met aussi en lumière des textes moins attendus, dans lesquels le recours au mélange des genres est peut-être moins évident mais tout aussi efficace. Mêlant vastes panoramas et analyses de détail, les chapitres qui s'enchaînent offrent ainsi une synthèse sur cet élément essentiel de la poétique lucianesque qu'est le mélange des genres.

L'ouvrage est organisé en quatre parties. La première est dédiée aux questions théoriques et métalittéraires. Alain Billault s'intéresse aux conceptions de Lucien sur le mélange des genres dans *À celui qui a dit* : « *Tu es un Prométhée dans tes discours* » ; il montre que ce prologue est à la fois une profession de foi esthétique et sa mise en œuvre, ce qui permet à Lucien d'esquisser son autoportrait en orateur et en écrivain. Karen ní Mheallaigh offre une lecture métalittéraire de deux textes de Lucien consacrés à des séjours lunaires, *l'Icaroménippe* et les *Histoires vraies* : la Lune, chez Lucien, constitue un riche espace métalittéraire qui se caractérise par l'hybridité absolue, la liberté de création et la dissidence critique. Michel Briand, quant à lui, définit trois types de transgénéricité à l'œuvre dans les *Histoires vraies*, qu'il qualifie de romanesque, post-classique et transmédial. Il en étudie les effets en terme de mode de création, de critique et de connaissance, à partir de l'analyse détaillée de deux passages.

La deuxième partie est consacrée à la pratique de la *mixis*, à la manière dont s'opère le mélange des genres à l'intérieur d'un texte donné. Elle s'ouvre par une contribution portant sur les *Dialogues des morts*, dans laquelle Heinz-Günther Nesselrath remet en cause la position traditionnelle (énoncée par R. Helm), selon laquelle ces derniers ne seraient qu'une reprise de la *Nécymancie*, un texte fortement influencé par son modèle Ménippe: les *Dialogues des morts* ne sont pas seulement des « spin-off » de *Ménippe ou la Nécymancie*: ils utilisent une vaste gamme de genres très variés et réunissent plus ou moins tous les modèles que Lucien a employés à travers son œuvre. Émeline Marquis se penche sur deux textes non dialogiques: les deux *Phalaris*. Elle montre que ces deux opuscules complémentaires l'un de l'autre superposent plusieurs genres de discours (délibératif et judiciaire mêlés dans un cadre épictétique; éloge paradoxal et blâme) et que cette hybridité est au service de la satire. C'est également au lien entre hybridité et satire que s'intéresse Marine Glénisson. Elle étudie la façon dont plusieurs genres et styles littéraires s'enchaînent dans *L'Eunuque*, comme une succession de tableaux tirés de différents types de discours (épopée, théâtre, rhétorique), au gré des fluctuations identitaires du personnage principal de ce dialogue. Comme Bagoas, à la fois homme et femme, la satire de Lucien est un hybride, un être mêlé (μικτόν). Nouant ensemble plusieurs des fils déroulés dans les contributions précédentes, Alberto Camerotto met à nouveau Ménippe à l'honneur, en montrant comment, dans *La Nécymancie* et *l'Icaroménippe*, le héros satirique se présente comme une personnification de la *mixis*. Cette figure, son action et son observation critique du monde deviennent ainsi un bon instrument pour comprendre la signification et les effets de la *mixis* lucianesque.

Dans la troisième partie, les différents auteurs se concentrent sur les liens entre la *mixis* et un genre en particulier. Examinant plusieurs expérimentations qui mènent Lucien du récit de la vie d'autrui à celui de la sienne propre (la contamination du *bios* et du récit de soi; l'insertion de l'autobiographie dans les dialogues fictionnels et, enfin, la fusion entre fiction et récit de soi), Myriam Diarra présente l'autofiction lucianesque comme la résultante d'une série de mélanges moins fructueux, de tentatives pour trouver la bonne formule du discours sur soi.

Ewen Bowie s'intéresse aux liens que le *Philopseudes* entretient avec le genre romanesque. Il propose de lire ce texte comme une

réaction, au moins en partie, à la publication récente des *Babyloniaca* de Jamblique et à l'intérêt contemporain pour τὰ ὑπὲρ Θεούλην ἄπιστα d'Antonius Diogène: le *Philopseudès* propose une stratégie littéraire alternative pour adapter des histoires de magie et de surnaturel; en outre, le mélange, au sein de ce dialogue, de la *mimêsis* du *Phédon* et du *Banquet* de Platon invite les lecteurs à réfléchir sur la relation entre les longs romans d'Antonius Diogène et de Jamblique (qui offrent souvent des phénomènes surnaturels) et les romans sentimentaux plus courts (où Éros joue un rôle central et où le surnaturel est rare). Anne-Marie Favreau Linder traite de la contamination des dialogues lucianesques par le théâtre et plus précisément par l'Ancienne Comédie; elle analyse les passages où la situation dialogique laisse place à une forme de polyphonie liée à l'arrivée d'un groupe de personnages et elle s'interroge sur les formes que prend ce chœur et sur les fonctions qu'il occupe dans l'économie du dialogue. Appuyant son argumentation sur l'analyse détaillée de *La Double Accusation* et du *Pêcheur*, Isabelle Gassino s'intéresse, quant à elle, à la forme judiciaire, au *logos dikanikos*, et aux transformations que Lucien lui fait subir en y mêlant d'autres éléments. Les procès mis en scène ne visent pas la justice; ils servent les intérêts de l'auteur Lucien, et deviennent les moyens de la satire. Cette dernière partie s'achève avec une comparaison approfondie entre *Zeus tragédien* et *Zeus confondu*, deux textes dans lesquels la philosophie occupe le devant de la scène. De cette manière, Philip Bosman montre que le mélange du dialogue philosophique et de la comédie à l'œuvre dans *Zeus tragédien* (en particulier par le biais de la double scène, les dieux écoutant et commentant sur l'Olympe ce qui se dit sur terre) offre à Lucien un cadre structurel pour mettre en scène la victoire dans le débat philosophique de l'épicurien sur le stoïcien, tout en instaurant une distance vis-à-vis de la position épicurienne.

En guise d'épilogue, deux contributions abordent le mélange des genres chez Lucien en ajoutant une dimension nouvelle, celle de la performance. Elles mettent la *mixis* en lien avec la notion de spectacle. Francesca Mestre s'intéresse aux raisons pour lesquelles Lucien fait l'éloge de la pantomime dans *Sur la danse*. Elle souligne que pour lui, la *paideia* trouve sa meilleure expression lorsqu'elle se produit en performance, quand le corps accompagne l'esprit. Il y a donc des parallèles entre le dialogue (au sens lucianesque) et la danse: par le biais d'expérimentations énonciatives nouvelles

(comme c'est le cas de la pantomime), en mélangeant genres et formes, Lucien entend trouver des mécanismes permettant à la *paideia* de conserver tout son éclat. Enfin Daniel Béguin, entrelaçant nombre des thèmes examinés dans les autres parties de ce volume, nous rappelle combien les dialogues lucianesques sont tout entiers placés sous le signe du théâtre : récits et débats d'idées s'y développent sous forme de situations qui « donnent à voir » ; les éléments autobiographiques nourrissent cette mise en scène, dont l'écriture est conçue pour valoriser le rôle du conférencier en tant qu'acteur. Le goût du spectacle, voire du spectaculaire, est une caractéristique de son temps : si Lucien dénonce cette « société du spectacle » qu'il a sous les yeux, il en est aussi un pur produit.



PREMIÈRE PARTIE

ASPECTS THÉORIQUES  
ET  
MÉTALITTÉRAIRES



## Le mélange des genres dans *À celui qui a dit: « Tu es un Prométhée dans tes discours »*

Alain Billault

De la lettre au traité, de l'éloge au pamphlet, du discours au récit, du dialogue à la comédie, nombreux sont les registres et les genres littéraires que Lucien a pratiqués. Non content de déployer son talent dans chacun d'entre eux, il les a aussi délibérément mélangés. Il a revendiqué ces mélanges et il en a même fait, à l'occasion, la théorie. Il en a parlé, en particulier, dans *À celui qui a dit: « Tu es un Prométhée dans tes discours »*. Comme, dans ce texte, Lucien s'adresse à un homme (qu'il ne nomme d'ailleurs pas), on a émis l'hypothèse que c'était une sorte de lettre ouverte<sup>1</sup>. Mais il s'agit plutôt d'un prologue, d'une *prolalia*, l'un de ces brefs discours par lesquels les orateurs de la Seconde Sophistique introduisaient leurs déclamations en donnant un aperçu des qualités de leur éloquence<sup>2</sup>. Lucien fut l'un de ces orateurs, même si Philostrate garde le silence à son sujet dans ses *Vies des sophistes*. Dans *À celui qui a dit: « Tu es un Prométhée dans tes discours »*, Lucien saisit l'occasion d'exposer ses idées sur le mélange des genres et de les mettre en pratique, ce qui lui permet d'esquisser son autoportrait en orateur et en écrivain.

---

1. Voir ainsi Christopher P. JONES, *Culture and Society in Lucian*, Cambridge (Mass.) and London, Harvard University Press, 1986, p. 15; Neil HOPKINSON, *Lucian. A Selection*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 19.

2. Voir ainsi Graham ANDERSON, « Patterns in Lucians' *Prolaliae* », *Philologus* 121, 1977, p. 313-315; Robert B. BRANHAM, « Introducing a Sophist: Lucian's Prologues », *TAPhA* 115, 1985, p. 237-243; James S. ROMM, 1990, « Wax, Stone, and Promethean Clay: Lucian as Plastic Artist », *ClAnt* 9, 1990, p. 74-98; Alberto CAMEROTTO, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa e Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, p. 87.

## La théorie du mélange des genres

Il s'agit d'un texte bref — trois pages dans l'édition de Neil Hopkinson<sup>3</sup> — et qui se présente comme une réponse de Lucien à une phrase que lui a dite un de ses auditeurs. Lucien en examine les significations possibles. Peut-être cet homme a-t-il voulu dire qu'il faisait des ouvrages d'argile, comme Prométhée lorsqu'il avait créé les hommes, ou souligner par antiphrase son manque de sagesse et de discernement, προμήθεια. Il voulait peut-être aussi évoquer la légèreté et la fragilité de ses discours, par opposition à la solidité de ceux des avocats qui traitent d'affaires bien réelles et parlent de la vraie vie (§ 1-2). À moins qu'il n'ait souhaité souligner que la qualité principale des propos de Lucien était leur nouveauté. Dans ce cas, Lucien ne s'estime pas du tout satisfait, car la nouveauté, lorsqu'elle est dépourvue de grâce et de beauté n'est pas, à ses yeux, une qualité suffisante (§ 3). À l'appui de cette idée, Lucien raconte ensuite une anecdote (§ 4) : le roi Ptolémée I<sup>er</sup> avait voulu, un jour, montrer à son peuple, pour le surprendre et le distraire, deux créatures extraordinaires, un chameau tout noir et un homme noir et blanc. Le chameau épouvanta les spectateurs et l'homme encore plus en suscitant leurs moqueries ou leur dégoût. Lucien ne voudrait pas provoquer les mêmes réactions avec son mélange de dialogue et de comédie, car le mélange sans harmonie ne suffit pas, comme le montre l'exemple de l'hippocentaure. Mais il affirme qu'il peut exister aussi des mélanges harmonieux et beaux (§ 5). Il souligne que le dialogue et la comédie étaient, par leurs modalités et leur histoire, deux genres très différents. Il a pourtant eu l'audace de les réunir et de les mélanger (§ 6). Il craint d'avoir, en imitant l'audace de Prométhée, mêlé à la masculinité du dialogue la féminité de la comédie et d'être accusé d'avoir trompé son public en lui servant les os du rire comique cachés sous la graisse de la gravité philosophique. Mais, contrairement à Prométhée qui avait dérobé le feu aux dieux pour le donner aux hommes, il n'a rien volé à personne, à moins qu'il n'ait eu, à son insu, un prédécesseur. De toute façon, il est trop tard, il ne peut que rester fidèle à son choix, « car, à la vérité, changer d'avis est bon pour Épiméthée, pas pour Prométhée » (§ 7). Cette conclusion où Lucien joue sur les noms des deux Titans, dont l'un est censé incarner la sottise et l'autre l'intelligence et la prévoyance,

---

3. N. HOPKINSON, *Lucian...*, p. 21-23. Je cite et je traduis le texte de cette édition.

illustre bien le ton humoristique de l'ensemble du texte, où Lucien déploie avec entrain sa vivacité et son inventivité coutumières. Mais cet enjouement ne l'empêche pas de parler d'un sujet sérieux.

Lucien parle de son art, et d'abord de son art d'orateur. On a parfois voulu étendre son propos à l'ensemble de son œuvre et traduire le titre de son texte par « À celui qui a dit : 'Tu es un Prométhée littéraire' », « *a literary Prometheus* », pour reprendre la traduction de N. Hopkinson<sup>4</sup>. Mais, même si son propos peut être étendu au domaine littéraire, Lucien répond en orateur à la remarque de son auditeur — qui est aussi un orateur, un avocat familier des tribunaux, et qui voulait lui parler de ses discours, comme un professionnel de la parole s'adressant à un confrère. C'est pourquoi « Tu es un Prométhée dans tes discours » paraît une traduction plus appropriée. Lorsqu'il reconnaît la fragilité de ses propres discours, Lucien l'oppose à la solidité de ceux que prononcent les orateurs sérieux qui, comme son interlocuteur, mériteraient plus que lui qu'on les appelle des Prométhées :

Pourtant, combien il serait plus juste que vous soyez comparés à Prométhée, vous qui gagnez du renom devant les tribunaux en plaidant des procès bien réels. En tout cas, elles sont vraiment vivantes et habitées du souffle de la vie vos œuvres, et leur chaleur est ardente. Ce pourrait être là aussi un trait de Prométhée, si vous ne différiez de lui sur un point, à savoir que vous ne créez rien avec de l'argile, mais que, pour la plupart d'entre vous, vos créations sont en or. Nous, en revanche, qui venons devant les foules et qui annonçons des prestations qui leur correspondent, nous produisons des simulacres et c'est l'argile, comme je le disais il y a un petit moment, qui constitue toute la matière de notre sculpture, tout comme pour les fabricants de figurines. Pour le reste, on n'y trouve ni mouvement ressemblant ni signe de vie, mais c'est une affaire de divertissement et d'amusement dépourvus de finalité. (§ 2)

Cette comparaison ne va pas sans ironie. On ne sait pas bien si Lucien parle de l'or massif dont seraient faits les discours des avocats, ou de celui qu'ils perçoivent pour les prononcer. Quant à la manière dont il minimise sa propre éloquence, elle n'est sans doute pas exempte de fausse modestie, mais elle lui permet aussi d'introduire le thème de la malléabilité de la matière qu'il traite, à savoir les genres littéraires qu'il peut donc modeler à sa guise et mélanger.

---

4. *Ibid.*, p. 109.

La théorie du mélange des genres n'apparaît pas immédiatement dans le texte comme si elle était son véritable sujet. Elle y intervient comme une sorte de conséquence secondaire d'une circonstance fortuite. Lucien la présente après avoir répondu à une interprétation possible de la phrase que son auditeur lui a adressée. Il pense que celui-ci a peut-être voulu le comparer à Prométhée pour souligner la nouveauté de ses discours. Lucien refuse ce genre d'éloge :

Je ne serais pas du tout satisfait, si je devais passer pour avoir fait œuvre nouvelle et qu'on ne puisse citer d'ouvrage plus ancien que le mien et dont ce dernier soit le descendant. Au contraire, s'il ne semblait pas doué de grâce, j'en aurais honte, sache-le bien, et je le piétinerais pour le détruire, et sa nouveauté ne lui servirait pas, en tout cas pour ce qui me concerne, à éviter d'être écrasé s'il est dépourvu de beauté. (§ 3)

Lucien rejette deux idées qu'impliquerait à ses yeux l'allégation de nouveauté. D'abord, il ne veut pas que son œuvre soit sans lien avec le passé. Ensuite, il ne croit pas que la nouveauté puisse pallier l'absence de la beauté. Faut-il comprendre que la beauté d'une œuvre dépend de sa filiation avec des œuvres anciennes? Lucien le pense certainement, mais ne développe pas cette idée. Il préfère insister sur la beauté elle-même dont il fait la condition indispensable à la réussite d'une œuvre. Il s'interroge, ensuite, sur la possibilité d'atteindre la beauté au moyen du mélange des genres :

Le fait d'être constitué des deux plus beaux éléments, du dialogue et de la comédie, cela non plus ne suffit pas pour produire la beauté de la forme, à moins que le mélange ne soit harmonieux et bien proportionné. Il est possible, en tout cas, que la combinaison de deux beaux éléments soit bizarre, comme le montre cet exemple, le plus évident, l'hippocentaure. Car tu ne saurais prétendre que cet animal est charmant, au contraire il est même extrêmement violent, s'il faut en croire les peintres qui représentent leurs débordements d'ivrognes et leurs massacres. Alors? Ne serait-il pas possible, en sens inverse, qu'une œuvre composée des deux meilleurs éléments soit belle, comme l'association du vin et du miel est délectable au plus haut point? J'affirme que oui pour ma part. Cependant, pour ce qui concerne mes œuvres, je ne peux soutenir qu'il en est ainsi. Je crains, au contraire, que leur mélange n'ait complètement détruit la beauté de chacun des deux éléments. (§ 5)

Lucien ne dit ni dans quel texte ni pour quelle raison il a mélangé la comédie et le dialogue. C'est un fait qu'il constate et qu'il tient pour bien connu du lecteur. Il le prend pour point de départ d'une réflexion esthétique. Il ne considère pas que le mélange des genres soit une garantie de beauté. Il cite l'exemple de l'hippocentaure qui démontre le contraire. C'est un animal fabuleux, mi-homme mi-cheval, dont il parle à plusieurs reprises dans ses œuvres. Dans *La Double Accusation ou Les Tribunaux* (§ 33), le Dialogue (personnifié) accuse Lucien de lui avoir fait quitter le ciel des idées pour le ramener sur la terre et le mélanger à la raillerie, à la philosophie cynique et à la comédie. Il l'a ainsi dénaturé et obtenu un résultat déplorable que le Dialogue décrit ainsi :

Le plus absurde dans tout cela, c'est que je suis constitué d'un mélange contre nature, je ne marche ni à pied ni à cheval sur le mètre. Tel un hippocentaure, je passe aux yeux de l'auditoire pour une apparition composite et étrange<sup>5</sup>. (§ 33)

Il considère donc l'hippocentaure comme une créature extravagante issue d'un mélange contre nature. C'est aussi à cette créature que Philosophie se réfère dans *Les Fugitifs* (§ 10) pour décrire l'engiance composite des sophistes. Lucien reprend la même idée pour répondre à l'homme qui l'a qualifié de Prométhée. Il cite l'hippocentaure comme l'exemple même d'un mélange raté. Il l'accable en passant, d'ailleurs, du terrain de l'esthétique à celui de la morale pour dénoncer sa violence et son ivrognerie. Comme il considère ces travers comme bien connus, il ne précise pas dans quelles circonstances ils se sont manifestés. On ne sait pas s'il pense au combat des Centaures contre les Lapithes lors des noces de Pirithoüs et d'Hippodamie<sup>6</sup>, ou à la rixe qu'ils provoquèrent dans la maison de Pholos pendant la visite d'Héraclès et dont parlent<sup>7</sup> Théocrite (VII, 148-150), Apollodore (II, 5, 4) et Diodore (IV, 12, 8). Quoi qu'il en soit, après avoir ainsi fustigé le centaure, Lucien affirme pourtant que la beauté peut résulter du mélange harmonieux des deux meilleurs éléments. Mais il écarte aussitôt toute interprétation optimiste

---

5. Je cite la traduction de Jacques BOMPAIRE, *Lucien. Œuvres. Opuscles 26-29*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

6. Voir les références dans N. HOPKINSON, *Lucian...*, p. 116.

7. Voir Richard HUNTER, *Theocritus. A Selection*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 197.

de cette affirmation en déclarant craindre que ce ne soit pas le cas dans ses propres œuvres. Il y a mêlé le dialogue à la comédie, deux genres dont il souligne ensuite l'éloignement et les différences peu propices à leur mélange (§ 6). Il revendique de les avoir mélangés sans rien voler à personne, puisqu'il ne se connaît aucun devancier (§ 7). Mais s'il n'est pas sûr du résultat, il est trop tard pour qu'il revienne en arrière: « Mais que pourrais-je faire? Le fait est que je dois m'en tenir à ce que j'ai choisi une fois pour toutes. » (§ 7)

Ce raisonnement heurté où chaque phrase voit sa portée aussitôt contestée ou limitée par celle qui la suit dénote un état d'esprit inquiet. Lucien n'est pas sûr de lui. À celui qui a dit: « Tu es un Prométhée dans tes discours » n'est donc pas un exercice d'autosatisfaction naïve et superficielle. C'est un texte parcouru de tensions multiples<sup>8</sup> et tissé de contradictions. Lucien reçoit un compliment, mais doute de sa sincérité et de sa valeur. Il ne considère pas la nouveauté comme une qualité suffisante, mais affirme que ce qu'il a fait est sans précédent. Il choisit la beauté pour critère et pour but, mais il n'est pas certain de l'avoir atteinte. Il se livre à haute voix à une réflexion placée sous le signe de l'incertitude et de la complexité et qui paraît, dans ce texte, beaucoup plus avancée que dans un autre prologue, *Zeuxis ou Antiochos*, dont le point de départ est pourtant identique.

Lucien y raconte, en effet, qu'après l'une de ses prestations oratoires, *δειξας τὸν λόγον* (§ 1), ses auditeurs l'ont acclamé pour la nouveauté de ses discours et qu'il en a conçu beaucoup de dépit: « leur louange me chagrina beaucoup », οὐ μετρίως ἦνία ὁ ἔπαινος αὐτῶν (§ 2). Il aurait préféré qu'on loue le bon choix de ses mots et la beauté de leur agencement conforme aux règles anciennes, sa vivacité, son inventivité, sa grâce, son harmonie, son art, autant de qualités qu'il croyait posséder. Il ne concevait la nouveauté que comme un complément à ces qualités qu'il jugeait bien plus importantes, mais il se trompait. C'est elle seule que le public applaudissait (§ 1-2). Lucien raconte alors l'anecdote de Zeuxis qui fit retirer d'une exposition l'un de ses tableaux représentant un hippocentaure femelle, parce que le public ne voyait que la nouveauté de son sujet et ignorait l'art qui s'y manifestait (§ 3-7). Il relate ensuite comment le roi Antiochos Sôter pleura d'avoir gagné une bataille grâce à la surprise et au désordre créés par

---

8. Voir J. S. ROMM, « Wax, Stone, and Promethean Clay... ».

ses éléphants dans les rangs de ses ennemis (§ 8-11). Il conclut en souhaitant que son succès ne ressemble pas à celui de ce roi et en niant que le travail artistique de Zeuxis soit inutile, car on trouve toujours de vrais connaisseurs, comme ceux à qui il est en train de parler (§ 12). Ce prologue présente des points communs avec *À celui qui a dit* : « *Tu es un Prométhée dans tes discours.* » Lucien réfléchit et répond à des éloges qu'il a reçus et qui lui donnent plus d'inquiétude que de plaisir. Il parle aussi de l'hippocentaure dont la représentation qu'en donne Zeuxis est reçue par les spectateurs de son tableau comme une nouveauté sensationnelle. Cette perception erronée entraîne le retrait du tableau, mais celui-ci fait l'objet d'une longue description où Lucien met en valeur ses qualités sans faire la moindre remarque critique sur l'animal lui-même. Enfin, Lucien raconte encore une anecdote relative à un souverain hellénistique. Il regrette, comme Zeuxis, de devoir son succès à la nouveauté de ses discours. Mais ce regret ne débouche pas sur une théorie esthétique. Il s'accompagne simplement d'une énumération des qualités d'écrivain que Lucien croit posséder. Dans *À celui qui a dit* : « *Tu es un Prométhée dans tes discours* », Lucien ne répète donc pas simplement ce qu'il a dit dans *Zeuxis ou Antiochos*. Il approfondit et élargit sa réflexion sur le même sujet. On peut donc penser que *À celui qui a dit* : « *Tu es un Prométhée dans tes discours* » est postérieur à *Zeuxis ou Antiochos*. C'est un texte plus riche où l'on voit progresser la pensée de Lucien. Il y assume le choix audacieux qu'il a fait, celui du mélange des genres, tout en soulignant son caractère problématique. On y trouve une profession de foi esthétique, ainsi que sa mise en œuvre.

## **La mise en pratique du mélange des genres**

Dans *À celui qui a dit* : « *Tu es un Prométhée dans tes discours* », le dialogue voisine, en effet, avec la comédie. Lucien répond d'abord à celui qui l'a qualifié de Prométhée. Procédant à une sorte de démultiplication hypothétique de cette affirmation, il réplique successivement à chaque idée que cet homme a pu vouloir exprimer en la proférant (§ 1-2). Ensuite, à partir du troisième paragraphe, il fait intervenir un autre interlocuteur qui est fictif et dont il imagine qu'il pourrait lui révéler la véritable signification de la remarque que lui a faite le premier intervenant :

En vérité, pourrait dire quelqu'un d'autre cherchant une excuse, ce n'est pas pour ces raisons-là qu'il t'a comparé à Prométhée, mais parce qu'il voulait louer l'innovation que tu as réalisée [...]. (§ 3)

C'est alors à cet autre interlocuteur que Lucien répond, même s'il communique sa réponse au premier :

Il pourrait dire cela, cherchant à interpréter dans le sens le plus favorable la formule qu'on a prononcée, et peut-être que c'était le sens de ce qu'on m'a dit. Mais je n'en serais pas du tout satisfait [...] sache-le bien. (§ 3)

Lucien revient ensuite vers son premier interlocuteur qu'il interpelle au sujet de l'hippocentaure (§ 5), puis qu'il met au défi de trouver dans ses œuvres la moindre trace de vol (§ 7). Il y a donc dans ce prologue un dialogue entamé au début avec un interlocuteur réel et repris à la fin, après qu'il a été interrompu par un autre dialogue avec un interlocuteur fictif. Dans cet agencement relativement complexe, on se rend compte que Lucien traite le dialogue comme un genre plastique et propice à des variations structurelles, un genre où l'imagination peut jouer un rôle, tout comme la réalité. Ce n'est pourtant pas ainsi qu'il le décrit lorsqu'il veut souligner à quel point le dialogue était éloigné de la comédie :

Il avait lieu à la maison, dans la solitude, en privé, ou bien c'est dans les promenades couvertes, avec un petit nombre de gens, qu'il se consacrait à ses entretiens [...]. Le dialogue, quant à lui, donnait le plus grand sérieux à ses rencontres, philosophant sur la nature et la vertu. (§ 6)

Lucien décrit le dialogue philosophique en des termes inspirés de Platon et de la tradition aristotélicienne des promenades savantes inaugurée dans les jardins du Lycée. Il paraît en avoir une conception élevée et en donne une image pleine de dignité et qui force le respect. Il assume pourtant de l'avoir modifiée de fond en comble en s'emparant du dialogue pour le manipuler, le modeler à sa façon et le mêler à la comédie.

À la différence de ce qu'on observe pour le dialogue, la description que Lucien donne de la comédie (§ 6) n'est pas en contradiction avec la manière dont il l'introduit dans le prologue. Lucien décrit la comédie classique athénienne telle que la pratiquait Aristophane :

Quant à elle, se livrant à Dionysos, elle parlait au public du théâtre et jouait avec lui et le faisait rire et se moquait et marchait en cadence au son de la flûte, montée qu'elle était, en général, sur des anapestes. Souvent, elle raillait les protagonistes du dialogue en les traitant d'intellectuels et de bavards éthérés et de noms de ce genre. Et c'est là le seul choix de principe qu'elle avait fait, se moquer d'eux et déverser sur eux la liberté dionysiaque, en les montrant tantôt en train de marcher dans les airs et dans la compagnie des nuées, tantôt en train de mesurer des sauts de puces en prétendant tenir des discours subtils sur les phénomènes aériens. (§ 6)

Lucien souligne le caractère dionysiaque de la comédie, son élan vers le rire et la moquerie qu'il illustre ensuite en se référant aux *Nuées* d'Aristophane. C'est à cet esprit, à ce ton, à cette liberté dionysiaque qu'il entend rester fidèle dans son prologue. Mais il ne prend pas le dialogue philosophique ni ses protagonistes pour cibles. Il choisit pour sujet Prométhée et lui-même, puisqu'on l'a comparé à ce héros.

Il adopte le principe de la fragmentation comique propice à la multiplication des traits. Si, pour répondre à celui qui l'a qualifié de Prométhée, il se livrait à une comparaison méthodique de son cas et de celui du Titan, il ne serait pas drôle. Il décide donc de disperser la légende de Prométhée en une multitude de fragments qu'il livre en désordre, mais toujours dans la perspective d'une comparaison avec lui. À elle seule, cette perspective est comique par la disproportion qu'elle implique, puisqu'elle associe un homme ordinaire du II<sup>e</sup> siècle de notre ère à une figure divine de la mythologie qui, par nature, ne peut rien avoir de commun avec lui. Lucien entend tirer parti des potentialités comiques de ce tandem étrange. Le voici donc qui relève des points communs et des rapprochements possibles entre Prométhée et lui. Il se présente en orateur qui modèle des discours d'argile, fragiles et faciles à casser, comme Prométhée avait, selon une légende ancienne ignorée par Hésiode, modelé les hommes avec de l'argile. Il se demande ensuite « quelle est la sagesse extraordinaire et le discernement », προμήθεια, « contenus dans ses écrits » (§ 1), et il n'y trouve rien de tel. Il ne se prend donc pas pour Prométhée. Il préfère se comparer à Cléon dont un poète comique inconnu de nous avait dit : Κλέων Προμηθεύς ἐστι μετὰ τὰ πράγματα, « Cléon est un Prométhée dont les prévisions viennent après les événements. » (§ 2)

Lucien s'applique donc à lui-même une formule qui visait Cléon. Elle repose sur l'opposition entre les trois premières lettres du nom

de Prométhée, qui expriment l'antériorité, et la préposition μετά qui signifie après. Elle prélude à la phrase finale du prologue où l'on retrouve une opposition analogue entre les trois premières lettres du nom de Prométhée et celles du nom d'Épiméthée. En outre, la mention de Cléon, démagogue décrié par Thucydide et par Aristophane, est en phase avec les mots de Lucien qui vient de se décrire comme venant « devant les foules », ἐς τὰ πλήθη (§ 2). Lucien rappelle ensuite que les Athéniens traitaient justement de « Prométhées » les potiers qui faisaient cuire leurs ouvrages dans des fours. En ce sens, le nom de Prométhée lui semble approprié au type de modelage oratoire qu'il pratique. En revanche, il le refuse si on veut l'utiliser pour le désigner comme un créateur novateur et pour qui la beauté serait secondaire. Il affirme même que, s'il adoptait une autre attitude, il mériterait d'être déchiré par seize vautours. Cette hyperbole burlesque plaît à Lucien au point qu'il l'emploie aussi dans les *Dialogues des dieux* (§ 1) et dans le *Prométhée* (§ 20). Elle renvoie, bien sûr, au supplice de Prométhée dont le foie, selon Hésiode (*Théogonie*, 521-525) et Apollonios de Rhodes (*Argonautiques* II, 1246-1259), était dévoré par un seul aigle. Et Lucien revient à Prométhée à la fin du texte (§ 7) pour souligner encore deux points communs et une différence qu'il a avec lui. D'abord, il craint d'avoir, comme lui, mélangé le masculin, le dialogue, et le féminin, la comédie. C'est une interprétation approximative de la légende selon laquelle Zeus créa la femme et l'introduisit parmi les hommes pour les punir, après que Prométhée leur eut donné le feu qu'il avait volé aux dieux. Ensuite, dans une phrase qui comporte une lacune, il semble suggérer qu'il trompe peut-être ses auditeurs en leur servant lui aussi des os cachés sous de la graisse, à savoir « le rire comique dissimulé sous la gravité philosophique », comme Prométhée l'avait fait pour Zeus selon le récit d'Hésiode (*Théogonie*, 535-564). Mais aussitôt après, il nie avoir volé quoi que ce soit, à la différence de Prométhée, le voleur de feu.

Lucien exploite donc les multiples facettes de la légende de Prométhée avec une très grande liberté. Il utilise aussi bien celles qu'on trouve chez Hésiode que celles que le poète a ignorées. Et il les traite sans révérence particulière, comme le montre, entre autres, la plaisanterie sur les seize vautours, et en les rapprochant de son propre cas. La plupart du temps, il ne se ménage pas lui-même, en soulignant la fragilité de ses discours, en leur déniaient tout contenu sérieux, en se comparant à un démagogue dépourvu

de discernement et en avouant des fautes qu'il craint d'avoir commises. Il se prend donc lui-même pour cible, ce qui est la définition même de l'humour et le rapproche des personnages d'Aristophane qui sont souvent à la fois les agents et les cibles de la comédie. Mais ce traitement comique qu'il se réserve a aussi une autre face.

## **Un autoportrait de l'écrivain : Lucien sur le devant de la scène**

Tout en ne se ménageant pas, Lucien ne quitte pas le devant de la scène. Il l'occupe depuis le début, puisque c'est à lui qu'on a adressé la phrase qui sert de point de départ au prologue. Il prend le temps d'y répondre en réfléchissant aux significations qu'il peut lui trouver. Mais ensuite, lorsqu'il en vient au mélange des genres, il ne s'efface pas pour donner à son propos le caractère impersonnel et objectif qu'on pourrait attendre d'une théorie esthétique. Il expose sa théorie de son propre point de vue et ne le laisse pas oublier. Il craint que son cas, τοῦμόν, ne ressemble à celui du chameau de Ptolémée. Il affirme, φημι ἔγωγε, qu'un mélange réussi de deux éléments différents est possible (§ 5) et revendique ensuite d'avoir tenté en personne d'en faire un avec le dialogue et la comédie :

Pourtant, nous avons osé, nous (έτολήμισαμεν ήμείς), rassembler et réunir ces éléments qui avaient entre eux ces relations-là, qui ne se laissaient pas du tout faire et qui ne supportaient pas facilement qu'on les réunisse. (§ 6)

La théorie du mélange des genres n'est donc pas séparable de sa mise en pratique par Lucien lui-même. C'est une théorie subjective au sens où elle n'existe pas sans son auteur et sans ses tentatives qu'elle sert à expliquer et à justifier. Les doutes que Lucien exprime sur les résultats qu'il a pu et qu'il pourra obtenir ne concernent pas l'entreprise même dans laquelle il s'est lancé. Elle constitue l'élément certain de son discours. Lucien a conçu le mélange des genres, il s'interroge sur ses conséquences, mais il l'a réalisé et il ne se connaît pas de prédécesseur dans ce domaine (§ 7). Il y a là un choix et un fait irréversibles. Ils font partie de la vie de Lucien.

On peut donc lire *À celui qui a dit* : « Tu es un Prométhée dans tes discours » comme un fragment autobiographique de Lucien. Il n'y

raconte pas sa vie personnelle, mais sa vie d'artiste. La remarque qu'on lui a faite devient pour lui l'occasion de faire le point sur son œuvre. Lucien explique ce qu'il fabrique. Ce sont des ouvrages hybrides où la comédie vient se mêler au dialogue. Pour réussir ce mélange, Lucien ne donne pas de recettes. Il ne se présente pas non plus comme un modèle à suivre, mais il désigne et revendique le mélange des genres comme un but qu'il s'est fixé personnellement, malgré les risques d'un tel pari. Et il se met en devoir de l'atteindre.

\*\*\*

*À celui qui a dit: « Tu es un Prométhée dans tes discours »* contient donc à la fois une théorie du mélange des genres et sa mise en pratique. L'une et l'autre sont inséparables du personnage de Lucien, orateur et auteur, un personnage à la fois lucide et intrépide dont Lucien lui-même esquisse le portrait avec soin. On pourrait retrouver une démarche analogue dans d'autres prologues et dans d'autres textes de Lucien. Elle indique à la fois les limites et la singularité d'une œuvre qui ne vise pas à l'universalité parce qu'elle est intensément habitée par la présence de son auteur.

## Lucien et l'astropoétique

### *Le voyage à travers les genres*

Karen ní Mheallaigh

Dans ses deux récits lunaires, *l'Icaroménippe* et les *Histoires vraies*, Lucien utilise la Lune<sup>1</sup> comme un espace de liberté pour l'intellect et pour l'imagination, et le voyage vers la Lune comme un vecteur pour réfléchir à la nature de son entreprise littéraire. Dans *l'Icaroménippe*, l'œuvre sur laquelle nous allons nous concentrer, la Lune offre un lieu de liberté d'esprit d'où Ménippe peut critiquer les dogmes de la philosophie en toute impunité. La Lune donne aussi à la voix du *spoudaiogeloios* une autorité supérieure aux voix concurrentes des philosophes, en offrant à Ménippe une vue panoptique, unique en son genre, de l'insignifiance et de l'hypocrisie du genre humain et en faisant écho à son hostilité ouverte à l'égard des philosophes. Sur la Terre, le *spoudaiogeloios* est un marginal étranger à toutes les écoles philosophiques, mais sur la Lune, ses vues se trouvent investies d'une autorité qui découle de preuves indiscutables et reçoivent, à la fin, l'acquiescement de Zeus lui-même.

Mais la Lune, pour Lucien, représente aussi d'autres genres de liberté plus spécifiques à sa culture littéraire. À travers son œuvre, Lucien se montre préoccupé par la question de sa propre liberté de création. Son désir de fabriquer de nouvelles formes littéraires ne trouva pas sa place sans difficulté dans le cadre de la culture de son temps, qui tendait à donner la priorité à l'imitation des modèles des époques classique et archaïque sur l'audace dans l'innovation.

---

1. Dans tout ce texte où la Lune de référence est astre et personne, on lui accorde systématiquement la capitale que la bonne règle typographique ne concède qu'au corps céleste envisagé sous l'angle astronomique. Différence entre « être dans la lune » et « être sur la Lune »... Avec Lucien, on ne distingue plus! (Note de l'éditeur.)

Et pourtant, dans les limites des paramètres de cette esthétique classicisante, le fait est que de nouveaux genres sont apparus et ont proliféré. Le roman antique en fait partie. Mais de tous ceux qui ont révolutionné la littérature antique, Lucien, peut-on estimer, fut le plus radical, le plus franc et le plus astucieux. Il inventa le dialogue comique, éleva le prologue oratoire au rang d'essai critique et bouscula la frontière entre la « grande » littérature et la « petite », en produisant des œuvres défiant tout classement, comme *Les Saturnales*, *La Goutte* et même les *Histoires vraies*<sup>2</sup>. La totalité de la tradition classique, rien de moins, servit de grain à moudre à l'infatigable moulin à innovation de Lucien, et encore fallait-il élargir le cadre : notre monde « réel » n'y suffisait pas et l'imagination de Lucien s'en fut coloniser des univers au-delà de notre Terre.

Les deux œuvres où Lucien raconte un voyage vers la Lune ont, par conséquent, une grande portée sur le plan de la critique littéraire. Les *Histoires vraies* sont le cas le plus évident, puisqu'elles proclament dès le début leur statut d'expérimentation métalittéraire. Aussi les aspects métalittéraires de la Lune dans cette œuvre ont-ils été abondamment étudiés<sup>3</sup>. Il n'en va pas de même avec *Icaroménippe*, qui est souvent éclipsé par les *Histoires vraies* et qui mérite pourtant d'être examiné de plus près.

Lucien utilise le vol de Ménippe vers la Lune, dans *Icaroménippe*, comme un moyen de réfléchir à l'entreprise littéraire qui lui est propre, à savoir l'invention du genre du dialogue comique. Afin de comprendre cette démarche, il convient de se tourner d'abord vers un autre dialogue de Lucien, le procès imaginaire de *La Double Accusation*, où Lucien, représenté par un personnage appelé « le Syrien », est sur le banc des accusés et justifie les choix qu'il a faits en tant qu'auteur. Une interprétation intertextuelle de ces deux

---

2. Sur le thème de l'innovation en matière de genres littéraires chez Lucien, voir Karen NÍ MHEALLAIGH, *Reading Fiction with Lucian. Fakes, Freaks and Hyperreality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 1-23.

3. Voir Aristoula GEORGIADOU et David H. LARMOUR, *Lucian's Science Fiction Novel True Histories: Interpretation and Commentary*, Leiden, Boston & Köln, Brill, 1998, p. 90-145, même si l'interprétation du texte comme parodie philosophique est parfois exagérée; Massimo FUSILLO, « The Mirror of the Moon: Lucian's *A True Story*. From Satire to Utopia », dans *Oxford Readings in the Greek Novel* éd. par S. Swain, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 351-381; le commentaire magistral de Peter VON MÖLLENDORFF, *Auf der Suche nach der verlogenen Wahrheit. Lukians Wahre Geschichten*, Tübingen, Gunter Narr, 2000, p. 96-192; K. NÍ MHEALLAIGH, *Reading Fiction...*, p. 216-227.

dialogues permet de mesurer à quel point le thème de l'exploration extraterrestre est lié au désir d'innovation et de liberté littéraire exprimé par Lucien. C'est la combinaison de ces deux éléments qui nous donne un genre « d'astro-poétique » à nul autre pareil. En seconde partie, nous verrons que la Lune est, en elle-même, chez Lucien, un monde qui présente nombre de qualités caractéristiques du mélange des genres tel que cet auteur le pratique.

### ***L'Icaroménippe et La Double Accusation :* le mélange des genres chez Lucien, de la description à l'exécution**

Dans *La Double Accusation*, le Dialogue philosophique personifié accuse Lucien de le corrompre en le forçant à s'associer à des genres littéraires bas et grossiers tels que la comédie et la satire :

Ses torts et ses violences à mon égard sont les suivants : jusqu'à maintenant, j'étais quelqu'un de digne. J'enquêtai sur les dieux, la nature et le cycle de l'univers. Je marchais dans les airs quelque part là-haut, au-dessus des nuages où le grand Zeus va, conduisant son chariot ailé dans le ciel. Mais il me tira vers le bas alors que j'étais en train de voler le long de la voûte céleste et de monter sur le dos du ciel. Il rognait mes ailes et réduisit mon statut à celui des gens ordinaires. Il m'arracha ce masque respectable de tragédie et m'en mit un autre à la place, comique, satyrique et qui était pratiquement celui d'un rustre. Ensuite, il me prit et m'enferma dans un enclos avec la raillerie, la poésie iambique, le cynisme, Eupolis et Aristophane qui sont redoutables pour se moquer des sujets graves et pour brocarder ce qui est convenable. Pour terminer, il déterra Ménippe, un des Cyniques d'autrefois, un personnage grossier et qui aboyait, à ce qu'on m'a dit, et il me présenta cet homme. C'était un chien vraiment terrifiant à la morsure sournoise car, même lorsqu'il riait, il happait sa proie. Dans ces conditions, ne suis-je pas victime de violences, si l'on ne me traite plus comme j'en ai l'habitude, mais que je fais, à la place, le comique et le bouffon en jouant pour lui dans des intrigues bizarres d'un genre nouveau ? Et le plus troublant de tout, c'est que je suis maintenant un mélange de composantes qui ne vont pas bien ensemble, puisque je marche sur un rythme qui n'est ni celui de la prose ni celui de la poésie. À la place, aux yeux de mon public je res-

semble à un hippocentaure, un être de mélange, une apparition d'un autre monde<sup>4</sup>.

L'assertion initiale du Dialogue<sup>5</sup> selon laquelle il a subi des « torts » et des « violences » (*êdikêmai kai periubrismai*) enjoint à considérer la créativité de Lucien en termes d'injustice (*graphê adikias*) et de voies de fait (*hybris*). Pour être précis, la violence de l'auteur consiste à « tirer vers le bas » (*kataspasas*) le Dialogue, à le rendre incapable de voler en rognant ses ailes (*ta ptera suntripsas*), à le dépouiller de sa dignité et à l'exposer au ridicule en remplaçant son masque de tragédie par un masque de comédie, à l'incarcérer (*sunkatheirxen*) en compagnie de gens vulgaires qui le maltraitent et le tournent en dérision et à le contraindre à jouer des rôles de bouffon dans un but de divertissement. Il en découle le récit du triste destin d'un homme bien né qui est vendu comme esclave et de sa vie déshonorante comme membre d'une troupe de théâtre de mime<sup>6</sup>.

Il faut remarquer que le discours du Dialogue est aussi un centon, un pot-pourri d'allusions littéraires, ce qui fait de lui une représentation parfaite de l'hybridité qu'il est en train de décrire : Dialogue parle littéralement le langage d'autres genres littéraires, preuve de la violence que Lucien a déjà exercée sur lui. Sa description de la manière dont il avait l'habitude de « marcher dans les airs

---

4. *Bis Acc.* 33: Ἄ δὲ ἡδίκημαι καὶ περιύβρισμαὶ πρὸς τούτου, ταῦτά ἐστιν, ὅτι με σεμνὸν τῶς ὄντα καὶ θεῶν τε πέρι καὶ φύσεως καὶ τῆς τῶν ὄλων περιόδου σκοπούμενον, ὑψηλὸν ἄνω που τῶν νεφῶν ἀεροβατοῦντα, ἔνθα ὁ μέγας ἐν οὐρανῶν Ζεὺς πτηνὸν ἄρμα ἐλαύνων φέρεται, κατασπάσας αὐτὸς ἤδη κατὰ τὴν ἀψίδα πετόμενον καὶ ἀναβαίνοντα ὑπὲρ τὰ νῦτα τοῦ οὐρανοῦ καὶ τὰ περὰ συντρίψας ἰσοδαίτων τοῖς πολλοῖς ἐποίησεν, καὶ τὸ μὲν τραγικὸν ἐκεῖνο καὶ σωφρονικὸν προσωπεῖον ἀφείλε μου, κωμικὸν δὲ καὶ σατυρικὸν ἄλλο ἐπέθηκέ μοι καὶ μικροῦ δεῖν γελοῖον. Εἰτά μοι εἰς τὸ αὐτὸ φέρων συγκαθεῖρξεν τὸ σκῶμμα καὶ τὸν ἱαμβὸν καὶ κυνισμὸν καὶ τὸν Εὐπολιν καὶ τὸν Ἀριστοφάνη, δεινοῦς ἄνδρας ἐπικερτομήσαι τὰ σεμνὰ καὶ χλευάσαι τὰ ὀρθῶς ἔχοντα. Τελευταῖον δὲ καὶ Μένιππον τινὰ τῶν παλαιῶν κυνῶν μάλα ὑλακτικὸν ὡς δοκεῖ καὶ κάρχαρον ἀνορύξας, καὶ τοῦτον ἐπεισήγαγεν μοι φοβερόν τινα ὡς ἀληθῶς κύνα καὶ τὸ δῆγμα λαθραῖον, ὅσῳ καὶ γελῶν ἅμα ἔδακνεν. Πῶς οὖν οὐ δεῖνὰ ὑβρισμὰ μηκέτ' ἐπὶ τοῦ οἰκείου διακείμενος, ἀλλὰ κωμῶδων καὶ γελωτοποιῶν καὶ ὑποθέσεις ἀλλοκότους ὑποκρινόμενος αὐτῶ; τὸ γὰρ πάντων ἀτοπώτατον, κράσιν τινα παράδοξον κέκραμαι καὶ οὔτε πεζὸς εἶμι οὔτε ἐπὶ τῶν μέτρων βέβηκα, ἀλλὰ ἵπποκενταύρου δίκην σύνθετόν τι καὶ ξένον φάσμα τοῖς ἀκούουσι δοκῶ.

5. Sur les bases juridiques du discours du Dialogue, voir Eugen BRAUN, *Lukian Unter doppelter Anklage. Ein Kommentar*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994, p. 310 et n. 3, pour qui il contient l'accusation d'*hybris*.

6. Voir E. BRAUN, *Lukian...*, p. 322, n. 3, p. 334-336 et p. 342-343; Helmut WIEMKEN, *Der griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen, Schünemann Universität Verlag, 1972, p. 182-183.

quelque part là-haut, au-dessus des nuages » fait penser à l'entrée sensationnelle de Socrate dans les *Nuées*, la comédie d'Aristophane, où le philosophe se balance dans un panier suspendu, ce qui lui permet de « marcher dans les airs et de faire le tour du Soleil pour le contempler<sup>7</sup> ». Dialogue est donc déjà très exactement en train de jouer le rôle comique que Lucien lui a imposé. En outre, en faisant allusion aux *Nuées* et à leur fameuse caricature de Socrate, il fait penser au thème classique de la subversion de la philosophie par la comédie. Cette allusion astucieuse nous rappelle, du même coup, qu'il est nécessaire d'avoir une solide formation classique pour commettre ce genre d'attentat, ce qui renforce l'autoportrait que Lucien fait de lui-même en héritier de la tradition d'Aristophane<sup>8</sup>. Avec une ironie semblable, la description par le Dialogue de son vol « le long de la voûte céleste » et de sa montée « sur le dos du ciel » fait penser à l'attelage volant de l'âme dans le *Phèdre* de Platon (247a8-b1), au moment précis où ce dernier décrit sa rupture avec son passé philosophique.

En combinant des images de hauteur et de profondeur avec ce récit d'un violent retournement de fortune, Lucien recrée aussi la manière dont le nouveau genre qu'il pratique désoriente son public. Au contraire du Dialogue aérien qui est violemment tiré vers le bas depuis le ciel, Ménippe, l'inventeur de la satire ménippée, est associé au monde d'en bas d'où il doit être exhumé pour être remonté (*anoruxas*). Cette exhumation met en scène la résurrection par Lucien de la satire ménippée qui avait disparu de la littérature grecque. En même temps, elle nous rappelle aussi l'œuvre qui avait surtout rendu Ménippe célèbre, sa *Nekyia*, c'est-à-dire son voyage dans le monde des morts, une version satirique du chant XI de l'*Odyssée*, où Ménippe, comme un nouvel Ulysse, voyageait et interrogeait les grands esprits d'autrefois, réduits à l'état de fantômes<sup>9</sup>. La *Nekyia* de Ménippe a servi directement de modèle à *Ménippe ou la Nécyomancie*, le dialogue de Lucien où Ménippe voyage dans le

7. *Nuées*, 225: ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον; Voir E. Braun, *Lukian...*, p. 313 n. 2, qui remarque aussi un écho à ce passage dans *Icar*. 13 où Empédocle déclare: « Je vis sur la Lune, je marche dans les airs et je me nourris souvent de rosée », (ἐν τῇ σελήνῃ κατοικῶ ἀεροβατῶν τὰ πολλά καὶ σιτοῦμαι δρόσον).

8. Sur les rapports littéraires entre Lucien et Aristophane, voir James H. BRUSUELAS, *Comic Liaisons: Lucian and Aristophanes*, Thèse de doctorat, University of California, Irvine, 2008.

9. Sur la *Nekyia* comme œuvre portant la griffe de Ménippe, voir Joel C. RELIHAN, *Ancient Menippean Satire*, Baltimore & London, Johns Hopkins University Press, 1993, p. 48.

monde d'en bas. Elle aussi influencé l'*Icaroménippe* où la *katabasis*, c'est-à-dire la descente, se trouve inversée, si bien qu'à la place, Ménippe monte jusqu'au ciel. Le tourbillon vertigineux du ciel, de la terre et du monde d'en bas dans ce passage de *La Double Accusation* éclaire donc à la perfection l'inversion de la satire ménippée dans l'*Icaroménippe*, en même temps que le mélange du haut et du bas qui, d'une manière plus générale, caractérisait les dialogues comiques de Lucien<sup>10</sup>.

Le Dialogue nomme les autres genres littéraires qui entrent aussi dans les combinaisons de Lucien. Lorsqu'il décrit son nouveau rôle qui consiste à « faire le comique, à faire le bouffon et à jouer dans des intrigues bizarres d'un genre nouveau », il n'accumule pas là de simples synonymes, comme on l'a parfois pensé<sup>11</sup>. Il s'agit en réalité de trois termes aux nuances soignées qui reflètent avec précision la filiation du Dialogue avec, d'abord, les auteurs comiques (*kômôidôn*), ensuite, les genres littéraires de la moquerie (iambe) et de la raillerie (*gelôtopoiôn*), et enfin, la satire ménippée, car le troisième membre de phrase dans cette triade ascendante évoque les « intrigues bizarres » (*allokotoi hypotheseis*) pour lesquelles étaient célèbres aussi bien la satire ménippée que les dialogues de Lucien<sup>12</sup>. Lorsque le Dialogue décrit sa nouvelle identité comme « un mélange de composantes qui ne vont pas bien ensemble » (*krasin tina paradoxon kekramai*), c'est une allusion nette au terme latin *satura* dont le sens (« mélange », « mixture ») sert de base à

---

10. Voir K. NÍ MHEALLAIGH, *Reading Fiction...*, p. 17-23. Hannah MOSSMAN, *Beyond the Sea: Narrative and Cultural Implications of Multidimensional Travel in Greek Imperial Fiction*, Thèse de doctorat, University of Exeter, 2010, p. 48-122, explore la manière dont les récits de vol dans la littérature grecque d'époque impériale sont en rapport avec le positionnement littéraire et culturel adopté par leurs auteurs.

11. E. BRAUN, *Lukian...*, p. 319, n. 2, se demande si Lucien veut que nous fassions la différence entre ces trois termes ou s'il ne se borne pas plutôt « à mettre l'un sur l'autre des synonymes qui signifient comique ou ridicule » : voir Barbara MCCARTHY, « Lucian and Menippus », *YCS* 4, 1934, p. 8.

12. On apprécie diversement l'influence de Ménippe sur les dialogues de Lucien. Pour des vues diamétralement opposées, voir Rudolf HELM, *Lucian und Menipp*, Leipzig, Teubner, 1906, pour qui son influence est considérable, et Jacques BOMPAIRE, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, de Boccard, 1958, p. 550-562, qui minimise l'influence de Ménippe. Il vaut mieux avoir une vue plus nuancée de la question. Voir ainsi B. MCCARTHY, « Lucian and Menippus » et J. C. RELIHAN, *Ancient Menippean Satire*, p. 103-118, pour qui l'*Icaroménippe* représente le genre de la satire ménippée tel que Lucien l'a modifié. M. FUSILLO, « The Mirror of the Moon... », p. 366-368, discute de la dégradation de la satire ménippée dans les *Histoires vraies*.

la notion même de satire comme genre littéraire et s'accorde donc avec l'hybridité essentielle de l'œuvre de Lucien<sup>13</sup>.

Enfin, l'image de l'hippocentaure lie le discours du Dialogue dans *La Double Accusation* au réseau de métaphores d'hybridité omniprésent dans les œuvres de Lucien. Dans *À celui qui a dit*: « *Tu es un Prométhée dans tes discours* », où il traite des difficultés à établir un équilibre entre innovation et tradition, Lucien a peur que son nouveau genre soit un « hybride bizarre » (*allokotos xynthékê*) comme l'hippocentaure, l'hippocampe ou le bouc-cerf<sup>14</sup>. Dans le *Zeuxis*, l'hippocentaure est à nouveau la métaphore de son œuvre, que Lucien décrit comme un carnaval de monstres étranges (*xena mormolykeia*) et de tours de magie (*thaumatopoiia*) qui stupéfie la foule vibrant à la nouveauté et à l'originalité (*kainon kai terastion*) de ses intrigues bizarres<sup>15</sup>. Ces idées qui dénotent un divertissement de bas étage entrent en résonance à leur tour avec le récit qui sert de base aux lamentations du Dialogue et qui raconte qu'il a été réduit au rang d'un acteur de mime qui divertit les foules avec son jeu de bouffon.

Ce passage est crucial pour comprendre la manière dont l'*Icaroménippe* illustre la poétique incluse dans *La Double Accusation*<sup>16</sup>. Dans l'*Icaroménippe*, le Dialogue, qui était auparavant un vecteur de la philosophie, est devenu le moyen de la satire philosophique, et Lucien combine cette donnée avec le récit d'un vol fantastique modelé sur l'Ancienne Comédie et sur la *kataskopia*, c'est-à-dire « la vue d'en haut », qui était une caractéristique de la satire ménippée. Le vol ascendant de Ménippe puis sa contemplation de la Terre depuis la Lune offrent une représentation complète de la poétique vertigineuse du mélange des genres chez Lucien, mélange que le Dialogue décrivait, dans *La Double Accusation*, en recourant à la métaphore du vol et de la chute. Une lecture intertextuelle de l'*Icaroménippe* et de *La Double Accusation* éclaire, en fait, des aspects cachés de l'ascension céleste de Ménippe et de sa descente

13. Voir J. C. RELIHAN, *Ancient Menippean Satire*, p. 16.

14. Voir *Prom.* es 5 et 7. On trouve chez K. NÍ MHEALLAIGH, *Reading Fiction...*, p. 1-35, un examen détaillé des implications esthétiques de ses *prolalíai* pour la lecture de son œuvre, avec un supplément de bibliographie.

15. *Zeux.* 12.

16. J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain...*, p. 550-551 attire brièvement l'attention sur le lien entre les deux œuvres, mais ne développe pas ce point.

ultérieure, et permet d'expliquer aussi son association à Icare dans le titre.

Les filiations philosophiques de l'*Icaroméni*pe jouent à plein, de diverses manières, certaines plus visibles que d'autres. À l'évidence, l'expérience de Ménippe étudiant la philosophie de la nature tient une place centrale dans l'œuvre, et l'intrigue elle-même prend la forme d'une quête du savoir, même si c'est une quête fantastique. Si l'on regarde de plus près, on voit apparaître aussi des fils philosophiques plus ténus dans la trame intertextuelle. La trajectoire épistémologique de Ménippe, du moment où il se consacre à la philosophie de la nature jusqu'à celui où il perd ses illusions à ce sujet, a pour modèle la trajectoire de Socrate dans le *Phédon* de Platon (97b8-98c2). Dans ce dialogue, Socrate rappelle comment, pendant sa jeunesse, il se tourna vers l'astronomie pour comprendre l'ordre du monde en plaçant ses espoirs dans l'enseignement d'Anaxagore dont le modèle d'une représentation du monde par l'intelligence (le *nous*) l'attirait. Cependant, après une étude approfondie, il découvrit que la cosmologie d'Anaxagore présentait des défauts de méthode, puisqu'il n'examinait pas les premiers principes :

Donc je partis, ayant perdu mes merveilleuses espérances [...] car, comme j'avançais dans ma lecture, je vis que cet homme n'utilisait pas du tout l'intellect. Il ne donnait aucune raison pour expliquer la nature de l'univers mais, à la place, en attribuait la cause à des « airs », à des « éthers », à des « eaux » et à beaucoup d'autres choses étranges<sup>17</sup>.

Après avoir renoncé à la science de la nature, Socrate orienta son enquête philosophique vers des questions plus terrestres, qui comprenaient l'examen du moi. De cette façon, il « tira la philosophie et la fit descendre sur la terre depuis le ciel », comme l'affirme Cicéron dans les *Tusculanes* (V, 4, 10). Le Dialogue porte la même accusation dans *La Double Accusation* où Lucien est présenté<sup>18</sup> comme « un nouveau Socrate en train de faire descendre sur la terre » la littérature philosophique. L'intervention de Lucien transforme la philosophie, qui quitte le type socratique de l'enquête

17. *Phédon* 98c2: Από δὴ θαυμαστῆς ἐλπίδος [...] ὡχόμεν φερόμενος, ἐπειδὴ προῖων καὶ ἀναγιγνώσκων ὁρῶ ἄνδρα τῷ μὲν νῶ οὐδὲν χρώμενον οὐδέ τινας αἰτίας ἐπαιτώμενον εἰς τὸ διακοσμεῖν τὰ πράγματα, ἀέρας δὲ καὶ αἰθέρας καὶ ὕδατα αἰτιώμενον καὶ ἄλλα πολλὰ καὶ ἄτοπα.

18. Voir J. C. RELIHAN, *Ancient Menippean Satire*, p. 188, et E. BRAUN, *Lukian...*, p. 313-317.

doucement humoristique pour devenir comédie et satire philosophique. Et même si nous n'interprétons pas le moins du monde l'œuvre de Lucien comme directement didactique, cette œuvre peut être considérée comme une forme néosocratique de philosophie: elle est à la fois révélatrice sur le plan moral et exigeante sur le plan épistémologique, à sa manière insaisissable, « sérieuse sur des sujets riants », comme nous le dit Lucien lui-même<sup>19</sup>.

Dans l'*Icaroménippe*, la rencontre de Ménippe avec la philosophie remonte au moment où s'il s'est rendu compte que l'obsession mesquine du pouvoir et de l'argent chez les uns et les autres l'écœurerait. Aussi a-t-il tourné le dos au monde matériel et commencé à contempler à la place les mystères de l'univers. Ménippe présente l'astronomie comme un genre de vie contemplative (*theôrêtikos bios*) où l'on dirige son regard, au sens propre du terme, vers les hauteurs, en direction des zones les plus pures des cieux. Cette conception a pour source une histoire bien connue au sujet de l'astronomie et qu'on trouve chez un contemporain de Lucien, l'astronome Claude Ptolémée<sup>20</sup>, mais qui avait aussi des origines anciennes dans l'histoire intellectuelle de la Grèce. Thalès, par exemple, qui, d'après une anecdote, tomba dans un puits pendant qu'il était en train de contempler les étoiles, est la personnification la plus ancienne de l'astronome comme un être qui appartient à un autre monde<sup>21</sup>. Dans le même esprit, Anaxagore passait pour avoir abandonné son héritage aux membres de sa famille et s'être retiré de la vie publique afin de se consacrer à la recherche astronomique. Comme on lui demandait pourquoi il se montrait si indifférent à l'égard de sa patrie, il déclara en montrant du doigt les cieux: « Ma patrie m'occupe beaucoup<sup>22</sup>. » Ménippe incarne cet

19. Voir l'épigramme de Lucien « sur son propre livre » dans la *Bibliothèque* de Photius (cod. 128, 96b7-11). Elle n'est peut-être pas une œuvre authentique de Lucien. Eunape, un auteur de l'Antiquité tardive, décrivait Lucien comme « sérieux quand il s'agit d'être ridicule » (*Vies des sophistes* II, 1, 9). Sur l'humour sérieo-comique de Lucien, voir Robert B. BRANHAM, *Unruly Eloquence: Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989 et Stephen HALLIWELL, *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 429-470, qui insiste sur le « rire existentiel » de Lucien.

20. Voir Liba TAUB, *Aetna and the Moon: Explaining Nature in Ancient Greece and Rome*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 19-37 (sur le prologue de la *Syntaxis*) et p. 135-153 (sur les motivations morales du choix de l'astronomie comme profession).

21. Cette anecdote a été conservée par PLATON, *Théétète* 174a4-b6.

22. DIOGÈNE LAERCE II, 6-7 (=DK 59A1).

état d'esprit d'astronome, mais la frustration que lui causent, de son propre aveu, les philosophes avec leurs « principes », leurs « causes finales », leurs « atomes », leur « vide », leurs « matières, leurs formes et autres choses de ce genre », fait directement écho au passage du *Phédon* que nous venons de citer. Toutefois, à la différence de Socrate, Ménippe abandonne complètement la philosophie et la science, revient à la théologie homérique à l'ancienne et, prenant exemple sur les textes de l'Ancienne Comédie, reconfigure son vagabondage intellectuel parmi les étoiles et le transforme en un véritable vol interstellaire entrepris pour aller consulter les dieux. Par cette relation intertextuelle avec le *Phédon*, Ménippe devient un Socrate surréaliste qui ne révèle pas seulement l'ignorance de ses contemporains, mais qui devient aussi le héros de l'œuvre d'imagination satirique dont il est l'auteur.

Si l'on se rappelle les autres éléments génériques que, dans *La Double Accusation*, le Dialogue désignait comme caractéristiques de la *mixis* lucianesque, le nom du protagoniste, Ménippe, nous indique clairement que la satire ménippée est aussi présente dans l'*Icaroménippe*. Certes, comme il ne subsiste presque rien de l'œuvre de Ménippe, il est difficile de relever avec précision les accents ménippés dans le dialogue de Lucien. Néanmoins, en extrapolant à partir des œuvres dont on sait qu'elles ont subi l'influence de Ménippe, on a pu reconstruire les traits principaux de la satire ménippée. La liste de ces traits comprend : l'imagination, la quête de la sagesse, la satire du pédantisme et de l'expertise des savants, y compris celle du narrateur, et le thème de l'éloignement cognitif au moyen de la *kataskopia*, la « vue d'en-haut<sup>23</sup> » : l'on retrouve indéniablement ce riche mélange d'invention et de satire intellectuelle dans l'*Icaroménippe*. Avec l'imagination qui lui est propre, Lucien innove sur le plan de la *kataskopia* en choisissant la Lune comme point d'observation extraterrestre, en transformant ainsi la « vue d'en-haut » au sens large du terme en *selenoskopia*, en « vue depuis la Lune », ce qui est plus précis et fournit à Ménippe une vision panoptique supérieure à celle de n'importe quel personnage (humain) apparu avant lui dans la littérature grecque.

Avec le vol fantastique de son héros vers le ciel pour consulter les dieux, l'*Icaroménippe* entre aussi, à l'évidence, en résonance

---

23. J. C. RELIHAN, *Ancient Menippean Satire*, p. 12-36 traite l'*Icaroménippe* avec son texte associé *Ménippe ou la Nécymancie* comme des représentants de l'esprit de la satire ménippée.

avec l'Ancienne Comédie dont les héros trouvent des solutions à leurs problèmes en accomplissant des voyages fantastiques vers le ciel, comme dans *La Paix* et dans *Les Oiseaux*, ou vers le monde d'en-bas, comme dans *Les Grenouilles*. Ménippe invoque explicitement les fables d'Ésope comme source d'inspiration : Ésope a, dit-il, rendu les cieus accessibles aux aigles, aux scarabées et même aux chameaux<sup>24</sup>. Il y a là une double allusion, puisqu'on pense non seulement aux fables d'Ésope, mais aussi à la scène d'ouverture de *La Paix* d'Aristophane où Trygée, alors qu'il prend son envol vers le ciel, à cheval sur un escarbot géant, cite également Ésope comme son modèle<sup>25</sup>. Dans *La Paix* comme dans *l'Icaroménippe*, ce thème du vol a aussi une dimension métalittéraire. Le vol de Trygée est une parodie du vol héroïque de Bellérophon monté sur Pégase dans le *Bellérophon* d'Euripide, et son escarbot incarne la nature scabreuse et scatologique de l'Ancienne Comédie en tant que vecteur de cette parodie. De la même manière, le vol de Ménippe qui utilise un dispositif artificiel de plumes panachées (avec une aile d'aigle et une aile de vautour) est une allégorie de la poétique expérimentale et hybride de Lucien. L'autre intertexte comique majeur de *l'Icaroménippe* est, comme nous l'avons vu, *Les Nuées* d'Aristophane dans leur seconde version, celle qui a été conservée, avec son attaque contre la pseudo-science des sophistes et la destruction par Strepsiade du *phrontistêrion* de Socrate<sup>26</sup>. On en trouve l'écho non seulement dans les attaques au vitriol de Ménippe contre les philosophes, mais aussi dans la décision menaçante d'éradiquer les philosophes prise par les dieux à la fin de *l'Icaroménippe*, après qu'ils ont entendu un rapport sur leurs méfaits et leur arrogance établi par Ménippe lui-même. En réalité, le second élément du titre de l'œuvre, *Icaroménippe ou l'Homme au-dessus des nuages*

---

24. *Icar.* 10.

25. *La Paix*, 129-130. Ce passage est aussi fortement influencé par le mythe de Dédale et d'Icare. Voir Karin LUCK-HUYSE, *Der Traum vom Fliegen in der Antike*, Stuttgart, Franz Steiner, 1997, p. 100-109. Alberto CAMEROTTO, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano & Udine, Mimesis, 2014, p. 175, n. 11, compare brièvement le vol de Ménippe aux quêtes de la connaissance dans la philosophie et l'Ancienne Comédie. Il traite aussi d'une manière plus générale de l'influence de l'Ancienne Comédie sur la composition du héros satirique chez Lucien (p. 93-107).

26. *Les Nuées* furent représentées pour la première fois aux Grandes Dionysies de 423 av. J.-C., mais le texte qui a été conservé est une version révisée qui fut réalisée entre 420 et 417. Les passages qui nous concernent ici sont les vers 133-274 (Strepsiade et la science nouvelle) et 1476-1511 (Strepsiade incendie le *phrontistêrion*).

(*Hypernepheles*) est une allusion à la relation hypertextuelle du dialogue avec la pièce d'Aristophane. *L'Icaroménippe* lui-même est, justement dans ce sens métalittéraire, « au-delà (*hyper*) des Nuées ».

Étant donné que Lucien utilise largement les images du voyage, de l'ascension et de la descente pour articuler son innovation à la fois sur l'axe horizontal et sur l'axe vertical, tandis qu'il se déplace entre le centre et la périphérie, et qu'il passe des genres élevés aux genres grossiers et inversement, le voyage fantastique de Ménippe vers la Lune et au-delà devient le vecteur du récit relatif à la créativité expérimentale de Lucien, dont il est question dans *La Double Accusation* et dans d'autres œuvres. La mobilité ascendante de Ménippe et son désir d'évasion expriment le désir personnel de Lucien de se libérer du passé de l'époque classique en se frayant un chemin sur le territoire littéraire peu exploré que représente la Lune<sup>27</sup>. Antonius Diogène avait déjà créé un précédent en utilisant la Lune pour représenter le terrain, ne figurant sur aucune carte, qu'il explora à travers l'écriture d'un roman où se combinaient les influences des littératures philosophique, scientifique, géographique et romanesque. Dans *L'Icaroménippe*, Lucien suit Antonius Diogène sur ce territoire vierge. Il est significatif qu'arrivé jusqu'à la Lune, Ménippe la trouve non pas entièrement vide, mais déjà peuplée, juste un peu, par le fantôme d'Empédocle. En plus, la Lune elle-même exprime, à la façon d'un ventriloque, les idées des philosophes qu'il cherchait justement à fuir. Comme pour souligner l'impossibilité de cette fuite, même les doléances de la Lune, en tant que thème, ont un précédent : elles sont une réécriture par Lucien d'un passage des *Nuées* d'Aristophane où le chœur des nuées rapporte les doléances de la Lune à l'égard des Athéniens, car ils se montrent ingrats avec elle et touchent au calendrier lunaire, si bien qu'ils créent un grand désordre dans les dates des fêtes religieuses traditionnelles<sup>28</sup>. Ménippe, comme Lucien, est peut-être en train de

---

27. H. MOSSMAN, *Beyond the Sea...*, p. 83-85, attire l'attention sur le lien entre le vol et d'autres formes de liberté dans les œuvres de Lucien en relevant, par exemple, les récits de vol dans le *Philopseudès* et dans *Le Navire ou les Souhaits*, des dialogues qui explorent la liberté de l'imagination.

28. *Les Nuées*, 606-626. Voir *La Paix*, 406-415 (le complot de la Lune et du Soleil contre les dieux). Pour une introduction aux calendriers grecs antiques, voir Walter BURKERT, *Greek Religion*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1985, p. 225-227. Sur les calendriers athéniens en particulier, et spécialement sur leur souplesse, voir William K. PRITCHETT et Otto NEUGEBAUER, *The Kalendars of Athens*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1947, p. 14-22; Jon D. MIKALSON, *The Sacred and Civil Calendar of the Athenian Year*, Princeton, Princeton University Press, 1975.

se frayer un chemin sur un nouveau territoire, mais même dans ces conditions, Lucien réalise que l'innovation absolue est impossible. On est toujours contraint d'entretenir un dialogue avec le passé, même lorsqu'on essaie de s'en affranchir; ceci explique en partie que, sur la Lune, les voyageurs se sentent obligés de se retourner pour regarder la Terre, aussi bien dans l'*Icaroménippe* que dans les *Histoires vraies*. Leur fascination, dans ce regard qu'ils portent, en se retournant, vers la Terre depuis la Lune, imprègne ces récits d'évasion du désir de trouver de nouvelles manières d'entretenir un dialogue avec la littérature du passé, même si l'auteur s'est émancipé de sa force d'attraction.

Dans l'*Icaroménippe*, Lucien met aussi en scène à plusieurs reprises la cacophonie d'une pluralité de voix qui luttent pour l'emporter chacune sur les autres, en même temps que la lutte à laquelle se livre un individu pour les comprendre. C'est le cas avec les théories concurrentes des philosophes qui causent la désaffection de Ménippe, avec l'expérience cacophonique de la *selenoskopia* de Ménippe, comparée à une compétition entre plusieurs chœurs ou à un salmigondis, et avec les nombreuses prières venues de la Terre, en bas, que Zeus écoute<sup>29</sup>. Ces compétitions sonores renvoient non seulement aux efforts de Lucien pour créer un nouveau genre de polyphonie composé de traditions mises en concurrence, mais aussi aux efforts du lecteur pour donner un sens aux voix désaccordées dans les œuvres de Lucien. Lucien explore plus à fond cette réaction du lecteur dans *À celui qui a dit*: « *Tu es un Prométhée dans tes discours* » et dans *Zeuxis*. Si l'on envisage la question de cette réaction d'un point de vue esthétique, il est également significatif que Ménippe affirme qu'il a trouvé la configuration changeante de la Lune, « la multiplicité de ses formes », particulièrement mystérieuse<sup>30</sup>. Le terme qu'il utilise pour désigner sa « mutabilité » est *to polyeides*, qui imprègne la versatilité de la Lune d'une atmosphère littéraire, car la *polyeideia*, littéralement la « multiplicité de genres », était un terme de critique littéraire bien connu et une caractéristique distinctive du poète hellénistique

29. Voir *Icar.* 5 et 8 (multiplicité des doctrines philosophiques), 16 (*selenoskopia* chaotique), 25 (Zeus écoute les prières qui lui arrivent par des ouvertures).

30. Voir *Icar.* 4. La Lune mentionne à nouveau ce phénomène comme un sujet très discuté chez les philosophes, voir *Icar.* 20. C'est aussi sur la Lune que Ménippe fait pour la première fois l'expérience du « plaisir kaléidoscopique » du « spectacle divers et varié » que donne la vie sur la terre, en bas, voir *Icar.* 11 et 16.

Callimaque qui, comme Lucien, s'essaya séparément à de nombreux genres littéraires différents. L'hybridité intrinsèque de la Lune, la nature mixte de sa lumière, sa position intermédiaire entre le Soleil et la Terre et, surtout, le fait qu'elle change visiblement de forme tout au long du mois ont donné à Lucien l'idée d'utiliser ce mot comme métaphore, lui qui représente ailleurs la déesse de la Lune Séléné comme « un spectacle aux formes multiples » (*polymorphon theama*), une femme qui se transforme en bœuf qui se transforme en petit chien<sup>31</sup>. Dans le contexte de la poétique de Lucien, comme nous allons maintenant le démontrer, la Lune fournit un riche espace métalittéraire qui exprime, entre autres choses, la libération du quotidien et les plaisirs infinis de l'hybridité.

Après avoir examiné plus en détail les ingrédients mélangés dans *Icaroménippe* et leur relation avec l'auto-analyse de Lucien dans *La Double Accusation*, nous pouvons maintenant considérer ce que nous dit cette œuvre du mélange des genres chez Lucien. *Icaroménippe* est importante parce qu'il nous offre sur la poétique de Lucien une perspective différente, qui contraste avec le récit plus partial du Dialogue dans *La Double Accusation*. À la différence des récriminations du Dialogue contre sa propre dégradation, la trajectoire ascendante de Ménippe pendant le vol de *Icaroménippe* nous invite à interpréter l'innovation chez Lucien non pas en termes de déflation, mais comme un effort pour élever le profil de son invention serio-comique et hybride et pour l'imprégner du prestige de la grande littérature.

La relation intertextuelle avec *La Double Accusation* permet aussi d'expliquer le lien entre Ménippe et le personnage mythique d'Icare. Lucien met en valeur ce lien non seulement par le titre de l'œuvre, mais aussi en faisant de Dédale, l'inventeur mythique d'un équipement de vol, la source d'inspiration de Ménippe pour son projet (*Icaroménippe*, § 2). De cette manière, Lucien rattache le vol de Ménippe à une histoire archétypale de succès artistique et d'échec, car le titre *Icaroménippe* lie son héros non à Dédale, l'artiste qui connut la réussite, mais à son malheureux fils qui

---

31. Voir *Philops.* 14 et Daniel OGDEN, *In Search of the Sorcerer's Apprentice: The Traditional Tales of Lucian's Lover of Lies*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2007, qui remarque, p. 22, que « la combinaison de ces formes constitue l'incarnation appropriée, et pertinente du point de vue de son économie interne, de l'identification de la Lune avec Hécate. Ce sont toutes les deux des déesses respectables et, tandis que l'élément canin rend hommage à Hécate, l'élément bovin rend hommage aux croissants de la Lune qui ont la forme de cornes ».

ignora le conseil de son père de ne voler ni trop haut ni trop bas et tomba ainsi dans la mer pour y trouver la mort. Le titre de Lucien pose donc des questions sur la manière d'interpréter la mission de Ménippe et, par conséquent, aussi le récit de sa propre invention littéraire. S'agit-il d'un échec ou d'un succès ?

En fait, l'histoire de Ménippe ne correspond pas tout à fait au destin de son homonyme mythique. À la différence d'Icare qui tombe et se tue après avoir volé trop près du Soleil, le vol de Ménippe est un succès et Ménippe revient sur terre sain et sauf, avec, résonnant encore à ses oreilles, l'assurance donnée par Zeus qu'il aurait sa revanche sur les philosophes. Cette différence conduit inévitablement à se demander pourquoi Lucien a choisi d'identifier de prime abord son héros avec le fils, un imitateur au sort tragique, plutôt qu'avec le père, un inventeur qui connut le succès. Une façon de dénouer cette question est de comprendre comment Lucien a, en réalité, réécrit le mythe de Dédale et d'Icare en le transformant en un récit nouveau où il est question du caractère triomphal, plutôt que tragique, de la rupture avec les règles imposées par le père et du vol à une altitude plus haute qu'il ne faudrait. Grâce au succès de la mission aérienne de Ménippe, l'écart audacieux que fait Icare par rapport au chemin suivi par son père a été transformé en triomphe. Le thème de Dédale et d'Icare dans *Icaroménippe* est donc une représentation du propre combat oedipien de Lucien avec les classiques, mais il transforme cette lutte en l'histoire d'un succès. En réécrivant l'histoire de la chute du fils, le rebelle littéraire Lucien rachète ce mythe d'une imitation décadente et d'une expérience qui échoue et le reconfigure pour en faire l'histoire imaginaire d'une revanche prise sur le passé.

L'astropoétique de *Icaroménippe* (et aussi des *Histoires vraies* comme nous allons le voir) propose une nouvelle manière de penser l'expérimentation littéraire, distincte des autres scénarios métalittéraires envisagés ailleurs par Lucien tels que le procès (*La Double Accusation*), la sculpture (*À celui qui a dit* : « tu es un Prométhée dans tes discours », les dialogues sur les *Portraits*) et la peinture (*Zeuxis*). Plutôt que de nous obliger à interpréter son innovation d'une façon polémique, dans la perspective de la haute ou de la basse culture, le modèle astropoétique offre un éventail plus large de perspectives. L'expérimentation littéraire peut être interprétée à la fois comme élévation et comme abaissement et comme mouvement de l'un à l'autre. À la vérité, Lucien semble interroger le sens même de « haut » et de « bas ». Par exemple, le vol en altitude de Ménippe a l'air

assez différent vu de la Lune. Dans son *Ménippe ou la Nécyomancie*, pendant de l'*Icaroménippe*, Lucien aggrave la confusion en faisant monter jusqu'au niveau où nous sommes Charon qui réside dans le monde d'en bas. Lucien suggère que la mobilité ascendante dépend entièrement de notre point de vue. Ce qui est une dégradation pour le Dialogue est une élévation pour la comédie, et ainsi de suite. De la même manière, la descente de Ménippe à la fin de l'*Icaroménippe* n'est pas une chute comme celle d'Icare, mais un retour triomphal escorté par Hermès, le dieu de l'éloquence.

## Désintégration, dissidence et hybridité créative : la Lune comme « troisième espace »

De même qu'il utilise le voyage astronautique pour articuler sa poétique, Lucien utilise aussi l'espace lunaire lui-même, car la Lune, avec sa configuration apparemment changeante et sa situation liminaire par où l'on accède, depuis la Terre, au séjour des dieux dans le ciel ou, toujours depuis la Terre, au Soleil, incarne à la fois le genre indéterminé et la condition véridique de l'œuvre de Lucien. La situation de passage est typique non seulement de la Lune elle-même, mais aussi de ses habitants. Dans l'*Icaroménippe*, la Lune a seulement un habitant, mais celui-ci est une entité ontologiquement équivoque, c'est l'esprit d'Empédocle qui n'est ni vivant ni mort. Dans les *Histoires vraies*, la Lune est peuplée d'être hybrides issus d'une imagination sans frein et dont l'hybridité renforce la signification métalittéraire de la Lune à l'intérieur de l'œuvre remarquablement hybride de Lucien lui-même. Mais nous pouvons aussi aller plus loin que de simples analogies métalittéraires comme celles-là et identifier la Lune comme un monde dynamique, d'un point de vue politique, dans la fiction de Lucien, en l'examinant dans le cadre de la théorie du « troisième espace ».

L'expression a été proposée par le théoricien de la culture post-coloniale Homi K. Bhabha pour désigner des espaces conceptuels, y compris le moi, que caractérise l'hybridité de leur identité culturelle<sup>32</sup>. Bhabha élargit cette théorie pour réfléchir aux fonctions

---

32. Voir Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, London & New York, Routledge, 1994.

sociologiques de lieux tels que les cafés, les bars et les librairies dans une ville moderne, et l'*agora* dans une ville antique, autant d'espaces intermédiaires situés entre les pôles du travail et de la maison, et où les hiérarchies deviennent fluides et les avis contraires peuvent trouver une expression<sup>33</sup>. La théorie du troisième espace est aussi appliquée à des contextes où les frontières entre « réalité » et « réalité virtuelle » sont brouillées, comme l'espace partagé par ceux qui communiquent sur l'internet et qu'on décrit comme « postréalité<sup>34</sup> ». Le dispositif panoptique de Borges, l'Aleph, où l'on retrouve l'influence de la vue depuis la Lune chez Lucien, a été lui-même adopté comme emblème du troisième espace par Edward Soja<sup>35</sup>.

Cette théorie du troisième espace permet une approche fructueuse de la Lune chez Lucien. Dans *l'Icaroménippe* et dans les *Histoires vraies*, Lucien utilise, on l'a vu, l'espace comme un moyen de nous pousser à réfléchir sur la littérature. Dans *l'Icaroménippe* en particulier et, d'une façon plus discrète, dans les *Histoires vraies* aussi, la Lune symbolise la perspective du fantaisiste satirique qui est, à la fois, à l'intérieur et à l'extérieur de la société : il est à l'intérieur parce que Ménippe est après tout un Grec et « l'un de nous » ; mais il est à l'extérieur parce qu'il se trouve en désaccord avec les courants culturels de son temps et les critique. La Lune lui fournit donc l'occasion de « sortir pour regarder à l'intérieur<sup>36</sup> ». Dans les *Histoires vraies*, le caractère unique de la Lune en tant qu'espace fait qu'elle est parfaitement en mesure de représenter la nature équivoque de la fiction de Lucien qui, comme lui-même le dit dans

33. L'étude classique sur de tels « troisièmes espaces » dans la société est celle de Ray OLDENBURG, *The Great Good Place: Cafés, Coffee Shops, Community Centers, Beauty Parlors, General Stores, Bars, Hangouts, and How They Get You Through the Day*, New York, Da Capo Press, 1989. Une version révisée est parue en 1999 sous le titre *The Great Good Place: Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*.

34. Voir Randall PACKER, « Net behaviour(s) », 2015 : <http://www.randallpacker.com/netbehaviour/>

35. Edward SOJA, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imagined Places*, Oxford, Blackwell, 1996, p. 53-82. L'Aleph est aussi à l'origine de l'analyse de l'espace urbain de Los Angeles dans E. SOJA, *Postmodern Geographies: The Reassessment of Space in Critical Social Theory*, Londres & New York, Verso Press, 1989. Dans « L'Aleph. Post-scriptum du 1<sup>er</sup> mars 1943 », Borges a reconnu qu'il avait subi l'influence des *Histoires vraies* de Lucien lorsqu'il écrivait son histoire. En réalité, la *selenoskopia* plus détaillée de *l'Icaroménippe* entre davantage en résonance avec le dispositif imaginaire de Borges.

36. Douglas DUNCAN, *Ben Johnson and the Lucianic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 16, cité par R. B. BRANHAM, *Unruly Eloquence...*, p. 23.

la préface, n'est pas faite entièrement de vérité ni de mensonges, mais de « mensonges honnêtes » d'un genre intermédiaire et plus incertain. La Lune n'est pas un lieu de ce monde (qui se trouve en corrélation avec le domaine de l'*historia*, celui des récits de faits), mais n'est pourtant pas non plus un lieu entièrement imaginaire comme d'autres lieux dans les *Histoires vraies*, tels que la cité des Lampes et l'île des Rêves (qui se trouvent en corrélation avec le domaine du *mythos*, celui des récits imaginaires). Au lieu de cela, la Lune est, d'une manière qui lui est propre, un seuil. C'est un monde dont on peut démontrer la réalité, car on peut l'observer la nuit; mais parce que, du moins jusqu'au siècle dernier, il a toujours été hors d'atteinte de l'expérience humaine ordinaire, il semble être dans une position incertaine, en même temps dans le réel et dans l'irréel, sur le seuil qui les sépare. Il se trouve donc en corrélation avec le domaine plus nébuleux du *plasma*, le récit non factuel, mais qui n'en est pas moins vraisemblable, une catégorie vers laquelle tend Lucien dans les *Histoires vraies*. En situant sur la Lune la première aventure prolongée de son narrateur, Lucien attribue une topographie distinctive aux catégories narratives qui se trouvent au centre de son œuvre.

Au-delà de sa dimension métafictionnelle, la Lune est également un lieu de dissidence et de désintégration des catégories de formes dans l'œuvre de Lucien<sup>37</sup>. Elle offre une perspective extraterrestre sur notre monde et un aperçu critique unique en son genre pour le spectateur qui, en particulier dans *Icaroménippe*, peut voir plus loin et avec une plus grande clarté qu'il ne l'a jamais pu lorsqu'il se trouvait immergé dans la vie sur terre<sup>38</sup>. Lorsque Ménippe rit sur la Lune alors qu'il voit, loin en bas, des hommes en train de se disputer pour des questions de bornage (*Icaroménippe*, § 18), nous pouvons entendre Lucien lui-même tourner en dérision les bornes séparant les genres littéraires qu'il a piétinées sans retenue. Dans les *Histoires vraies*, toutes sortes de catégories bien connues et avalisées sur la Terre s'effondrent et se dissolvent sur la Lune. Comme James Romm l'a fait remarquer, l'ethnographie de Lucien met en

---

37. Voir M. FUSILLO, « The Mirror of the Moon », p. 368, sur le plaisir de l'hybridité. Fusillo remarque, en passant, une analogie avec *Alice au pays des merveilles* où l'invention imaginaire représente la désintégration des catégories de l'univers victorien où vivait Lewis Carroll.

38. S. HALLIWELL, *Greek Laughter...*, p. 452, décrit cette situation d'une façon élégante comme « une position semblable à celle d'Archimède d'où examiner (notre) condition ».

valeur la perméabilité des frontières physiques qu'il a franchies avec une délectation rabelaisienne<sup>39</sup>. Nous découvrons ainsi que les habitants de la Lune ont des poches ventrales qu'on peut ouvrir en guise d'estomac (I, 24) et des yeux amovibles (I, 25). Certains possèdent un grand nombre de paires d'yeux dont ils peuvent changer à volonté, ce qui suggère, pour les lecteurs modernes du moins, une expérience de la perception sensorielle très inhabituelle et très différente de celle des habitants de la Terre contraints d'en rester aux deux yeux qu'ils avaient à leur naissance. Ensuite, le rôle joué par les différents sexes dans les relations entre les habitants de la Lune eux-mêmes et dans le croisement entre les espèces ne connaît pas de limites, comme le montre l'exemple des hommes-arbres qui sont des hybrides d'humanoïdes et de végétaux (I, 22). Les sécrétions des corps sont interchangeable avec leurs moyens de subsistance, puisque les habitants de la Lune suent une substance laiteuse qu'ils mélangent avec des mucosités lorsqu'ils préparent leur nourriture (I, 24). Même la naissance et la mort se mélangent d'une manière curieuse (I, 22). En outre, si nous avons raison de penser que les dangereuses femelles hybrides qu'on trouve dans d'autres mondes des *Histoires vraies*, les femmes-vignes et les jambes-d'ânesses, représentent l'attraction insidieuse du canon littéraire (comme je l'ai soutenu ailleurs<sup>40</sup>), alors l'absence appuyée de femmes sur la Lune, où le mot même de « femme » est inconnu, renforce chez l'auteur le sentiment qu'il s'est libéré de toute influence littéraire. Pour résumer, dans les *Histoires vraies*, la Lune est un endroit où Lucien peut tout permettre à son imagination. Il le peuple d'hybrides qu'il crée lui-même parce que la poétique plus rigide de sa culture littéraire terrestre n'y a pas cours.

En ce sens, la Lune représente un espace de contre-culture dont la poétique de l'hybridité absolue constitue une menace pour celle du monde grec. Cette menace n'est pas négligeable, puisque Lucien remarque qu'il y a parfois entre la Terre et la Lune, et dans les deux sens, des défauts d'étanchéité. C'est le cas par exemple pour l'arrivée d'Endymion, l'averse de grêle (I, 24) et la transmission du terme anatomique *gastroknemia* de la Lune à la Terre (I, 22). Il

39. Voir James ROMM, « Wax, Stone, and Promethean Clay: Lucian as Plastic Artist », *Classical Antiquity* 9, 1990, p. 80, n. 19. Romm, suivi par K. ní Mheallaigh, *Reading Fiction...* en particulier p. 20-23, interprète cette porosité en la mettant en rapport, respectivement, avec la poétique de l'hybridité et de la postmodernité chez Lucien.

40. Voir K. NÍ MHEALLAIGH, *Reading Fiction...*, p. 208-216.

n'y a guère à s'étonner, dans ces conditions, que le narrateur soit curieux de savoir si les habitants de la Terre qu'il espionne grâce au miroir lunaire peuvent à leur tour voir ce qui est au-dessus d'eux car, s'ils pouvaient entrevoir cet autre monde, la poésie lunaire de Lucien pourrait s'évader et répandre sa folie dans le monde d'en bas. Dans *l'Icaroménippe* (§ 33), une destruction de ce genre venue du ciel est envisagée lorsque, comme résultat du vol de Ménippe jusqu'à eux, les dieux menacent de faire de grands dégâts chez les philosophes et d'éradiquer l'univers de leur pensée marquée par la démesure.

## L'héritage lunaire de Lucien

En donnant à la Lune la forme d'un « troisième espace » caractérisé par l'hybridité absolue, la liberté de création et la dissidence critique, Lucien ouvre la voie aux écrivains qui devaient s'inscrire après lui dans la tradition européenne de la littérature satirique et scientifique et entre les mains de qui la Lune devait devenir un refuge où explorer des croyances hétérodoxes dangereuses. Cyrano de Bergerac et Kepler se sont tous les deux servis de la Lune comme d'un lieu d'où ils pouvaient faire la satire de notre monde en toute sécurité et exprimer des conceptions scientifiques trop explosives pour qu'ils les présentent directement sous la forme de traités.

Les *Histoires vraies* inaugurent aussi une longue tradition d'association entre la Lune et les récits et mystifications pseudo-factuels. Cette tradition devait trouver son expression la plus célèbre en 1835 dans « La grande mystification de la Lune », un récit où l'on voit l'influence de l'œuvre de Lucien. Cette mystification consistait à l'origine en une série de reportages écrits pour les journaux par Richard Adams Locke et qui documentaient les découvertes supposées de Herschel, à l'aide de son nouveau télescope<sup>41</sup>, au

---

41. Les articles parurent chaque jour en 1835 dans le *New York Sun*. En raison d'une demande très importante de la part du public, ils furent ensuite republiés sous la forme d'une brochure qui parut en 1859. Elle a été étudiée par des universitaires. Voir en particulier John L. HILTON, « Lucian and the Great Moon Hoax of 1835 », *Akroterion* 50, 2005, p. 87-108 (étude de l'influence de Lucien sur le récit de Locke); David A. COPELAND, « A Series of Fortunate Events: Why People Believed in Richard Adams Locke's Moon Hoax », *Journalism History* 33, 2007, p. 140-150 (qui examine les raisons pour lesquelles les lecteurs se laissèrent prendre à cette mystification); Joseph BULGATZ, *Ponzi Schemes, Invaders from Mars & More: Extraordinary Popular Delusions and the Madness of the Crowd*, New York, Harmony Books, 1992, p. 117-153

sujet de la vie sur la Lune. Cet héritage vient nourrir aussi, pour la période plus récente, l'industrie des théories du complot relatives à la véracité de l'opération Apollo et des premiers pas de l'homme sur la Lune, que l'on trouve dans la culture populaire et universitaire. Cette tradition fut inaugurée en 1976 par la publication du livre de William Charles Kaysing *We Never Went to the Moon: America's Thirty Billion Dollar Swindle* (Fountain Valley, California) et, en 2004, le docteur Ken Skeldon et le professeur Martin Hendry reçurent une subvention du Comité de la recherche en physique des particules et en astronomie du Royaume Uni pour enquêter sur la véracité de ces théories. Les résultats de leur recherches furent communiqués lors d'une conférence publique intitulée « L'homme a-t-il vraiment atterri sur la Lune ? » qui eut lieu le 17 février 2005 à l'université de Glasgow et au cours de laquelle ils réfutèrent toutes les objections soulevées par les tenants de la théorie du complot. Il ne fait guère de doute que Lucien qui avait lui-même été, à une autre occasion, l'auteur d'une mystification savante concernant un faux traité d'Héraclite, aurait été satisfait de voir son héritage fructifier<sup>42</sup>.

---

(qui examine la mystification en la rapprochant de la fameuse émission d'Orson Welles en 1938, « La guerre des mondes »).

42. Sur la mystification de Lucien au sujet d'Héraclite, voir Gotthard STROHMAIER, « Übersehenes zur Biographie Lukians », *Philologus* 120, 1976, p. 117-122, et Matthew D. MACLEOD, « Lucian's Activities as a ΜΙΣΑΛΛΩΝ », *Philologus* 123, 1979, p. 326-328.



## **La transgénéricité des *Histoires vraies***

*L'hybridation et la bigarrure  
comme modes de création, critique  
et connaissance*

Michel Briand

La réflexion présentée ici est en elle-même un hippocentaure paralucianesque, en deux étapes hétérogènes mais liées; la première, générale, sur le mélange des genres chez Lucien et les principaux types de transgénéricité à l'œuvre notamment dans les *Histoires vraies*, en relation avec des effets typiques de transmédialité et de synesthésie; la seconde appliquée à deux passages dont la nature vivement ecphrastique fait de bons exemples des enjeux esthétiques, culturels, rhétoriques de la *mixis*: la fin de la bataille cosmique (I, 17-18) et l'arrivée du narrateur et de ses compagnons à l'île des Bienheureux (II, 5-6).

### **Lucien et le mélange des genres : un hippocentaure actuel**

Dans le cadre d'un ouvrage présentant des perspectives très variées et mêlant, en adéquation avec son objet d'étude, tous les genres de la réflexion philologique et littéraire, on peut insister sur la labilité et l'historicité de cette notion de genre, appliquée à l'analyse poétique, rhétorique et discursive, et issue d'abord de la classification naturaliste, puis plus largement sur la grande diversité de ce qu'on peut entendre par genre et classification: on

préfèrera ici une catégorisation prototypique des genres littéraires et discursifs, par air de famille, plutôt qu'un système étanche, fondé sur des structures d'oppositions binaires, considérées comme universelles, voire permanentes. On peut à ce propos évoquer la notion hellénistique de *polyeideia*<sup>1</sup>: l'« invention de la littérature » telle qu'elle se développe de la Grèce archaïque et classique au monde gréco-romain, en passant par Alexandrie, s'accompagne souvent de déclarations assurées sur le caractère original et mêlé, notamment transgénérique, des nouvelles formes poétiques et rhétoriques, par rapport aux genres anciens, réputés cloisonnés et strictement liés à un contexte rituel et social précis. Pourtant, par exemple pour la poésie dite « lyrique », c'est la philologie hellénistique qui a créé les sous-genres (épinicie, éloge amoureux, hymne religieux, chant de deuil, de banquet, joute pastorale, etc.), comme des artefacts critiques que la poésie alexandrine, par exemple Théocrite dans ses *Idylles*, dit mêler<sup>2</sup>. Un trouble similaire dans les genres littéraires et discursifs peut être décelé dans la distinction, en fait moderne ou au moins postclassique, entre histoire et fiction narrative<sup>3</sup> ou encore entre récit et description<sup>4</sup>.

Mais en préambule, en deçà de cette question vive du mélange des genres qui sera abordée plus loin à propos des seules *Histoires vraies*, on peut être frappé par une certaine double actualité de Lucien de Samosate et de la question du mélange des genres :

---

1. Voir par exemple Benjamin ACOSTA-HUGHES, *Polyeideia: The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, Princeton, University of California Press, 2002. Cette notion implique une certaine circularité, les Alexandrins étant les inventeurs de catégories génériques qu'ils revendiquent ensuite de mêler avec art.

2. Voir Michel BRIAND, « L'éloge (et le blâme) chez Théocrite: effet – recueil, effet – discours, trans-généricité », dans *Présence de Théocrite*, éd. par Chr. Kossaifi, R. Poignault, Chr. Cusset, Tours, Caesarodunum-Présence de l'Antiquité, 2017. Sur la transgénéricité, voir par exemple Dominique MONCOND'HUY et Henri SCEPI (dir.), *Le genre de travers: littérature et transgénéricité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

3. Sur le rapport entre histoire et fiction chez Lucien, voir Michel BRIAND, « Lucien et Homère dans les *Histoires vraies*: pratique et théorie de la fiction au temps de la Seconde Sophistique », *Lalies* 25, 2005, p. 127-149. Voir aussi, pour les enjeux contemporains, Ivan JABLONKA, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014, et plus largement, dans une perspective croisant théorie littéraire et sciences cognitives, notamment, Françoise LAVOCAT, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016. Voir aussi Robert POROD, « Lucian and the Limits of Fiction in Ancient Historiography », éd. par A. Bartley, *A Lucian for our Times*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 29-46.

4. Cf. Michel BRIAND (dir.), *La trame et le tableau. Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

— d’abord une actualité culturelle, sinon politique, celle de la *parrhêsia* satirique. En février 2015, en ouverture d’un colloque qui se tenait à Poitiers à la faculté de droit et sciences sociales, intitulé, en lien avec de graves événements récents, *Le blasphème dans une société démocratique*, des collègues de disciplines éloignées des études classiques ont eu l’occasion de découvrir cette figure hybride et bigarrée du Syrien grec et romain, Lucien, en étudiant dans son œuvre les emplois de la *blasphêmia*, en relation dialectique avec les notions de *parrhêsia* mais aussi d’*euphêmia*<sup>5</sup>. Dans le titre de l’avant-propos rédigé pour les actes de ce colloque, on reconnaîtra dans la formule « Maintenant donc pour des mots vous allez me tuer ? », une citation tirée du texte *Les Ressuscités ou le Pêcheur* (§ 3), question angoissée du *Libre-Parleur* (Παρησιάδης, *Celui-qui-parle-avec-franchise*), poursuivi par la meute des vrais et faux philosophes que mène Socrate. Associant pensée et discours critique aux enjeux d’une philosophie qui, loin de détester la rhétorique, en fait un outil éthique, cognitif et communicationnel, cette figure active d’un Lucien orateur et sceptique renvoie aussi à la multiculturalité qui le définit, fondée sur une conception hybride et dynamique de l’identité, plurielle pour un même individu, et non pas étanche, fermée sur une seule communauté d’appartenance ; c’est le lieu de se rappeler la justement célèbre expression d’Isocrate : « notre cité (Athènes) a fait employer le nom des Grecs non plus comme celui de la race (γένος) mais comme celui de la culture (διάνοια, *pensée, dessein*), et on appelle Grecs plutôt les gens qui participent à notre éducation (παίδευσις, *instruction*) que ceux qui ont

---

5. Cf. Michel BRIAND, « “Maintenant donc pour des mots vous allez me tuer ?”, Lucien de Samosate. Du blasphème en démocratie, par un détour en Grèce ancienne, à Poitiers », dans *Le blasphème dans une société démocratique*, dir. par C. Lageot & F. Marchadier, Paris, Dalloz, 2016, p. 11-17. Voir aussi Valérie VISA-ONDARÇUHU, « La notion de *parrhêsia* chez Lucien », *Pallas* 72, 2006, p. 261-278, et Alberto CAMEROTTO, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull’eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano & Udine, Mimesis, 2014, surtout chap. IV *Le virtù e la potenza della vista*, p. 191-224, V *La libertà e il dovere del dire*, p. 225-283, VI *Il riso dell’eroe satirico e i suoi effetti*, p. 285-324, ainsi que, dans une perspective généalogique, Michel FOUCAULT, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II (cours au Collège de France, 1984)*, Paris, Gallimard-Seuil, 2009, ainsi que Étienne HELMER, *Diogène le cynique*, Paris, Les Belles Lettres, 2017. Les références bibliographiques sur le mélange des genres chez Lucien seraient trop nombreuses à citer ici, en incluant les enjeux stylistiques, énonciatifs, philosophiques, culturels, de la question : nous nous permettons de renvoyer à des études antérieures où l’on trouvera les références les plus importantes, ainsi que l’étude d’aspects partiels de ce qui est abordé ici de manière synthétique.

la même origine (φύσις, *naissance, parenté, nature*) »<sup>6</sup>. Ce « mélange de genres » culturels, promu en modèle politique et social vivant, a d'ailleurs à voir avec le développement de la pensée critique, en particulier d'inspiration sceptique, comme l'a montré récemment J.-M. Narbonne<sup>7</sup>: les redécouvertes successives de Lucien, par exemple par l'humanisme renaissant ou durant les Lumières préfigurent d'ailleurs, espérons-le, le développement d'une culture critique contemporaine qui sache reconnaître aussi cette référence indissociablement philosophique et rhétorique.

— ensuite, une seconde actualité qui rassemble les contributeurs à cet ouvrage sur le « mélange des genres », plus paradoxale parce que plus proprement littéraire. Lucien nous parle d'autant mieux que, comme l'a parfaitement montré K. ní Mheallaigh<sup>8</sup>, il peut être qualifié de postmoderne, plus que simplement postclassique. Le label « transmoderne », en rapport avec les notions de transfiction, de transmédialité et de transgénéricité, sur lesquelles nous reviendrons plus loin, conviendrait peut-être mieux, du fait qu'il court moins le risque de favoriser une vision linéaire de l'histoire littéraire, à laquelle nous préférerions une figuration spiralaire<sup>9</sup> — mais cette distinction n'est pas déterminante ici. L'esthétique lucianesque partage en effet avec certains mouvements de notre temps, entre la fin du xx<sup>e</sup> et le début du XXI<sup>e</sup> siècle, notre quatrième ou cinquième sophistique postmoderne, bien des caractéristiques, comme le montre aussi la comparaison désormais fréquente avec Umberto Eco, auteur à la fois du *Nom de la rose* et de *La Structure*

---

6. *Panégyrique 50*, trad. G. Mathieu et É. Bremond, Les Belles Lettres (Collection des universités de France).

7. Jean-Marc NARBONNE, *Antiquité critique et modernité. Essai sur le rôle de la pensée critique en Occident*, Paris, Les Belles Lettres, 2016, en particulier chap. IV « Du scepticisme ancien à la tolérance moderne: l'héritage paradigmatique de Lucien », p. 139-189.

8. Karen NÍ MHEALLAIGH, *Reading Fiction with Lucian. Fakes, Freaks and Hyperreality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

9. Michel BRIAND, « L'Homère sophiste de Lucien ou les ambiguïtés d'une mimesis ironique », dans *Révolutions homériques*, éd. par G. W. Most, L. F. Norman, S. Rabau, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, p. 27-46, et, dans le registre particulier des littératures de l'imaginaire, auquel appartiennent les *Histoires vraies*, Michel BRIAND, « Transfictions et mythologie chez Francis Berthelot. Autour de *La Lune noire d'Orion*, *Mélusath* et *Hadès Palace* », dans *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain. Fantasy, science-fiction, fantastique*, dir. par M. Bost-Fievet & S. Proveni, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 525-542. Voir aussi, avec une autre définition de la transfiction, liée notamment à la figure de la métalepse, Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.

absente, introduction à la recherche sémiotique ou autres *Lector in Fabula*<sup>10</sup>.

## Transgénéricités énonciatives, thématiques, stylistiques

Avant de les prolonger par l'étude de deux passages précis, voici quelques observations générales sur le mélange des genres dans les *Histoires vraies* de Lucien, conçues comme une œuvre à la fois littéraire et spectaculaire. La première est qu'un récit comme les *Histoires vraies* est typiquement transgénéricique à plusieurs niveaux, complémentaires et en tension, sur le plan littéraire et discursif, mais aussi en ce qui concerne les thèmes traités, les lieux décrits ou les personnages mis en scène et en intrigue. Le premier type de transgénéricité rencontré dans cette œuvre est celle que l'histoire et la théorie littéraires repèrent dans le genre constitutivement polyphonique et dialogique, en termes bakhtiniens, qu'est le roman. Et cela depuis les débuts antiques du genre, où il s'agit plutôt d'une fiction narrative au sens large, incluant ce que les modernes appellent anachroniquement roman, mais auquel on peut adjoindre des voyages paradoxographiques (les *Merveilles d'au-delà de Thulé* d'Antoine Diogène), des fictions épistolaires (Alciphron par exemple) ou diverses autobiographies ou autofictions (chez Galien aussi, par exemple)<sup>11</sup>. Cette transgénéricité est encore plus sensible quand l'auteur ou le narrateur en joue explicitement, comme chez Achille Tatius, et encore mieux dans les réalisations du roman les plus postclassiques, réflexives, ironiques, métafictionnelles<sup>12</sup>. En ce sens les *Histoires vraies* ont quelque chose du roman métafictionnel postmoderne, du fait notamment de passages déterminants, bien étudiés par exemple dans le commentaire de A. Georgiadou et

---

10. K. NÍ MHEALLAIGH, *Reading Fiction...*, p. 1-38, « Lucian's Promethean Poetics: Hybridity, Fiction and the Postmodern ». Voir aussi Graham ANDERSON, « Lucian, a Sophist's Sophist », *Yale Classical Studies* 37, 1982, p. 61-92, et id., « The *Pepaideumenos* in Action: Sophists and their Outlook in the Early Empire », *ANRW* II.33.1, 1989, p. 79-208.

11. Sur le roman antique en tant que genre, voir notamment Simon GOLDHILL, « Genre », dans *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, éd. par T. Whitmarsh, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 185-200.

12. Cf. Peter VON MÖLLENDORFF, *Auf der Suche nach der verlogenen Wahrheit. Lukians Wahre Geschichten*, Tübingen, Gunter Narr, 2000.

D. Larmour<sup>13</sup>: par exemple la préface (et son fameux paradoxe d'inspiration socratique<sup>14</sup>: « je dis la vérité (contrairement à ceux qui se présentent comme historiens) puisque je dis que je mens/ je fais de la fiction »); les *prolaliai* qu'on peut associer aux *Histoires vraies*, *Dionysos* mais aussi *Héraclès*, sur les pouvoirs paradoxaux de la parole et du spectacle rhétoriques<sup>15</sup>; le miroir-puits qui permet d'observer du haut de la Lune tout ce qui se passe sur terre, selon, pourrait-on dire, une figuration de la position supérieure occupée par le bon lecteur (I, 26); le séjour dans la baleine comme réécriture paradoxale de la caverne platonicienne<sup>16</sup> (I, 30-II, 2); la rencontre avec Homère dans l'île des Bienheureux (II, 20), et la critique de la philologie d'époque hellénistique et impériale qui s'y exprime; ou encore l'île des Songes (II, 32-35), alliant allégorie sérieo-comique des mondes de la veille et du sommeil en miroir et parodie mythologique, le courrier d'Ulysse à Calypso, etc<sup>17</sup>. Si l'on définit le roman comme étant en soi un « mélange des genres », les *Histoires*

---

13. Aristoula GEORGIADOU et David. H.-J. LARMOUR, *Lucian's Science Fiction Novel True Histories: Interpretation and Commentary*, Leiden, Boston & Köln, Brill, 1998. L'intitulé de cette étude, qui fait de Lucien le précurseur d'un genre hypermoderne, peut-être nuancé: cf. Sophie RABAU, « Pourquoi dit-on que Lucien est un auteur de Science-Fiction? », *Cahiers du FoReLL*, numéro *Lucien (de Samosate) et nous*, éd. par A. Eissen et M. Briand, 2013, <http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php?id=237>

14. Cf. Michel BRIAND, « La fiction qui pense en riant: avatars et paradoxes du *muthos* et du *pseudos* chez Lucien », *ibid.*, 2013, <http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php?id=243>. Sur le rapport entre rire et philosophie, voir Stephen HALLIWELL, *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, chap. 9, *Lucian and the laughter of life and death*, p. 429-469, et Geneviève HUSSON, « Lucien philosophe du rire ou Pour ce que rire est le propre de l'homme », dans *Lucien de Samosate*, éd. par A. Billault, Lyon, Centres d'études romaines et gallo-romaines, 1994, p. 177-184. Voir aussi Isabelle GASSINO, « Par delà toutes les frontières: le *pseudos* dans les *Histoires vraies* de Lucien », dans *Lucian of Samosata. Greek Writer and Roman Citizen*, éd. par F. Mestre et P. Gómez, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2010, p. 87-98.

15. Cf. Michel BRIAND, « Le dialogue entre mythe et fiction: à propos du *Dionysos* de Lucien », dans *Mythe et fiction*, éd. par D. Augier et Ch. Delattre, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 219-237.

16. Cf. Andrew LAIRD, « Fiction as a Discourse of Philosophy in Lucian's *Verae Historiae* », dans *The Ancient Novel and Beyond*, éd. par S. Panayotakis, M. Zimmerman Maaik, W. Keulen, Leiden, Brill, 2003, p. 115-127. Sur la posture générale de Lucien, plus sceptique que cynique, voir Baudoin DESCHARNEUX, « Lucien doit-il être rangé dans la boîte des philosophes sceptiques? », dans *Lucian of Samosata. Greek Writer...*, p. 63-71.

17. Sur le parcours à la fois spatial, narratif et ecphrastique que constituent les *Histoires vraies*, voir Hannah MOSSMAN, « Narrative Island-Hopping: Contextualising Lucian's Treatment of Space in the *Verae Historiae* », dans *A Lucian for our Times*, éd. par A. Bartley, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009, p. 47-63.

*vraies* peuvent en être un, mais, surtout, elles relèvent d'un genre de roman métafictionnel (ou post-topique) et réflexif, comme l'indique ce qui vient d'être observé et va l'être plus loin, sur la bigarrure du style, l'entrelacement des intertextualités et des registres, les jeux de méta- et transfiction — comme la métalepse narrative, l'hybridité des lieux, des temporalités et des personnages —, et surtout une pragmatique ambivalente, entre effets de réel (aussi présents dans la littérature fantastique, en fait hyperréaliste<sup>18</sup>, pour être crédible, que dans une littérature réaliste, s'il en existe), jeux de véridicité paradoxale, engagement auctorial et lectorial, ou encore création carnavalesque, en retour à Bakhtine, par l'inspiration aristophanesque, explicitement cruciale pour Lucien.

La transgénéricité à l'œuvre dans les *Histoires vraies* est donc plus radicale encore que celle d'un roman topique/générique, non pas d'ailleurs qu'un tel idéal-type existe, même le récit de Xénophon d'Éphèse étant plus complexe qu'on ne le dit souvent: on distinguera plutôt deux pôles, dont l'un serait bien représenté par Lucien, entre lesquels peut se déployer tout un spectre. Comme chez Achille Tatius, pour le protagoniste-narrateur Clitophon, les multiples « masques de Lucien », selon l'expression de S. Dubel<sup>19</sup>, font de ce récit à la première personne ce que V. Colonna<sup>20</sup> appelle une « autofiction fantastique », où les phénomènes d'hybridation et de bigarrure témoignent d'encore plus de virtuosité, mettant en jeu à la fois l'identité du narrateur et celle du lecteur, en identification précaire. Comme le souligne notamment T. Whitmarsh, à propos d'Achille Tatius comme de Lucien<sup>21</sup>, l'une des caractéristiques de ces chefs-d'œuvre de fiction sophistiquée de l'époque impériale est la tension qui s'y trouve proposée au lecteur, sans résolution possible, entre deux modes de réception contradictoires mais coprésents, et chacun renforcé par cette coprésence, d'une part, une

---

18. Cf. K. NÍ MHEALLAIG, *Reading Fiction...*, chap. 6 True Stories: Travels in Hyperreality, p. 206-260.

19. Voir Sandrine DUBEL, « Dialogue et autoportrait. Les masques de Lucien », dans *Lucien de Samosate*, éd. par A. Billault, *op. cit.*, p. 19-26.

20. Voir Vincent COLONNA, *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, ainsi que Suzanne SAÏD, « Le je de Lucien », dans *L'invention de l'autobiographie: d'Hésiode à Augustin*, éd. par M.-F. Baslez, Ph. Hoffmann et L. Pernot, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 1993, p. 253-270.

21. Voir Tim WHITMARSH, *Greek Literature and the Roman Empire. The Politics of Imitation*, Oxford, Oxford University Press, 2011, en particulier chap. 5 *Satirizing Rome: Lucian*, p. 247-293.

immersion sensationnelle, spectaculaire, volontairement crédule, souvent qualifiée de populaire, d'autre part, une interprétation critique, distante, réflexive, lettrée. Le même processus est mis en jeu dans les *Images* de Philostrate<sup>22</sup>. Mais chez Lucien (et, d'une autre manière encore, chez Tatius), d'autres modes d'hybridation décuplent l'intensité de cette tension entre réception immersive et lecture critique, et donc l'efficacité rhétorique du discours. On peut citer ainsi la bigarrure des registres (*spoudogeloion*, mais aussi satire d'inspiration aristophanesque et énigmaticité symbolique, en demande d'interprétation paraphilosophique); la *mixis* des écritures et styles (entre parodie critique et pastiche équivalant à un éloge, envers de très divers genres, *epos* odysseén, *historia* hérodotéenne et thucydidéenne, *mythologia*, *ekphrasis*, autres *progymnasmata*, éloge paradoxal, commentaire scientifique — zoologique, médical, ethnographique —, philologie, philosophie morale...); l'hybridité et le mélange des thématiques, des lieux (utopiques et uchroniques), des personnages (des combattants interplanétaires aux Bienheureux ou aux femmes-vignes); enfin l'hétérogénéité ou la précarité des intentions d'auteur affichées, des pactes et programmes de lectures proposés et des modalités de réception possibles, sur les plans esthétique, éthique, cognitif<sup>23</sup>.

## Effets de transmédialité et jeux synesthésiques

Au-delà de ces deux approches de la transgénéricité dans les *Histoires vraies*, en tant que roman (« postmoderne »), puis comme fiction narrative paradoxalement à la fois sophistiquée et populaire, une troisième approche, complémentaire, permet d'aborder un dernier type de mélange, fondé sur d'autres hybridités et bigarrures,

---

22. Voir Michel BRIAND, « La fiction chez Philostrate, des *Images* à la *Vie d'Apollonios de Tyane*, et retour: immersion, expérience, modélisation, intermittences », dans *Théories et pratiques de la fiction à l'époque impériale*, éd. par Chr. Bréchet, A. Videau et R. Webb, Paris, Picard, 2013, p. 251-267.

23. Le terme *poikilia* est couramment rendu par celui de « variété », ou « variation », par le biais du latin, mais l'image est si riche, du concret artisanal à l'abstrait affectif, éthique ou conceptuel, que d'autres expressions modernes, liées à divers champs lexicaux, pourraient figurer le mélange des genres à l'œuvre notamment dans les *Histoires vraies*: assortiment, bariolage, différence, disparité, diversité, hétérogénéité, marqueterie, mélange, mixture, etc. Lucien joue constamment de ces transferts métaphoriques, de manière réflexive.

en rapport avec le fait qu'une telle expérience de lecture relève aussi des arts du spectacle — qu'on pense à l'audition du texte lu à haute voix ou mieux à la performance oratoire que pouvait en être l'énonciation théâtralisée, surtout par Lucien lui-même. Il ne s'agit plus seulement de transgénéricité littéraire mais de transmédialité, et on peut renvoyer à ce propos à ce que K. ní Mheallaigh, dit, en des termes un peu différents, des *Wunderkammer* ou « cabinets de curiosités » à la mode à l'époque de Lucien, ou encore des spectacles d'automates et de marionnettes, et autres théâtres d'ombres et d'illusions<sup>24</sup>. En ce sens, la tâche des spécialistes de littérature peut être de repérer dans chaque morceau de bravoure lucianesque, comme dans la trame générale, les effets conjugués de kinesthésie, synesthésie, donc d'empathie psychophysique propres à faire des *Histoires vraies* un exemple de que S. M. Eisenstein appellera « cinématisme », ou d'autres artistes et théoriciens, plus modestement, « précinématisme ». C'est visible<sup>25</sup> dans les épopées homériques, mais aussi chez Héliodore ou, d'une autre manière, Longus, chacun créant un style différent d'images et de tableaux en mouvement. On peut renvoyer aussi aux effets kinesthésiques et aux figurations corporelles repérables dans des littératures d'époque variée, de *l'Iliade* à Proust<sup>26</sup>, ou encore aux recherches menées sur la synesthésie, en particulier dans l'Antiquité<sup>27</sup>. Les effets conjugués d'intensité, de variété, de clarté, et d'empathie kinesthésique, tout autant que visuelle et sonore, mais aussi tactile, voire olfactive, jouent un rôle crucial dans l'efficacité illocutoire d'un discours rhétorique (et de son *actio*) comme d'un spectacle scénique, stimulant à la fois les sensations directes d'un spectateur et

---

24. K. NÍ MHEALLAIGH, *Reading Fiction...*, chap. 7 *Conclusion. Fiction and the Wonder-Culture of the Roman Empire*, p. 261-277.

25. On retrouve ce phénomène dans les plus cinématographiques des romans anciens : cf. Michel BRIAND, « Tiers pictural et tiers spectaculaire dans les *Éthiopiennes* d'Héliodore : sur un roman ancien, ephrastique, théâtral, cinématographique », dans *Autour du Tiers pictural. « Thanks to Liliane Louvel »*, éd. par M. Briand et A.-C. Guilbard, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 25-45.

26. Cf. Guillemette BOLENS, *La logique du corps articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, et id., *Le style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Éditions BHMS, 2008.

27. Cf. Shane BUTLER, & Alex C. PURVES, *Synaesthesia and the Ancient Senses*, London – New York, Routledge, 2014, et les travaux du groupe de recherche *Synaesthesia (Expérience du divin et polysensorialité dans les mondes anciens. Approche interdisciplinaire et comparée)*, université de Toulouse. Voir aussi Adeline GRAND-CLÉMENT, « Poikilia », dans *A Companion to Ancient Aesthetics*, éd. par Pierre Destrée et Penny Murray, London, Blackwell, 2015, p. 406-421.

la *phantasia* d'un spectateur-auditeur direct ou encore d'un lecteur devenu spectateur-auditeur par sa lecture<sup>28</sup>. Il y a là un processus qui pourrait relever d'une catharsis rhétorique, romanesque ou épique, en partie similaire à la catharsis tragique ou comique, et renforcée par les paradoxes de la fiction lucianesque indiqués plus haut, entre immersion et distanciation.

En considération de ce triple effet de transgénéricité romanesque, postclassique et transmédiatale, associé à ce qui dans le titre de cette étude est désigné comme modes de création, critique et connaissance, il est utile de scruter deux brefs passages des *Histoires vraies*, en général moins étudiés que d'autres.

### ***Histoires Vraies*, I, 17-18: le(s) centaure(s) en bataille**

Comme premier exemple de cet effet singulier, on peut observer le passage I, 17-18, la fin de la bataille cosmique entre les armées du Soleil et de la Lune: on peut le lire, tout comme la préface des *Histoires vraies*, en relation avec le traité *Comment il faut écrire l'histoire* et la dialectique métafictionnelle d'un récit qui joue surtout du rapport entre histoire et fiction. Conformément à ce que l'on vient de rappeler, trois types de transgénéricité attirent particulièrement le regard (romanesque, postclassique, transmédiatale), en lien avec divers enjeux pragmatiques.

Le point majeur de ce passage est la figure du centaure (θέαμα παραδοξότατον). D'une part, cette image résume le processus de création tératologique à la base de la fabrication des entités hybrides qui dominent toute la scène. À la manière de ce qui est souvent le cas chez Aristophane, ce sont les jeux de langage qui créent l'univers fictionnel; ainsi du procédé de fabrication de noms composés pour désigner un type de soldats hybrides, associant un humain, un animal, une plante, un élément de la nature, etc. Il en va ainsi pour les expressions *hippo-gype*, ou encore *hippo-centaure*, et ici *néphélo-centaure*, une référence encore à l'Ancienne Comédie, et en particulier aux *Nuées* (dont le sujet principal est d'ailleurs le

---

28. Cf. Michel BRIAND, « Light and Vision in Pindar's Olympian Odes: Interplays of Imagination and Performance », dans *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual*, Studies in Archaic and Classical Greek Song, Vol. 1, éd. par V. Cazzato et A. Lardinois, Leiden, Brill, 2016, p. 238-254.

philosophe-sophiste, personnage également crucial chez Lucien). Sur le plan cognitif, c'est l'un des savoirs principaux transmis par l'ouvrage : tout est fiction et parole, y compris les taxonomies les plus scientifiques a priori, comme chez Aristote, ici parodié ; les discours qui prétendent interpréter le monde réel sont des créations de philosophes, naturalistes et historiens, entre fiction et outils de savoir, ou plus exactement des fictions imparfaites mais nécessaires à l'interprétation du monde, comme un univers possible et donc précaire, souvent troublé et enrichi à la fois par des jeux de métalepse<sup>29</sup>. Chez Lucien, le savoir, comme la place de l'homme dans le monde, est constitutivement précaire, comme le monde lui-même. D'autre part, cette figure présente l'ensemble des *Histoires vraies*, de manière métaphorique, comme une armée d'hippocentaures, c'est-à-dire une troupe de monstres, décrite successivement, à chaque étape de la navigation transatlantique, comme un mélange de genres, une *mixis* : par exemple, l'épisode de la baleine ou les îles des Bienheureux, des Lampes, des Songes, des Femmes-vignes représentent des hippocentaures mais surtout sont en eux-mêmes des hippocentaures génériques, stylistiques, logiques. Le caractère guerrier de la scène inventée ici, et présentée comme décrite, fait aussi de l'œuvre de Lucien une œuvre polémico-comique, surtout contre les historiens, tels Hérodote et Ctésias, qui inventent aussi des hippocentaures (des chimères ethnographiques, zoologiques, etc.), tout en affirmant leur caractère véridique, historique, par autopsie, ou le plus souvent par témoignage. La fiction fantastique et comique de Lucien, fondée sur le *spoudogeloion*, est un mode de critique efficace à la fois des discours uniquement sérieux et totalisants (ceux de Platon ou du stoïcisme, par exemple, voire de Thucydide) et de ceux qui s'en revêtent (faux philosophes et historiens menteurs).

Par ailleurs, l'*ekphrasis* de bataille fait partie des *progymnasmata*, comme on peut le voir aussi dans la préface (§ 1), avec le modèle thucydidéen, ici paradoxalement hybridé avec Aristophane<sup>30</sup> : le

---

29. Voir Anne CAUQUELIN, *À l'angle des mondes possibles*, Paris, Puf, 2010, et dernièrement F. LAVOCAT, *Fait et fiction...*, troisième partie *D'un monde l'autre*, en particulier chap. 1 *Mondes actuels et mondes possibles*, p. 381-412, et chap. 2, *Mondes possibles impossibles*, p. 413-441, ainsi que Gérard GENETTE, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

30. Sur le genre de l'*ekphrasis*, comme exercice rhétorique et composante essentielle des fictions narratives anciennes, les ouvrages de référence sont nombreux, d'Alain BILLAULT, *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris, Puf, 1991, à

passage est une scène d'histoire théâtralisée et cinématisée, comme un spectacle sério-comique, avec de vifs effets kinétiques, sonores et visuels, une synesthésie évidente, empreinte d'une *enargeia* plurisensorielle et renforcée par des effets de diction et de rythme sensibles: une véritable chorégraphie oratoire, stimulant la *phantasia* de l'auditeur-lecteur, et encore mieux du spectateur de la performance sophistique, le public direct de Lucien. À titre d'exemple, on peut observer de plus près les premières phrases du paragraphe I, 17, commençant par une inversion du sujet, véritable effet de zoom, suivi d'une parenthèse suspensive en forme de glose (à propos des ânes-trompettes), puis d'un verbe générique (ἐμάχοντο) introduisant le combat. Cette première étape introduit la description dynamique du front, entre ailes droite et gauche des deux armées, et suivant deux points de vue (Soleil et Lune), deux niveaux (haut et bas) et deux relations à l'espace (centre et périphérie), pour ainsi dire en jeux de panoramiques et travellings. La scène est une sorte de *Star Wars* épique, historico-fantastique, en plus ambivalent et bien sûr plus oratoire. On peut être également sensible, dans toute la suite du texte, aux effets d'hyperbole, plutôt inspirés de l'*Iliade* et d'autres évocations similaires, aboutissant paradoxalement à la critique de la mythologie homérique et, encore mieux, à la parodie de l'allégorèse cosmique, par exemple l'interprétation de la mort de Sarpédon par Héraclite du Pont. Nous sommes encore donc continûment à un double niveau, hybride, d'une part

---

Ruth WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009. Le mélange des genres dans les *Histoires vraies* est un mélange des modes d'énonciation codifiés, entre imitation de modèles classiques et d'exercices normés et innovation, par le pastiche, la parodie, le détournement spectaculaire, la satire: cf. Jacques BOMPAIRE, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, de Boccard, 1958 (réimpr. Turin, 2000). Voir aussi Sandrine DUBEL (éd.), *Lucien de Samosate. Portrait du sophiste en amateur d'art*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2014, et la postface de J. PIGEAUD, « Lucien et l'ekphrasis », p. 177-210, où la notion d'empathie n'est pas employée dans le même sens qu'ici, où l'art oratoire de Lucien est un art du spectacle. Le rapport entre intensité sensorielle (*enargeia*) et efficacité satirique est important: A. CAMEROTTO, *Gli occhi e la lingua...*, chap. IV *Le virtù e la potenza della vista*, p. 191-224. Il s'agit surtout du rapport vif institué entre l'orateur et son public et d'une réception vraiment active de la part du lecteur-spectateur: cf. Anne-Marie FAVREAU-LINDER, « Le sophiste et son public dans les déclamations de Lucien », dans *Discorsi alla prova. « Discorsi pronunciati, discorsi ascoltati: contesti di eloquenza tra Grecia, Roma ed Europa »*, éd. par G. Abbamonte, L. Miletti, L. Spina, Naples, Giannini, 2009, p. 421-448; Martin KORENJAK, *Publikum und Redner. Ihre Interaktionen in der sophistischen Rhetorik der Kaiserzeit*, München, Beck, 2000; et Thomas SCHMITZ, *Bildung und Macht. Zur sozialen und politischen Funktion der zweiten Sophistik in der griechischen Welt der Kaiserzeit*, München, Beck, 1997.

métafictionnel et métacritique, rhétorique et philosophique, d'autre part immersif, spectaculaire, directement fictionnel :

17. Συμμίξαντες δὲ ἐπειδὴ τὰ σημεῖα ἤρθη καὶ ὠγκήσαντο ἐκατέρων οἱ ὄνοι — τούτοις γὰρ ἀντὶ σαλπιστῶν χρῶνται — ἐμάχοντο. Καὶ τὸ μὲν εὐώνυμον τῶν Ἡλιωτῶν αὐτίκα ἔφυγε οὐδ' εἰς χεῖρας δεξάμενον τοὺς Ἴππογύπους, καὶ ἡμεῖς εἰπόμεθα κτείνοντες· τὸ δεξιὸν δὲ αὐτῶν ἐκράτει τοῦ ἐπὶ τῷ ἡμετέρῳ εὐωνύμου, καὶ ἐπεξήλθον οἱ Ἀεροκῶνωπες διώκοντες ἄχρι πρὸς τοὺς πεζοὺς. Ἐνταῦθα δὲ κάκεινων ἐπιβοηθούντων ἔφυγον ἐγκλίναντες, καὶ μάλιστα ἐπεὶ ἦσθοντο τοὺς ἐπὶ τῷ εὐωνύμῳ σφῶν νενικημένους. Τῆς δὲ τροπῆς λαμπρᾶς γεγενημένης πολλοὶ μὲν ζῶντες ἠλίσκοντο, πολλοὶ δὲ καὶ ἀνηροῦντο, καὶ τὸ αἶμα ἔρρει πολὺ μὲν ἐπὶ τῶν νεφῶν, ὥστε αὐτὰ βάπτεσθαι καὶ ἐρυθρὰ φαίνεσθαι, οἷα παρ' ἡμῖν δυομένου τοῦ ἡλίου φαίνεται, πολὺ δὲ καὶ εἰς τὴν γῆν κατέσταζεν, ὥστε με εἰκάζειν μὴ ἄρα τοιοῦτου τινὸς καὶ πάλαι ἄνω γενομένου Ὅμηρος ὑπέλαβεν αἵματι ὕσαι τὸν Δία ἐπὶ τῷ τοῦ Σαρπηδόνοσ θανάτῳ. 18. Ἀναστρέψαντες δὲ ἀπὸ τῆς διώξεως δύο τρόπαια ἐστήσαμεν, τὸ μὲν ἐπὶ τῶν ἀραχνίων τῆς πεζομαχίας, τὸ δὲ τῆς ἀερομαχίας ἐπὶ τῶν νεφῶν. Ἄρτι δὲ τούτων γινομένων ἠγγέλλοντο ὑπὸ τῶν σκοπῶν οἱ Νεφελοκένταυροι προσελαύνοντες, οὓς ἔδει πρὸ τῆς μάχης ἐλθεῖν τῷ Φαέθοντι. Καὶ δὴ ἐφαίνοντο προσιόντες, θέαμα παραδοξότατον, ἐξ ἵππων πτερωτῶν καὶ ἀνθρώπων συγκεῖμενοι· μέγεθος δὲ τῶν μὲν ἀνθρώπων ὅσον τοῦ Ῥοδίων κολοσοῦ ἐξ ἡμισείας ἐς τὸ ἄνω, τῶν δὲ ἵππων ὅσον νεῶς μεγάλης φορτίδος. Τὸ μέντοι πλῆθος αὐτῶν οὐκ ἀνέγραψα, μὴ τῷ καὶ ἄπιστον δόξῃ — τοσοῦτον ἦν. Ἠγεῖτο δὲ αὐτῶν ὁ ἐκ τοῦ ζωϊδιακοῦ τοξότης. Ἐπεὶ δὲ ἦσθοντο τοὺς φίλους νενικημένους, ἐπὶ μὲν τὸν Φαέθοντα ἐπεμπον ἀγγελίαν αὐθις ἐπιέναι, αὐτοὶ δὲ διαταξάμενοι τεταραγμένοι ἐπιπίπτουσι τοῖς Σεληνίταις, ἀτάκτως περὶ τὴν διώξιν καὶ τὰ λάφυρα διεσκεδασμένοι· καὶ πάντας μὲν τρέπουσιν, αὐτὸν δὲ τὸν βασιλέα καταδιώκουσι πρὸς τὴν πόλιν καὶ τὰ πλεῖστα τῶν ὀρνέων αὐτοῦ κτείνουσιν· ἀνέσπασαν δὲ καὶ τὰ τρόπαια καὶ κατέδραμον ἅπαν τὸ ὑπὸ τῶν ἀραχνῶν πεδῖον ὑφασμένον, ἐμὲ δὲ καὶ δύο τινὰς τῶν ἐταίρων ἐζώγρησαν. Ἦδη δὲ παρῆν καὶ ὁ Φαέθων καὶ αὐθις ἄλλα τρόπαια ὑπ' ἐκείνων ἴστατο. Ἡμεῖς μὲν οὖν ἀπηγόμεθα ἐς τὸν ἡλιον αὐθημερὸν τῷ χεῖρε ὀπίσω δεθέντες ἀραχνίου ἀποκόμματι.

17. On en vient aux mains ; les étendards sont déployés, les ânes des deux armées se mettent à braire, car ces peuples se servent d'ânes à la place de trompettes, et la mêlée commence. L'aile gauche des Héliotes prend aussitôt la fuite sans même attendre le choc des Hippogypes, et nous la poursuivons et la taillons en pièces. Mais leur aile droite enfonça notre aile gauche et les Aéroconopes se précipitant à sa poursuite arrivent jusqu'à notre infanterie. Cependant celle-ci venant à

la rescousse, ils plient et s'enfuient, surtout quand ils s'aperçoivent que leur aile gauche est vaincue. Comme la déroutée se généralisait visiblement, beaucoup se laissèrent prendre vivants, beaucoup aussi furent tués, et le sang coulait à flots sur les nuages, au point qu'ils en étaient baignés et paraissaient rouges, comme ils le paraissent chez nous au coucher du Soleil. Il en dégouttait aussi beaucoup sur la terre et j'imagine que c'est à la suite d'un événement semblable arrivé autrefois dans le ciel qu'Homère a cru que Zeus avait fait tomber une pluie de sang à la mort de Sarpédon. 18. Au retour de la poursuite, nous érigeâmes deux trophées, l'un sur la toile d'araignée en mémoire du combat d'infanterie, l'autre sur les nuages en mémoire du combat aérien. Comme on les achevait, les coureurs annoncèrent l'approche des Néphélocentaures, qui auraient dû joindre Phaéon avant la bataille. C'était un spectacle extraordinairement curieux de voir avancer ces monstres moitié hommes, moitié chevaux, chez qui l'homme est aussi grand que le tronc et la tête du colosse de Rhodes, et le cheval de la dimension d'un gros vaisseau marchand. Quant à leur nombre je n'en dis rien, de peur qu'on ne refuse de me croire, tant il était considérable. Ils étaient commandés par le Sagittaire du Zodiaque. Lorsqu'ils se furent aperçus de la défaite de leurs alliés, ils envoyèrent dire à Phaéon de reprendre l'offensive et, s'étant eux-mêmes rangés en bataille, ils se jetèrent sur les Sélénites qui avaient rompu les rangs pour donner la chasse aux fuyards et s'étaient dispersés pour piller. Ils les mettent tous en fuite, poursuivent le roi jusqu'à la ville et lui tuent la plus grande partie de ses vautours. Ils arrachèrent ensuite les trophées et battirent toute la plaine tissée par les araignées et me firent prisonnier avec deux de mes compagnons. À ce moment Phaéon parut et ses gens élevèrent à leur tour d'autres trophées. Et nous, on nous emmena le jour même chez le Soleil, les mains liées derrière le dos avec un morceau de la toile d'araignée. (Trad. d'É. Chambry révisée par A. Billault et É. Marquis.)

## ***Histoires vraies*, II, 5-6: l'île des Bienheureux, une métafiction sensible**

Notre second exemple, II, 5-6, est aussi une *ekphrasis*, cette fois celle de l'arrivée d'un groupe de navigateurs sur une île inconnue, à lire en relation avec des descriptions dynamiques de jardins et autres *loci amoeni* merveilleux, typiques de l'*Odyssee* ou des romans de Longus et d'Achille Tatius. On peut se concentrer ici de

nouveau sur les effets de transgénéricité romanesque, postclassique et transmédiale, dans ce qui est précisément une *ekphrasis* de jardin dramatisée, c'est-à-dire présentée comme un parcours focalisé, en caméra subjective, centrée sur un locuteur collectif « nous », quand en comparaison c'est un « je » explicitement solitaire qui fait voir l'entrée d'Ulysse dans le palais d'Alkinoos.

Les spectateurs sont intégrés dans la description, représentés par « Lucien » et ses compagnons, et, par cette focalisation interne, dynamique et intense, une relation empathique se développe en soutien de la *phantasia* de l'auditeur-lecteur. En mise en abyme, les effets sensoriels de ce qui pour le regard homo-diégétique devient un spectacle, plus qu'une simple étape de navigation, sont d'ailleurs clairement évoqués: à la fin de la description, au début de II, 6, « Tandis que nous étions sous le charme de tant d'objets plaisants, nous abordons » (τούτοις ἅπασι κηλούμενοι κατήχθημεν); au cours de la description, en II, 5, notamment par les figures olfactives qui deviennent le comparant des figures visuelles et musicales. Les voyageurs, espérant une rémission de leurs douleurs, sont charmés par le spectacle de l'île des Bienheureux comme par une performance musicale de banquet et donc comme les spectateurs-auditeurs par la performance oratoire de Lucien, et les lecteurs par son discours. Les liens fleuris (« guirlandes de rose ») évoqués à la fin du paragraphe 6 sont d'ailleurs ambivalents, comme la parole sophistique (et donc l'ensemble des *Histoires vraies*) dont ils peuvent représenter la force illocutoire et le charme (comme dans la *prolalia* de l'*Héraclès*). L'île des Bienheureux est une illusion merveilleuse produite par la parole et la fiction efficace (immersive) qu'elle crée. Et ce sont à la fois les lecteurs et les voyageurs qui en restent prisonniers...

C'est, au niveau métafictionnel et cognitif, l'une des leçons possibles du passage: à propos du passage précédent, nous avons noté que dans les *Histoires vraies*, comme en général chez Lucien, tout est fiction; on peut ajouter, à propos de ce second passage, que cette fiction radicale, totale, est un charme qui enferme et lie — comme la position toujours distante malgré tout du lecteur l'implique ici, mais de manière précaire, changeante, et finalement incertaine. En effet, cette posture critique s'établit encore sur un fond de synesthésie généralisée, qu'on vient de qualifier d'immersive, d'autant plus puissante que c'est l'empathie olfactive et tactile, ou au moins haptique, qui domine II, 5, renforcée par les effets rythmiques et

cinématiques d'un long panoramique et travelling avant, et d'une dramatisation vive: successivement, on perçoit les premières odeurs (et souvenirs de parfums fleuris, en même temps que de références culturelles, comme les textes d'Hérodote sur l'Arabie heureuse); ensuite viennent la vue des ports et rivières, puis des jardins et chants d'oiseaux et l'air et les brises annonçant la forêt; puis ce sont des sons lointains (en référence à un *symposion* idéalisé, qui se révélera réel, du moins dans la fiction). Enfin, tout du long, on peut noter, comme chez Longus (y compris dans la préface de ses *Pastorales*) la dialectique mouvante entre art et nature (*physis* et *technê*).

5. Κατὰ δὲ τὴν πρῶραν μία πλατεῖα καὶ ταπεινὴ, σταδίου ἀπέχουσα οὐκ ἐλάττους πεντακοσίων. Ἦδη δὲ πλησίον ἦμεν, καὶ θαυμαστὴ τις αὔρα περιέπνευσεν ἡμᾶς, ἠδεῖα καὶ εὐώδης, οἶαν φησὶν ὁ συγγραφεὺς Ἡρόδοτος ἀπόζειν τῆς εὐδαίμονος Ἀραβίας. Οἶον γὰρ ἀπὸ ῥόδων καὶ ναρκίσσων καὶ ὑακίνθων καὶ κρίνων καὶ ἴων, ἔτι δὲ μυρρίνης καὶ δάφνης καὶ ἀμπελάνθης, τοιοῦτον ἡμῖν τὸ ἠδὺ προσέβαλλεν. Ἦσθόντες δὲ τῇ ὁσμῇ καὶ χρηστὰ ἐκ μακρῶν πόνων ἐλπίσαντες κατ' ὀλίγον ἤδη πλησίον τῆς νήσου ἐγινόμεθα. Ἐνθα δὴ καὶ καθεωρῶμεν λιμένας τε πολλοὺς περὶ πᾶσαν ἀκλύστους καὶ μεγάλους, ποταμοὺς τε διαυγεῖς ἐξιέντας ἡρέμα εἰς τὴν θάλατταν, ἔτι δὲ λειμῶνας καὶ ὕλας καὶ ὄρνεα μουσικά, τὰ μὲ ἐπὶ τῶν ἠϊόνων ἄδοντα, πολλὰ δὲ καὶ ἐπὶ τῶν κλάδων· ἀήρ τε κοῦφος καὶ εὐπνους περιεκέχυτο τὴν χώραν· καὶ αὔραι δὲ τινες ἠδεῖαι πνέουσαι ἡρέμα τὴν ὕλην διεσάλευον, ὥστε καὶ ἀπὸ τῶν κλάδων κινουμένων τερπνὰ καὶ συνεχῆ μέλη ἀπεσυρίζετο, ἐοικότα τοῖς ἐπ' ἔρημίας αὐλήμασι τῶν πλαγιῶν αὐλῶν. Καὶ μὴν καὶ βοή σύμμικτος ἠκούετο ἄθρους, οὐ θορυβώδης, ἀλλ' οἷα γένοιτ' ἂν ἐν συμποσίῳ, τῶν μὲν αὐλούντων, τῶν δὲ ἐπαιούντων, ἐνίων δὲ κροτούντων πρὸς αὐλὸν ἢ κιθάραν.

6. Τοῦτοις ἅπασι κηλούμενοι κατήχθημεν, ὀρμίσαντες δὲ τὴν ναῦν ἀπεβαίνομεν, τὸν Σκίνθαρὸν ἐν αὐτῇ καὶ δύο τῶν ἐταίρων ἀπολιπόντες. Προϊόντες δὲ διὰ λειμῶνος εὐανθοῦς ἐντυγχάνομεν τοῖς φρουροῖς καὶ περιπόλοις, οἱ δὲ δῆσαντες ἡμᾶς ῥοδίνοις στεφάνοισι· οὗτος γὰρ μέγιστος παρ' αὐτοῖς δεσμός ἐστιν ἀνήγον ὡς τὸν ἄρχοντα, παρ' ὧν δὴ καὶ καθ' ὁδὸν ἠκούσαμεν ὡς ἡ μὲν νῆσος εἴη τῶν Μακάρων προσαγορευομένη, ἄρχοι δὲ ὁ Κρῆς Παδάμανθος. Καὶ δὴ ἀναχθέντες ὡς αὐτὸν ἐν τάξει τῶν δικαζομένων ἔστημεν τέταρτοι.

5. En tête de notre vaisseau, à une distance d'au moins cinq cents stades, une grande île large et basse était en vue. Nous en approchions, lorsqu'une merveilleuse brise nous enveloppa, suave et parfumée,

comme celle qui, au dire de l'historien Hérodote, s'exhale de l'Arabie heureuse. Cette odeur délicieuse que nous respirions rappelait celle des roses, des narcisses, des jacinthes, des lis, des violettes et celle du myrte, du laurier et de la fleur de vigne. Tandis que, charmés de ces parfums, nous espérions trouver le bonheur après nos longues misères, nous approchions peu à peu de cette île. Nous voyions sur toute la côte des ports nombreux et tranquilles, de grandes rivières qui charriaient doucement leurs eaux limpides vers la mer ; puis des prairies, des forêts, des oiseaux chanteurs qui gazouillaient les uns sur les rivages, les autres dans les branches. Un air léger, agréable à respirer, enveloppait le pays, et des brises suaves agitaient la forêt de leur souffle paisible, et les rameaux remués murmuraient des chants continus qui charmaient l'oreille comme les sons de la flûte oblique dans un lieu solitaire. On entendait aussi le bruit d'un grand nombre de voix mélangées, mais sans tumulte et pareil à celui d'un festin où les uns jouent de la flûte, où les autres applaudissent et quelques-uns battent la mesure en accompagnant la flûte ou la cithare.

6. Tandis que nous étions sous le charme de tant d'objets plaisants, nous abordons, jetons l'ancre et débarquons en laissant à bord Skintharos et deux de nos compagnons. Comme nous avançons et traversons une prairie en fleurs, nous tombons sur des sentinelles et des garde-côtes qui nous enchaînent avec des guirlandes de roses, c'est le lien le plus fort que l'on trouve en ce pays, et nous emmènent chez le gouverneur. Chemin faisant, ils nous apprirent que nous étions dans l'île qu'on appelle l'île des Bienheureux, et que le gouverneur était le Crétois Rhadamanthe. Amenés en sa présence, on nous donna le quatrième rang parmi ceux qui passaient en jugement.

## **Épilogue : entre immersion et critique, la transmodernité de Lucien**

Les deux *ekphraseis* évoquées, l'une d'inspiration iliadique (la bataille cosmique, I, 17-18), l'autre odysseenne (l'arrivée dans l'île merveilleuse, II, 5-6), proposent des mélanges de styles hétérogènes (historique, épique, comique d'une part, historique et romanesque d'autre part, et dans les deux cas susceptibles d'interprétation philosophique). Riches d'effets pré-cinématiques et synesthésiques, ces deux passages, à compléter par tous les autres épisodes marquants des *Histoires vraies*, entre scènes typiques de combat et d'hospitalité

(c'est-à-dire des scènes de rencontres, des plus violentes aux plus policées), sont de bons exemples de ce qu'on pouvait entendre, au début de cette étude, à la fois par l'hybridité généralisée de cette œuvre, son intensité transmédiatale et son caractère à la fois fictionnel et métafictionnel. En effet, le mélange des genres littéraires et des pratiques énonciatives se réalise ici à la fois :

— au niveau des procédures discursives, surtout dans la relation de l'auteur et du narrateur (ici assimilés) avec le spectateur-lecteur : création (textuelle, oratoire, artistique, spectaculaire) et réception (distante/immersive, ludique/sérieuse, philosophique/théâtrale) ;

— et au niveau des traits caractéristiques du texte, typiquement romanesque, postclassique et transmédiatale, sur les plans pragmatique, thématique et stylistique.

L'efficacité du mélange et de la polyphonie qu'il anime repose aussi sur le fait qu'il agit à la fois de manière linéaire, d'un passage à l'autre, en succession, et en simultanéité, dans un même passage, de manière tabulaire : d'une part, un texte entier, tel l'ensemble des *Histoires vraies*, enchaîne des composantes génériques qu'on peut dire alors mélangées, mais non confondues, puisque distinctes temporellement dans la composition et dans la réception ; d'autre part, chaque composante générique est elle-même issue d'un mélange, d'une hybridation, par exemple quand la bataille cosmique mêle les influences de Thucydide et d'Aristophane ou que l'arrivée dans l'île des Bienheureux rappelle à la fois l'*Odyssee*, Hérodote et les introductions aux dialogues socratiques les plus idylliques. Le mélange des genres, dans les *Histoires vraies*, se réalise au niveau général comme sur le plan microtextuel, et de manière dynamique, car précaire et tendue : la cohésion et la cohérence du texte d'ensemble comme de chacune de ses parties reposent justement sur sa souplesse et sa variété.

Cette tension générique caractérise aussi bien la plupart des autres œuvres de notre auteur, qu'elles relèvent en particulier des deux genres hybrides, et souvent associés dans une même pièce, de ce fait doublement hybride, du dialogue comico-philosophique théâtralisé (par exemple *Le Banquet ou les Lapithes*, *Les Sectes à l'encan* ou les *Dialogues des morts*) ou du voyage fantastique en registre serio-comique, donc philosophique (par exemple *Le Pêcheur ou les Ressuscités* et *Icaroménippe ou le Voyage aérien*). Mais, dans les *Histoires vraies*, ils sont déployés, comme scénarisés, sur l'ensemble du texte, et surtout thématisés tout au long, en

perspective métafictionnelle, et pas seulement — même si c'est crucial —, dans la préface (I, 1-4) ou encore dans l'absence de fin véritable (II, 47: « Quant à ce qui nous arriva sur le continent, je le raconterai dans les livres suivants », dans une promesse non tenue que dénonce d'ailleurs le scholiaste). De ce point de vue, cette fiction narrative/descriptive, par certains aspects similaire à une « expérience de pensée » philosophique (et pourtant enjouée), propose au lecteur une véritable série d'épreuves à la fois spectaculaires, imaginaires et cognitives, en même temps qu'elle offre toute la distance critique qui caractérise des temps aussi postclassiques, ironiques et sophistiqués, que l'époque de Lucien et la nôtre.



DEUXIÈME PARTIE

LA PRATIQUE DE LA *MIXIS*



## Faire parler les Enfers

### *La catabase de Ménippe et les Dialogues des morts de Lucien*

Heinz-Günther Nesselrath

Une partie très importante de l'œuvre de Lucien de Samosate met en scène les Enfers et leurs habitants : dans *Ménippe ou la Nécyomancie*, l'auteur nous présente la descente aux Enfers du philosophe cynique et homme de lettres Ménippe, racontée par lui-même ; dans le dialogue *La Traversée ou le Tyran*, des morts sont transportés aux Enfers après leur trépas ; et dans les trente *Dialogues des morts*, Lucien relate la « vie » (quoique ce terme soit paradoxal dans des circonstances d'outre-tombe) des morts dans les régions infernales. On pourrait encore ajouter à cette liste *Charon ou les Contemplateurs*, quoique ce dialogue ne se déroule pas aux Enfers, le fameux « nocher des Enfers » venant sur terre pour contempler la vie terrestre des hommes (et ensuite s'en moquer). Mais ce sont surtout les *Dialogues des morts* qui sont passés à la postérité : ils ont eu une incroyable influence sur les littératures européennes postérieures.

Or, chez les philologues, la position traditionnelle est que les *Dialogues des morts* de Lucien ne sont qu'un simple développement de *Ménippe ou la Nécyomancie*. Lucien ne ferait qu'y reprendre, plus ou moins fidèlement, une satire du susmentionné Ménippe intitulée *Nekyia*<sup>1</sup> (nous n'en avons malheureusement plus que le

---

1. Cf. Rudolf HELM, *Lucian und Menipp*, Leipzig/Berlin, Teubner, 1906, p. 191-198, p. 213 ; Rudolf HELM, « Lukianos », *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, vol. XIII, 2, 1927, München, Druckenmüller, p. 1738 sq., 1749 sq. ; Jacques BOMPAIRE, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, de Boccard, 1958, p. 368-371 (critique de la position de Helm) ; Jennifer HALL, *Lucian's Satire*, New York, Arno Press, 1981, p. 129, p. 133 ; Joel C. RELIHAN, « Vainglorious Menippus in Lucian's Dialogues of the Dead », *Illinois Classical Studies* 12, 1987, p. 190.

titre): dans ce texte, Ménippe lui-même racontait sa descente aux Enfers et décrivait ce qu'il y avait vu. Dès 1906, dans son livre *Lucian und Menipp*, Rudolf Helm a essayé d'éclairer les relations entre *Ménippe ou la Nécyomancie* et les autres écrits de Lucien sur les Enfers, et il sera plusieurs fois question ici de l'ouvrage de cet éminent philologue allemand et de ses conceptions sur le mode de travail de Lucien.

## ***Ménippe ou la Nécyomancie: description***

La première chose à souligner concernant *Ménippe ou la Nécyomancie*, c'est qu'on y trouve assez peu de véritable dialogue (à l'exception, naturellement, du dialogue-cadre dans lequel Ménippe est interrogé sur son voyage aux Enfers par un ami). Après que Ménippe a commencé son récit, il nous raconte son aventure de façon assez linéaire: mécontent de l'état du monde (et avant tout des contradictions manifestes touchant les dieux, que les poètes présentent comme des êtres immoraux alors qu'il leur faudrait être des modèles de vertu, § 3), Ménippe se tourne vers les philosophes, mais il est bientôt déçu par eux (§ 4-5). Il cherche alors l'aide d'un mage babylonien pour pénétrer aux Enfers, où il espère rencontrer le mythique devin Tirésias pour lui demander quel est le meilleur genre de vie (§ 6). Une fois les préparatifs achevés par le mage (§ 7-8), Ménippe descend aux Enfers (§ 9-10), et là il voit tout, tel que les poètes (à commencer par Homère) l'ont décrit: le lac et le fleuve infernaux, le palais de Pluton, Cerbère ou encore Charon (§ 10). Ménippe et le mage qui l'accompagne parviennent d'abord jusqu'au lieu où s'effectue le Jugement des morts: ils observent les procédures et écoutent les plaidoyers, dont aucun, toutefois, n'est rapporté en détail (§ 11); ils entendent Minos prononcer ses décisions, mais là encore le récit reste assez général (à l'exception d'un seul cas au § 13) — si ce n'est que Ménippe nous dit qu'il a approché lui-même quelques-uns des morts (ceux qu'il connaît) et qu'il leur a rappelé combien ils avaient été insupportables durant leur existence terrestre et comment ils sont maintenant réduits au remords et au chagrin (§ 12). À cet endroit, il aurait certainement été aisé d'introduire des conversations, mais Ménippe s'en abstient.

La halte suivante dans le parcours infernal de Ménippe est le « lieu des supplices » (τὸ κολαστήριον, § 14). Une fois encore,

Ménippe se contente d'observer comment les choses se passent. À nouveau, il aperçoit quelques morts qu'il connaît, mais ici non plus, il ne parvient pas à s'entretenir avec ces malheureux.

Après cela, Ménippe et son compagnon babylonien arrivent dans la plaine de l'Achéron (§ 15), là où demeurent la plus grande partie des morts, et leur aspect — ils ne sont plus que « des os décharnés », une « foule de squelettes » sans « aucune de leurs anciennes marques distinctives<sup>2</sup> » — suscite quelques réflexions de la part de Ménippe (§ 16) : d'abord, il compare la vie des hommes à « une longue procession, dont la Fortune ordonne et règle les rangs, assignant à chacun de ceux qui la composent leurs différents costumes » ; à la fin de leur vie, chacun des hommes doit rendre son costume à la Fortune et redevenir « ce qu'il était auparavant, sans différer en rien de son voisin », exactement comme au théâtre, où l'acteur abandonne son rôle à la fin de la pièce. Ménippe continue (§ 17) en notant qu'aux Enfers, chaque mort ne dispose pour lui-même que d'un espace limité et que ceux qui ont été les plus puissants parmi les hommes sont maintenant réduits aux occupations les plus misérables. Interrogé par son interlocuteur sur la situation des philosophes aux Enfers (§ 18), Ménippe répond que le fameux Socrate ne fait rien d'autre que bavarder avec d'autres morts amateurs de conversation, tandis que Diogène le cynique s'amuse à se moquer des rois qui se lamentent de la perte des biens qu'ils possédaient.

Ménippe raconte ensuite comment il a assisté à une assemblée des morts (§ 19), où un décret sévère a été voté à l'encontre des riches en raison de leur arrogance insupportable et de la manière dont ils maltraitent les plus pauvres (§ 20). Une fois encore, Ménippe se contente du simple récit de cette procédure et de la citation du décret lui-même, sans introduire de discours direct ou une quelconque conversation.

Pour finir, Ménippe trouve Tirésias et réussit à obtenir de lui une réponse sur la question de la vie la plus heureuse sur terre (§ 21) : c'est le premier endroit, dans le récit de Ménippe, où deux personnes dialoguent au discours direct. Un autre dialogue (tout aussi bref) s'ensuit entre Ménippe et le mage sur la question du retour sur terre (§ 22) ; après cela, le texte s'achève très rapidement.

---

2. Les citations françaises sont empruntées (avec quelques modifications) à la traduction d'Eugène Talbot (<http://remaclé.org/bloodwolf/philosophes/Lucien/table.htm>).

## De Ménippe ou la Nécyomancie aux Dialogues des morts

Ainsi donc, dans *Ménippe ou la Nécyomancie*, il n'y a que quelques très brèves esquisses ou ébauches de conversations. La situation est très différente dans presque tous les autres écrits de Lucien relatifs aux Enfers : à l'exception de l'essai intitulé *Sur le deuil*, tous les textes touchant au monde d'en bas sont des dialogues. Par quels moyens (ou plus précisément : par quels emprunts à d'autres genres) Lucien a-t-il donc rendu ses Enfers si « bavards » ?

Rudolf Helm a donné une réponse assez simple à cette question : il considère que Lucien a développé ces dialogues à partir de la *Nekyia* de Ménippe<sup>3</sup> ; il considère également que Lucien a délibérément omis des conversations qui étaient déjà présentes dans cette *Nekyia* et qu'il a fait plus tard de ces scènes des dialogues séparés. Comme exemples de ce type d'emprunts, il cite le *Dialogue des morts* 17 (dialogue entre Ménippe et Tantale<sup>4</sup>) et le 4 (dialogue entre Ménippe et Cerbère<sup>5</sup>). Dans d'autres cas, Helm pense que Lucien a trouvé au moins de brèves ébauches dans la *Nekyia*, qu'il a ensuite développées sous forme de véritables dialogues ; comme exemples de cette manière de faire, il cite le *Dialogue des morts* 5 (dialogue entre Ménippe et Hermès sur les hommes qui étaient les plus beaux de leur vivant<sup>6</sup>) et le 30 (dialogue entre Ménippe, Nirée et Thersite sur le même thème<sup>7</sup>), le dialogue 3 (dialogue entre Ménippe, Pluton et les rois Crésus, Midas et Sardanapale<sup>8</sup>) et le 29 (dialogue entre Diogène et Mausole<sup>9</sup>) ou encore le dialogue 1 (dialogue entre Diogène et Pollux<sup>10</sup>).

La conclusion de Helm est la suivante : les *Dialogues des morts* se sont développés à partir du « terreau » que constitue l'imitation de Ménippe<sup>11</sup>. Mais est-il vraisemblable que la *Nekyia* de Ménippe

---

3. R. HELM, *Lucian und Menipp*, p. 193-199.

4. *Ibid.*, p. 195.

5. *Ibid.*, p. 211.

6. *Ibid.*, p. 196.

7. *Ibid.*, p. 196 sq.

8. *Ibid.*, p. 198.

9. *Ibid.*, p. 199.

10. *Ibid.*, p. 212 sq.

11. *Ibid.*, p. 213 : « auf dem Boden der Menippnachahmung erwachsen ».

ait déjà contenu un tel nombre de scènes dialogiques ou du moins de points de repère pour ce type de scènes? Dans *Ménippe ou la Nécyomancie*, la narration procède d'une façon si linéaire qu'il est difficile d'imaginer qu'il en ait été autrement dans le modèle ménippéen. On pourrait, d'ailleurs, faire la même remarque pour une autre pièce de Lucien qui est en quelque sorte la « sœur » littéraire de *Ménippe ou la Nécyomancie*, à savoir l'*Icaroménippe* (où Ménippe effectue un voyage fantastique dans la direction opposée, celle de l'Olympe) : là aussi, Ménippe se livre à des observations et fait part à son interlocuteur des réflexions qu'elles lui ont inspirées, mais il ne dialogue pas (ou presque pas). Où Lucien est-il alors allé chercher son inspiration pour remplir ses Enfers de dialogues?

## Les sources d'inspiration des *Dialogues des morts*

Pour développer son très riche panorama de morts conversant les uns avec les autres, Lucien a, selon nous, suivi plusieurs chemins et utilisé diverses sources d'inspiration. C'est la conclusion qui s'impose si l'on compare les *Dialogues des morts* avec les autres séries de petits dialogues que Lucien nous a laissés : les *Dialogues des dieux* constituent des croquis assez sympathiques des dieux de l'Olympe, de leurs amours et de leurs chagrins, et il en va de même pour les dieux de la mer dans les *Dialogues marins* ; dans les *Dialogues des courtisanes*, Lucien s'est inspiré avant tout des pièces de la Nouvelle Comédie pour élaborer des scènes parfois très vives de la vie des courtisanes (*hetairai*) attiques et de leurs rencontres et difficultés avec leurs amants et clients. Mais aucune autre de ces séries de dialogues n'atteint la richesse et la diversité de contenu des *Dialogues des morts*. S'il est vrai que nombre d'entre eux (onze, pour être exact) sont centrés sur Ménippe et six sur d'autres célèbres philosophes cyniques tels que Diogène et Cratès, il est vrai aussi qu'un assez grand nombre de ces dialogues n'ont rien à voir du tout avec les cyniques : dans les dialogues 15 à 19, Lucien s'occupe d'un personnage bien connu de la satire romaine, le captateur d'héritages ; d'autres dialogues n'ont qu'une connexion ténue avec la satire ménippéenne (ou cynique de manière plus générale), comme par exemple le dialogue 12, où le roi de Macédoine Philippe II se

moque des prétentions de son fils Alexandre à être un dieu (alors qu'il est maintenant un mort comme tous les autres aux Enfers) ou encore le dialogue 28, où le héros Protésilaos implore Pluton, le roi des Enfers, de lui donner un jour de congé, pour qu'il puisse rendre visite à sa femme (qui est encore en vie) et la convaincre de se joindre à lui dans l'outre-tombe. Ainsi, les *Dialogues des morts* déploient une multiplicité de thèmes impressionnante.

Pour parvenir à ce résultat, Lucien a mobilisé tout son talent d'auteur de dialogues, un type de textes qui constituent environ la moitié de sa vaste production littéraire. Or, il est bien connu que les deux principales sources littéraires de très nombreux dialogues de Lucien sont la comédie attique et le dialogue socratique (et avant tout platonicien)<sup>12</sup>, et que ces deux sources ont influencé les dialogues de Lucien non seulement au niveau stylistique, mais aussi au niveau du contenu. Jetons d'abord un bref coup d'œil sur l'aspect stylistique : comme dans les autres séries de petits dialogues de Lucien, le style des *Dialogues des morts* mélange des traits du dialogue comique et des traits du dialogue philosophique<sup>13</sup>. Il y a également de nombreux emprunts de contenu, comme nous allons le voir dans les paragraphes suivants.

La comédie attique est très présente dans des œuvres comme le *Timon* et les *Philosophes à l'encan*, où nous trouvons le même procédé de juxtaposition de scènes analogues : ces séries de scènes qui se répètent sont très caractéristiques de l'Ancienne Comédie<sup>14</sup>. Un exemple très clair d'une telle série de scènes apparaît également dans le vingtième *Dialogue des morts*, où tous les morts qui veulent s'embarquer dans le bateau de Charon sont obligés de se défaire de toutes les choses auxquelles ils ont tenu dans leur vie terrestre. Quant aux scènes de comédies précises réutilisées ou adaptées par Lucien, le *Pêcheur* nous en présente un bon exemple : il s'ouvre par une scène fulminante, qui, de toute évidence, est inspirée à la fois des *Acharniens* d'Aristophane et des *Dèmes* d'Eupolis<sup>15</sup>. Là encore, on trouve un cas semblable dans les *Dialogues des morts* :

---

12. Lucien nous le dit lui-même : *Bis Acc.* 33, *Prom.* es 6 sq.

13. J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain...*, p. 561 sq.

14. R. HELM, « Lukianos », p. 1761 sq. ; J. HALL, *Lucian's Satire*, p. 139 sq., p. 466.

15. Voir maintenant Keith SIDWELL, « The Dead Philosophers' Society: New Thoughts on Lucian's *Piscator* and Eupolis' *Demes* », dans *A Lucian for our Times*, éd. par A. Bartley, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 111-117.

le dialogue 25 développe le célèbre *agôn* (imité à plusieurs reprises dans la littérature européenne moderne<sup>16</sup>) entre Alexandre le Grand et Hannibal pour la reconnaissance de la primauté dans l'art stratégique, et Rudolf Helm<sup>17</sup> avait déjà fait remarquer que la seconde partie des *Grenouilles* d'Aristophane est le modèle de cet *agôn*. Pour ce qui est de l'utilisation de la Nouvelle Comédie par Lucien, les *Dialogues des courtisanes* ont déjà été évoqués, et certains personnages des *Dialogues des morts*, eux aussi, tirent vraisemblablement leur origine de ce type de comédie : c'est le cas du parasite Zenophantos, mort pour avoir fait une chose des plus attendues de la part d'un parasite — il a trop mangé — (dialogue 17), et du soldat Lampis, qui s'est suicidé à cause de son amour infortuné pour une courtisane (dialogue 22).

Comme exemples d'utilisation du dialogue socratique dans l'œuvre de Lucien, il suffira de mentionner *Hermotime ou Sur les sectes*, *Le Banquet ou les Lapithes* et *les Amis du mensonge*<sup>18</sup>. En ce qui concerne les *Dialogues des morts*, on constate qu'ils font assez souvent apparaître Ménippe comme un nouveau Socrate : dans les dialogues 4 à 10, en particulier, il se présente sous des airs très inquisiteurs et ironiques. De plus, dans ces dialogues, les conversations abordent parfois des questions tout à fait philosophiques. Dans le dialogue 8, par exemple, Ménippe rencontre le centaure Chiron, qui a renoncé à son immortalité, parce qu'elle l'ennuyait, et qui à cause de cela a choisi l'«existence» d'un mort (pour autant qu'on puisse parler d'«existence» concernant un mort) ; Ménippe lui pose alors une question tout à fait pertinente : que va-t-il faire si ce mode d'«existence» commence aussi à l'ennuyer ? Dans le dialogue 22, les cyniques Diogène, Cratès et Antisthène observent l'arrivée aux Enfers d'un pauvre vieillard qui, bien que sa vie entière n'ait été que misère et privation, est malgré cela inconsolable de l'avoir perdue ! Ainsi, au moins en quelques endroits, les *Dialogues des morts* atteignent une profondeur philosophique qu'on ne trouve dans aucune autre des séries de petits dialogues de Lucien.

16. Voir Heinz-Günther NESSELRATH, « Lukian (Lukianos von Samosata) », dans *Die Rezeption der antiken Literatur* (Der Neue Pauly, Supplemente Band 7), éd. par Ch. Walde et Br. Egger, Stuttgart, Metzler, 2010, p. 469 sq.

17. R. HELM, *Lucian und Menipp*, p. 205.

18. J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain...*, p. 304-316.

Outre ces aspects comiques et philosophiques, on trouve aussi dans les *Dialogues des morts* d'autres influences littéraires, plus restreintes et plus spécifiques. Tout d'abord, déjà chez Homère, il y a des morts qui parlent et même qui dialoguent : au livre XI de l'*Odyssée* nous voyons plusieurs d'entre eux (Tirésias, la mère d'Ulysse, Agamemnon, Achille, l'*eidolon* d'Héraclès) s'entretenir avec Ulysse, et, au début du livre XXIV (la « seconde *Nekyia* »), nous sommes témoins d'une conversation entre Achille et Agamemnon, puis entre Agamemnon et l'un des prétendants tués par Ulysse — ces conversations sont, de fait, les tout premiers « dialogues des morts » de la littérature grecque. Plusieurs des *Dialogues des morts* de Lucien ont été directement inspirés par ces modèles homériques : par exemple, dans le dialogue 26, Antiloque reproche à son ami Achille d'avoir dit, au cours d'une conversation avec Ulysse, qu'il préférerait la vie d'un pauvre journalier à celle d'un roi chez les morts<sup>19</sup> ; dans le dialogue 23, Agamemnon réprimande le grand Ajax parce qu'il a refusé de parler avec Ulysse<sup>20</sup> ; dans le dialogue 11, Ménippe demande à Héraclès comment il peut se faire que lui, Héraclès, « existe » apparemment en deux versions, comme un mort dans l'Hadès et comme un dieu sur l'Olympe<sup>21</sup> ; et dans le dialogue 7, Ménippe se moque des tourments de Tantale, qui ont eux aussi été décrits dans l'*Odyssée*<sup>22</sup>.

On trouve aussi des allusions assez précises aux écrits de Platon et à ce qu'ils disent des Enfers : déjà, dans l'*Apologie* (41b), Socrate exprimait son espoir qu'il lui serait possible d'avoir des conversations avec des habitants illustres des Enfers, comme Palamède et Ajax, et c'est en effet ce qu'il fait chez Lucien, dans le dialogue 6 (§ 4). C'est également Platon qui a introduit l'idée (ou l'institution) du Jugement des morts dans ses dialogues *Gorgias* et *La République*<sup>23</sup> ; or, cette institution constitue l'arrière-plan des *Dialogues des morts* 24 (où Minos, le juge suprême, est confronté à un criminel particulièrement rusé) et 27 (où le juge Éaque instruit Protésilaos qu'aucun autre que lui n'est responsable de sa mort prématurée). Un autre motif encore, que l'on retrouve assez fréquemment dans

19. Comparer avec : HOMÈRE, *Odyssée*, XI, 488-491.

20. *Ibid.*, XI, 543-564.

21. *Ibid.*, XI, 601-626.

22. *Ibid.*, XI, 582-592.

23. PLATON, *Gorgias*, 523a-524a ; *République*, X, 614b-621b.

les *Dialogues des morts*, trouve vraisemblablement son origine — comme Rudolf Helm<sup>24</sup> l'a fait remarquer — dans une petite scène du « mythe d'Er » (au dixième livre de *La République*, 614e) : dans ce texte, les âmes des morts se rencontrent sur le lieu de leur jugement, et celles qui se connaissent se saluent les unes les autres et s'interrogent mutuellement sur ce qui leur est arrivé pendant leur traversée d'un monde à l'autre. Or, plusieurs *Dialogues des morts* de Lucien impliquent une telle situation : notamment les dialogues 17 (où le parasite Zenophantos interroge son ami Callidémidès, qui vient d'arriver du monde d'en haut, sur la manière dont il est mort), 18 et 19 (situations similaires). Enfin, pour ce qui est des emprunts précis à certaines comédies en particulier, quelques exemples ont été mentionnés précédemment.

\*\*\*

Les *Dialogues des morts*, comme nous espérons l'avoir démontré, ne sont pas seulement des « spin-off » du modèle de *Ménippe ou la Nécyomancie* ; ils utilisent une vaste gamme de genres très variés de la littérature grecque antérieure — peut-être pourrait-on même dire qu'ils réunissent plus ou moins tous les modèles que Lucien a employés à travers son œuvre. Aussi les *Dialogues des morts* peuvent-ils être considérés comme un microcosme non seulement très drôle et d'une grande diversité, mais encore tout à fait représentatif de l'ensemble de l'œuvre lucianesque : ils constituent, pour ainsi dire, la « crème de la crème » de sa production littéraire<sup>25</sup>.

---

24. R. HELM, *Lucian und Menipp*, p. 204 et note 3.

25. Relihan a même appelé les *Dialogues des morts* « a true work of genius » : voir J. C. RELIHAN, « Vainglorious Menippus... », p. 204.



## Les deux *Phalaris* de Lucien

### *L'hybridité au service de la satire*

Émeline Marquis

*Phalaris 1* et *Phalaris 2* ne comptent pas parmi les œuvres les plus connues de Lucien et n'ont guère attiré l'attention de la critique<sup>1</sup>. Ils sont pourtant d'un réel intérêt au regard de la poétique lucianesque : l'auteur donne à voir sa virtuosité oratoire en pratiquant le mélange des genres de discours.

Il s'agit de deux courtes pièces de respectivement quatorze et treize paragraphes ; toujours transmises à la suite l'une de l'autre, elles ouvrent le corpus des œuvres de Lucien dans la famille γ<sup>2</sup>. Elles

---

1. Voir cependant Bruno KEIL, « Über Lukians Phalarideen », *Hermes* 48, 1913, p. 494-521 ; Jacques BOMPAIRE, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, De Boccard, 1958, p. 265-267 ; Serena BIANCHETTI, *Falaride e Pseudofalaride. Storia e leggenda*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1987, p. 111-113 et p. 157-161 (sur la différence entre les *Phalaris* de Lucien et les *Lettres de Phalaris*) ; Jacques BOMPAIRE, *Lucien. Œuvres*, t. I, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 3-5 ; Vinko HINZ, *Nunc Phalaris doctum protulit ecce caput*, München/Leipzig, K. G. Saur, 2001, p. 78-94 (à partir de la p. 82, l'auteur se concentre sur le lien entre les deux textes de Lucien et les *Lettres de Phalaris*) ; Anne-Marie FAVREAU LINDER, « Le sophiste et son public dans les déclamations de Lucien », dans *Discorsi alla prova: atti del quinto colloquio italo-francese « Discorsi pronunciati, discorsi ascoltati: contesti di eloquenza tra Grecia, Roma ed Europa »*, éd. par G. Abbamonte, L. Miletti et L. Spina, Napoli, Giannini, 2009, p. 421-447.

2. C'est certainement un manuscrit de cette famille que Photios avait entre les mains pour lire Lucien. Il indique en effet au *codex* 128 de sa *Bibliothèque* (éd. Bekker, p. 96a 23-25) : Ἀνεγνώσθη Λουκιανοῦ ὑπὲρ Φαλάριδος καὶ νεκρικοὶ καὶ ἑταιρικοὶ διάλογοι διάφοροι καὶ ἕτεροι διαφόρων ὑποθέσεων λόγοι. Voir Maximilian ROTHSTEIN, *Quaestiones Lucianaeae*, Berlin, Mayer & Mueller, 1888, p. 28-29 ; Karl MRAS, *Die Überlieferung Lucians*, Wien, Sitzungsberichte der Österreichische Akademie der Wissenschaften, philos.-hist. Klasse 167.7, 1911, p. 230 ; Heinz-Günther NESSELRATH, « Luciani opera ed. M. D. Macleod, Tom. I-III, Oxford 1972 – 1980 », *Gnomon* 56, 1984, p. 577-609 (en part. p. 580) ; Émeline MARQUIS, « Les textes de Lucien à tradition simple » *Revue d'histoire des textes* n.s. 8, 2013, p. 1-36 (en part. p. 23-28).

s'inscrivent dans le même contexte: Phalaris<sup>3</sup>, le célèbre tyran sicilien du VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère, a fait parvenir à Delphes le fameux taureau de bronze réalisé par le sculpteur Périlaos pour en faire offrande à Apollon. *Phalaris 1* rapporte le discours des messagers de Phalaris, qui se réduit presque exclusivement à la lecture d'une lettre du tyran: celui-ci fait son apologie devant les Delphiens et demande que son offrande soit acceptée. *Phalaris 2* est le discours d'un Delphien encourageant ses auditeurs à accepter l'offrande de Phalaris.

Quel est le sens à donner à ces deux textes? Cela revient à poser deux questions:

- à quel(s) genre(s) se rattachent *Phalaris 1* et 2?
- quelle image de Phalaris renvoient-ils?

Manifestement, Lucien dépasse le cadre de la simple déclamation en mêlant habilement les genres de discours: si *Phalaris 1* relève principalement de la rhétorique du genre judiciaire (c'est une apologie) et *Phalaris 2* du genre délibératif, ces deux textes prennent le contrepied de la vision traditionnelle de Phalaris, devenu l'archétype du tyran cruel. Ils visent à donner une nouvelle image de Phalaris: ils se rattachent en fait au genre épideictique et peuvent être lus comme un éloge paradoxal du tyran.

Mais *Phalaris 2* invite à relire *Phalaris 1* différemment. Et une autre hypothèse s'impose: y a-t-il vraiment une remise en cause de l'image traditionnelle de Phalaris? Il faut alors se demander si ces deux pièces ne relèvent pas plutôt de la satire. En jetant le doute sur la bonne foi des deux principaux orateurs, Lucien invite son lecteur à une réflexion sur la rhétorique et ses pouvoirs.

---

3. Sur Phalaris et sa légende, voir en particulier S. BIANCHETTI, *Falaride...*; Oswyn MURRAY, « Falaride tra mito e storia », dans *L'incidenza dell'antico. Studi in memoria di Ettore Lepore*, dir. par A. Storchi Marino, L. Breglia Pulci Doria, C. Montepaone, Napoli, Luciano editore, 1995-1996, p. 165-180; V. HINZ, *Nunc Phalaris...*, p. 19-126; Gianfranco ADORNATO, « Phalaris: Literary Myth or Historical Reality? Reassessing Archaic Akragas », *American Journal of Archaeology* 116, N° 3, 2012, p. 483-506.

## Le mélange des genres de discours : un éloge paradoxal plutôt original

### *Des genres délibératif et judiciaire...*

À première vue, *Phalaris 1* et *Phalaris 2* constituent deux textes indépendants, appartenant à un même cadre rhétorique : celui de la déclamation (ce sont des suasoires). Ils sont unis par une même thématique, Phalaris et son offrande, et par une même visée : ce sont deux discours de type délibératif<sup>4</sup>, prononcés devant l'assemblée des Delphiens, pour les convaincre d'accepter l'offrande du tyran. Il y a en outre un lien chronologique : *Phalaris 2* est postérieur à *Phalaris 1*, et il advient après un autre discours (non retranscrit) auquel l'orateur de *Phalaris 2* s'oppose.

La construction de *Phalaris 1* est assez subtile : en effet, l'essentiel du discours des messagers consiste en la lecture d'une lettre du tyran lui-même ; elle occupe les § 2 à 13 et constitue l'essentiel de l'argumentation. Pour persuader les Delphiens d'accepter son offrande, Phalaris entreprend de défendre son image en montrant que sa réputation de cruauté est infondée. Il s'agit d'une apologie, comme Phalaris le précise au début et la fin de sa lettre, en employant à plusieurs reprises le verbe ἀπολογέω-ω<sup>5</sup> (au § 1 et au § 11). *Phalaris 1* relève donc principalement de la rhétorique judiciaire<sup>6</sup> ; les Delphiens sont placés dans la position de juges, devant lesquels Phalaris défend son comportement et ses actions passées. En premier lieu, Phalaris fait le récit de sa vie (§ 2-10). Ce récit comporte trois étapes : Phalaris se décrit d'abord comme un homme de bien et un citoyen modèle qui prend le pouvoir pour le salut de

---

4. Voir V. HINZ, *Nunc Phalaris...*, p. 80 : « Formal fallen Phalaris I und II in die Gattung der Deklamation (μελέτη), und zwar in deren Untergruppe der Suasorie. Innerhalb der Kategorie der genera dicendi sind beide Phalarideen dem γένος συμβουλευτικόν zuzuordnen. »

5. *Phal.* 11: ἡγοῦμαι γάρ, εἰ ὑμῖν ἀπολογησαίμην καὶ πείσαιμι μάτην ὠμός ὑπειλῆφθαι, καὶ τοῖς ἄλλοις ἅπασι δι' ὑμῶν ἀπολελογημένος ἔσεσθαι.

*Phal.* 1.11: Ταῦτα μὲν οὖν ὑπὲρ ἑμαυτοῦ ἀπολελόγημαι ὑμῖν.

Le texte grec et la traduction française adoptée dans les citations sont ceux de l'édition de la CUF : J. BOMPAIRE, J., *Lucien. Œuvres...*, p. 10-20 (*Phalaris 1*) et p. 24-29 (*Phalaris 2*).

6. Si *Phalaris 1* est bien un discours de type délibératif, le cœur du discours vise à défendre le tyran sicilien ; de ce fait, *Phalaris 1* emprunte de très nombreux éléments au genre judiciaire. Cependant, B. KEIL, « Über Lukians Phalarideen », p. 500, et J. BOMPAIRE, *Lucien. Œuvres...*, p. 4, vont trop loin en rattachant ce texte exclusivement au genre judiciaire. La description la plus précise est celle de V. HINZ, *Nunc Phalaris...*, p. 80.

sa cité (§ 2) ; il est ensuite un homme d'État bon et naïf, pour qui l'intérêt public prime et qui se caractérise par son évergétisme (§ 3). Mais alors qu'il songe à renoncer au pouvoir (§ 4), il est injustement victime d'un complot (§ 5) ; depuis lors, il a dû prendre des résolutions « nobles et viriles » pour assurer sa sécurité et punir ceux qui ont conspiré contre lui (§ 5-6). Voilà pourquoi il est accusé de cruauté : ses détracteurs mettent l'accent sur les punitions et les cruautés — prétendues — qu'elles comportent en oubliant la raison première de ces punitions. Après le récit vient l'argumentation (§ 7-9), fondée principalement sur l'opposition entre le juste et l'injuste : les peuples détestent le mot de tyrannie et cherchent à tuer le tyran, qu'il soit juste ou injuste, et même si certains tyrans sont des sages. Phalaris conclut alors la première partie de sa défense en mentionnant des étrangers à même de témoigner de son sens de la justice (§ 10), avant de passer à la justification de son offrande à Apollon (§ 11-13). Le magnifique taureau est un cadeau du bronzier Périlaos, conçu pour brûler vifs ceux qu'on y enfermait. Phalaris a fait subir à Périlaos le supplice du taureau — par un acte de justice — puis il a fait purifier l'objet avant de le faire porter comme offrande à Delphes.

Qu'en est-il de *Phalaris 2* ? Le texte relève du genre délibératif, comme le rappelle le verbe βουλευέσθαι, employé à deux reprises pour caractériser l'activité des Delphiens (§ 10 et 11). Le sujet de la délibération est rappelé au § 2 : savoir s'il faut accepter ou renvoyer l'offrande de Phalaris (εἰ χρή δέχεσθαι τὸ ἀνάθημα ἢ ὀπίσω αὐθις ἀποπέμπειν). L'orateur incite les Delphiens à accepter l'offrande. La construction du discours est plus confuse que celle de *Phalaris 1*<sup>7</sup>. Le premier paragraphe est introductif : l'orateur affirme son impartialité<sup>8</sup>, donne sa position (accepter l'offrande) et précise les enjeux de la délibération : la religion, l'intérêt commun et l'honneur de Delphes<sup>9</sup>. Ces trois enjeux constituent le fil rouge de l'argumentation ; l'orateur les entremêle au fur et à mesure qu'il développe son discours. Conformément aux attentes des auditeurs d'un discours

7. Ce qui a notamment conduit Keil à penser (à tort, selon nous) que *Phalaris 2* est une matière composite faite de plusieurs morceaux de discours : voir B. KEIL, « Über Lukians Phalarideen », p. 505 et suivantes.

8. *Phal.* 2.1: Οὔτε Ἀκραγαντίνων, ὧ ἄνδρες Δελφοί, πρόξενος ὦν οὔτε ἰδιόξενος αὐτοῦ Φαλαρίδος οὐτ' ἄλλην ἔχων πρὸς αὐτὸν ἢ εὐνοίας ἴδιαν αἰτίαν ἢ μελλούσης φιλίας ἐλπίδα.

9. *Phal.* 2.1: καὶ τὸ εὐσεβὲς ἅμα καὶ τὸ κοινῇ συμφέρον καὶ μάλιστα τὸ Δελφοῖς πρέπον προορώμενος ἀνέστην.

délibératif, l'orateur rappelle qu'il vise l'utile ; le suivre c'est adopter le meilleur parti (§ 10, ἀριστα βουλευέσθαι).

### ... au genre épидictique

Ainsi, si l'on y regarde de plus près, les deux *Phalaris* ont un lien assez étroit : si *Phalaris* 1 et 2 se rattachent au genre délibératif et *Phalaris* 1 également au genre judiciaire, pris ensemble, ces deux textes prennent une autre dimension : ils relèvent du genre épидictique. Tous deux cherchent à promouvoir une nouvelle image du tyran et constituent donc un éloge paradoxal<sup>10</sup>. Lucien, dans cette œuvre, fait la démonstration de sa maîtrise rhétorique. Non seulement il prend la défense et fait l'éloge d'un personnage moralement blâmable, mais il choisit de louer un des pires tyrans que l'histoire ait jamais connu, un personnage à la légende noire, devenu l'archétype du tyran cruel.

Lucien est parfaitement au fait de cette image traditionnelle de Phalaris. Ce sont ces traits qu'il reprend lorsqu'il mentionne Phalaris ailleurs dans son œuvre. Dans le livre 2 des *Histoires vraies* (§ 23), les criminels châtiés dans le séjour des impies se libèrent de leurs fers et attaquent l'île des Bienheureux : à leur tête se trouvent Phalaris et d'autres tyrans célèbres, Busiris l'Égyptien, Diomède de Thrace, et les brigands Skeiron et Pityocampètes. Phalaris est donc le modèle de ces âmes damnées qui souffrent mille maux aux Enfers. Dans *La Double Accusation*, § 8, Hermès rassure la Justice alors qu'ils descendent sur Terre : la société des hommes a changé ; la mort a emporté tous les Skeiron, les Pityocampètes, les Busiris et les Phalaris que la Justice redoutait autrefois. Et dans *Sur la mort de Pérégrinos*, § 21, être jeté dans le taureau de Phalaris est opposé à une mort facile et rapide : le taureau est donc synonyme de souffrances et de tourments ; et l'on y meurt de manière effroyable. Lucien reprend dans ces textes l'image négative que la tradition nous a conservée<sup>11</sup>, une tradition établie dès Pindare, qui dit de Phalaris (*Pythique* I, Ép. 5) :

τὸν δὲ ταύρω χαλκῆῳ καυτῆρα νηλέα νόον  
ἔχθρὰ Φάλαριν κατέχει παντῶ φάτις.

10. S'il n'est pas certain que Lucien ait produit là une apologie absolument originale, la promotion d'une image entièrement nouvelle de Phalaris ne semble pas attestée avant l'époque impériale. Voir en particulier V. HINZ, *Nunc Phalaris...*, p. 78-79.

11. Sur les principaux témoins littéraires de la légende Phalaris, voir S. BIANCHETTI, *Falaride...*, p. 101-137 ; V. HINZ, *Nunc Phalaris...*, p. 47-98.

Et celui qui, d'un cœur impitoyable, faisait brûler ses victimes dans le taureau d'airain, Phalaris, garde partout une mémoire exécrée.

C'est au regard de cet intertexte qu'il faut apprécier la virtuosité de Lucien dans les deux *Phalaris*. Les points sur lesquels Phalaris se défend (ou est défendu par le Delphien) sont justement ceux qui caractérisent son portrait habituel<sup>12</sup>.

La défense de Phalaris, dans le premier discours, tourne à l'éloge. Trois aspects ressortent du portrait que Phalaris brosse de lui-même : la noblesse de son caractère ; ses qualités d'homme d'État et sa piété.

Phalaris mentionne tout d'abord sa naissance et son éducation (§ 2) : « Pour ma part, je n'étais pas l'un des derniers à Acragas, mais autant que quiconque bien né, élevé en homme libre, attentif à m'instruire ». Son caractère est celui d'un modéré et d'un démocrate (§ 2). Phalaris affirme son opposition à la violence, la grossièreté, la démesure et l'arrogance (§ 2). Il se défend ainsi d'avoir les traits de caractère qu'on attribue traditionnellement au tyran. Dès le § 3, Phalaris souligne son humanité (φιλανθρωπία), sa douceur (πραότης), sa politesse (ἡμερος), son égale considération pour chacun (ισοτιμία). Les mêmes termes sont repris dans la suite du discours (§ 5, 6, 7 et § 10) et Phalaris les résume au § 8 en se décrivant comme un homme bon par nature (ἀνδρὶ γὰρ φύσει μὲν ἀγαθῷ).

C'est ensuite l'homme d'État qui est loué : Phalaris fait passer l'intérêt de la cité avant tout. Ainsi, sa prise de pouvoir assure aussi bien son salut personnel, face aux attaques de ses adversaires que le salut de la cité, en proie à la *stasis* (§ 2). Contrairement aux anciennes autorités, il a le souci de la chose publique (§ 3) :

[...] ὑδάτων τε ἐπιρροαῖς ἀνεκτησάμην καὶ οἰκοδομημάτων ἀναστάσειν ἐκόσμησα καὶ τειχῶν περιβολῆ ἐκράτυνα καὶ τὰς προσόδους, ὅσαι ἦσαν κοιναί, τῇ τῶν ἐφεστῶτων ἐπιμελείᾳ ῥαδίως ἐπηύξησα καὶ τῆς νεολαίας ἐπεμελούμην καὶ τῶν γερόντων προϋνόουν καὶ τὸν δῆμον ἐν θέαις καὶ διανομαῖς καὶ πανηγύρεσι καὶ δημοθoinαῖς διῆγον,

[...] je restaurai donc [la cité] par des adductions d'eau, je la parai par la construction d'édifices, je la fortifiai par une enceinte de murs, et j'accrus aisément les revenus — ceux qui étaient publics — par

12. Voir notamment S. BIANCHETTI, *Falaride...*, p. 111-113.

les soins des responsables. Je m'intéressais aux jeunes et je me pré-occupais des vieux. J'entretenais le peuple de spectacles, de fêtes solennelles et de banquets publics.

Très philosophe, Phalaris ne souhaite pas le pouvoir, il le conçoit comme une charge à laquelle il regrette de ne pouvoir renoncer, et se présente comme un rêveur naïf face à l'organisation et aux menaces des comploteurs, qui « combinaient des conjurations, rassemblaient des armes, ramassaient de l'argent, rameutaient les voisins de la cité et envoyaient des messagers en Grèce<sup>13</sup> » (§ 4). Même face à ses ennemis, Phalaris ne se départit pas de son souci de justice et de sa clémence. Il s'étend ainsi sur les conditions justes et impartiales dans lesquelles les comploteurs ont été condamnés (§ 6) : « J'ai convoqué les coupables, je leur ai donné le droit de parler, j'ai apporté les preuves et je les ai confondus sur tous les points<sup>14</sup> ». Malgré cela, il en a épargné certains, en souvenir de leur camaraderie (§ 9). Souverain modèle, Phalaris affirme préférer mourir que de punir des innocents (§ 9). Et le récit concernant le taureau est une autre manière de prouver son sens de la justice (§ 12, noter le vocabulaire employé par Phalaris: δίκαια ἔπασχεν, « il avait un juste sort »; τὴν δικαιοσύνη τὴν ἐμὴν, « mon acte de justice »; τὴν πρέπουσαν τιμωρίαν, « le châtement adéquat »). D'ailleurs, contrairement à ce que pensent ses détracteurs, la taureau n'a jamais fait d'autres victimes.

Phalaris ne loue pas seulement ses actions. Il souligne à loisir les exactions qu'il ne commet pas, pour mieux combattre cette noire réputation qui est la sienne (§ 3) : ni meurtres, ni proscriptions ni confiscations; ni viols, ni rapt, ni arrestations. Lorsque Phalaris doit mentionner des actions moins reluisantes, les châtements et punitions qu'il a distribués, pour minimiser sa responsabilité, il invoque la nécessité: la punition est un outil indispensable pour les législateurs en général et pour les tyrans en particulier (§ 8) ; il est donc contraint de sévir (§ 8) ; il punit malgré lui (§ 14, ἀκοντος κολάζειν ἠναγκασμένου).

---

13. *Phal.* 1.4: Οἱ δὲ ἦδη τε συνίσταντο ἐπ' ἐμέ καὶ περὶ τοῦ τρόπου τῆς ἐπιβουλῆς καὶ ἀποστάσεως ἐσκοποῦντο καὶ συνωμοσίας συνεκρότουσαν καὶ ὅπλα ἤθροίζον καὶ χρήματα ἐπορίζοντο καὶ τοὺς ἀστυγείτονας ἐπεκαλοῦντο καὶ εἰς τὴν Ἑλλάδα παρὰ Λακεδαιμονίους καὶ Ἀθηναίους ἐπρεσβεῦοντο.

14. *Phal.* 1.6: Μεταστειλάμενος τοὺς αἰτίους καὶ λόγου μεταδοὺς αὐτοῖς καὶ τοὺς ἐλέγχους παραγαγῶν καὶ σαφῶς ἐξελέγξας ἕκαστα.

Enfin, dans les derniers paragraphes de son apologie, Phalaris fait l'éloge de sa piété : § 1, il prend Apollon à témoin de la véracité de ses dires ; § 4, c'est grâce aux songes envoyés par le dieu pythien que le complot contre lui a échoué ; § 11, son premier mouvement devant la beauté du taureau, a été de l'envoyer comme offrande au dieu. En particulier, Phalaris explique avoir fait retirer Périlaos encore vivant du taureau, afin de ne pas le souiller et de l'avoir fait purifier (§ 12). Cette version modifiée de la légende vise à faire ressortir encore la piété du tyran. Le lecteur se demande cependant, si Phalaris n'en fait pas un peu trop.

En fait, non seulement Phalaris fait son propre éloge (cf. § 11 où il conclut que ses actions sont davantage dignes d'éloge que de haine), mais, en outre, il souligne que d'autres le louent également : il n'hésite pas à relayer les éloges qu'il reçoit. Ainsi au § 2, il fait état du « grand nombre de gens [qui] approuvaient [s]on action » ; § 10, il rappelle que Pythagore lui-même a loué sa justice et plaint sa nécessaire rigueur. Parfois l'éloge arrive de manière plus discrète, comme au § 6 : comparant la manière dont il punit les comploteurs aux châtiments que subissent les sacrilèges à Delphes, il remarque que « tous loueront la rigueur des Delphiens<sup>15</sup> ». Il n'est pas difficile de comprendre que d'après lui, la rigueur de Phalaris devrait également être louée.

A priori, *Phalaris 2* va dans le même sens que *Phalaris 1*. L'orateur commence son discours en louant « l'exposé raisonnable et mesuré » des messagers et il reprend même des éléments de langage utilisés par Phalaris à l'égard du taureau : « un très grand art, une invention très perverse, un juste châtiment ». *Phalaris 2*, lui aussi, tourne pour partie à l'éloge. Il paraît prendre la suite de *Phalaris 1*, car c'est essentiellement la piété de Phalaris que le Delphien met en exergue au début de son discours. Dès le premier paragraphe, Phalaris est décrit comme un prince pieux (ἄνδρα δυνάστην εὐσεβοῦντα) ; et l'orateur delphien demande à l'assemblée de ne pas fermer l'accès du sanctuaire aux gens pieux (§ 3, τοῖς εὐσεβοῦσι). En outre, il est évident qu'Apollon agréa la piété de Phalaris (§ 5, τὴν τοῦ μονάρχου εὐσέβειαν) puisqu'il a permis que l'objet arrive à bon port. L'orateur conclut cet aspect de son argumentation en affirmant qu'après un si magnifique cadeau, il serait impensable qu'on puisse recevoir un vote de condamnation

---

15. *Phal.* 1.6: πάντες ἐπαινέσονται ὑμῶν τὴν κατὰ τῶν ἀσεβοῦντων ὠμότητα.

pour salaire de sa piété (§ 5) : le pronom indéfini sujet de la phrase renvoie bien sûr à Phalaris.

Ainsi, *Phalaris* 1 comme *Phalaris* 2 (dans sa première moitié) cherchent à prendre le contrepied de l'image traditionnelle de Phalaris, en produisant un éloge paradoxal du tyran. Ils le présentent comme un homme au caractère bon et pieux, chef d'État avisé et évergète, habité d'un souci de la justice et qui sait aussi se montrer clément, même si sa position le contraint à châtier avec rigueur les criminels. Si les orateurs des deux *Phalaris* explorent de nouvelles voies et font l'éloge du tyran, Lucien porte-t-il réellement un jugement positif sur Phalaris? Remet-il vraiment en cause l'image traditionnelle de ce dernier<sup>16</sup>?

## Comment faut-il lire ces deux pièces?

Cette question revient à s'interroger sur le sens qu'il faut donner à ces deux textes. Or une lecture plus attentive de *Phalaris* 2 apporte un éclairage nouveau sur *Phalaris* 1.

### *Les ambiguïtés du discours du Delphien*

On a vu que *Phalaris* 2 a le même but que *Phalaris* 1 : l'orateur encourage ses concitoyens à accepter l'offrande. Cependant, les arguments développés dans la seconde partie du texte sont très différents de ceux abordés au début (la piété du tyran). Plus précisément, les arguments avancés ensuite n'ont rien à voir ni avec le caractère du tyran, ni avec la défense qu'il a présentée. Les vraies raisons sont tout autres : les Delphiens tirent leurs ressources du sanctuaire et ils ne doivent surtout pas créer un précédent qui serait défavorable à leur économie. Contrairement à *Phalaris* 1, le champ lexical de la justice est presque absent de *Phalaris* 2. L'orateur évacue entièrement cette question en prônant la non-ingérence des Delphiens dans les affaires d'autrui et le libre accès du sanctuaire à tous. Les Delphiens ont un rôle de prêtres et non de juges (§ 7, ἀντὶ ἐπέων ἡδὴ δικάσται εἶναι). Ils doivent rejeter tout ce qui relève de l'examen et du jugement : ainsi, il récuse une cité qui soumettrait les donateurs à l'épreuve du vote des juges

---

16. Dans la bibliographie consultée, aucun critique n'envisage que Lucien puisse mettre à distance ses personnages et que *Phalaris* 1 et 2 aient une dimension satirique.

(§ 3, καὶ ψήφῳ καὶ δικαστηρίῳ δοκιμάζουσιν) et en retour d'un présent magnifique répondrait par un vote de condamnation (§ 5, καταδικάζουσιν ἐκ τοῦ ἱεροῦ ψήφῳ); et il raille l'idée d'une loi qui chercherait à tracer l'origine des offrandes (§ 9, φυλοκρινεῖν τὰ ἀναθήματα καὶ γενεαλογεῖν τα πεμπόμενα). Le vocabulaire de l'examen et du jugement est encore très abondant dans les derniers paragraphes du texte (§ 12 et 13) où il est employé de manière ironique par l'orateur (κρίνεσθαι, ἐξετάζεσθαι, ἐξεταστάς, δοκιμαστάς, δοκιμασθησομένων). Donc, d'une part, la défense de Phalaris laisse place à des arguments de type économique, ce qui laisse penser que les arguments avancés dans le premier discours n'ont aucune chance de convaincre car personne n'est dupe: l'orateur préfère donc avancer sur un autre terrain. D'autre part, le discours même de l'orateur contient des éléments qui remettent en cause la *persona* adoptée par Phalaris et rappelle les éléments qui font de lui un tyran. En effet, au § 6, l'orateur delphien se lance dans une réfutation pleine de mauvaise foi de l'homme qui l'a précédé sur l'estrade:

Ὁ μὲν οὖν τάναντία μοι ἐγνωκώς, καθάπερ ἐκ τοῦ Ἀκράγαντος ἄρτι καταπεπλευκώς, σφαγὰς τινὰς καὶ βίας καὶ ἀρπαγὰς καὶ ἀπαγωγὰς ἐτραγῶδει τοῦ τυράννου μόνον οὐκ αὐτόπτης γεγενῆσθαι λέγων, ὄν ἴσμεν οὐδ' ἄχρι τοῦ πλοίου ἀποδημηκότα.

Sans doute celui qui a opiné dans un sens contraire au mien, comme s'il débarquait juste au retour d'Acragas, dramatisait quelques meurtres, violences, rapt et arrestations du tyran, prétendant qu'il en avait été presque le témoin oculaire. Mais nous savons qu'il ne s'est même pas déplacé jusqu'au bateau.

Selon l'orateur, le témoignage de cet homme ne vaut rien: il n'a jamais quitté Delphes et ne s'est jamais rendu en Sicile. L'orateur va encore plus loin en récusant par avance le témoignage éventuel de victimes de Phalaris: on ne peut savoir si elles disent vrai. La manière dont ces accusations sont réfutées — c'est-à-dire en tentant de décrédibiliser leurs témoins — laisse penser qu'elles sont véridiques. La lecture du § 7 ne fait que confirmer cette impression. L'orateur ajoute en effet: « Si de tels événements ont bien lieu en Sicile, il n'y a pas nécessité que les Delphiens s'en mêlent<sup>17</sup>. »

17. *Phal.* 2.7: Εἰ δ'οὖν τι καὶ πέπρακται τοιοῦτον ἐν Σικελίᾳ, τοῦτ' οὐ Δελφοῖς ἀναγκαῖον πολυπραγμονεῖν.

L'emploi de l'indicatif laisse entendre que l'orateur lui-même considère que les faits sont avérés ; le paragraphe qui précède est purement rhétorique. De plus, ces accusations de meurtres, de violences et de rapt entrent en écho avec *Phalaris* 1, et éclairent sous un autre jour les déclarations de Phalaris, décrivant tout ce qui lui était odieux au début de son gouvernement (*Phalaris* 1, § 3). Cela nous rappelle que Phalaris parle au passé et que son comportement irréprochable décrit au § 2 était nuancé par l'ajout d'une indication temporelle : « dans cette période précédente de ma vie » (τῷ προτέρῳ ἐκείνῳ βίῳ). Si les crimes rapportés dans *Phalaris* 2 sont avérés, cela suggère soit que la seconde période (celle de la tyrannie) est le pendant sombre de la première, son double inversé (Phalaris a alors bien changé), soit que Phalaris a perverti la vérité dans sa lettre : dans tous les cas, ces crimes pointent vers un tyran qui laisse désormais libre cours à son pouvoir arbitraire et absolu, bien loin de l'image du juste monarque qu'il cherche à donner de lui.

En outre, la manière même dont l'orateur nomme Phalaris est significative. Au début de son discours, il reprend les éléments de langage de Phalaris lui-même et utilise le terme *δυναστής* (§ 1) ; ensuite il le nomme *μόναρχος* (§ 5). Le terme de tyran appliqué à Phalaris apparaît pour la première fois au § 6, dans ce qui peut passer pour du discours indirect libre : « Celui qui a opiné dans un sens contraire au mien [...] dramatisait quelques meurtres, violences, rapt et arrestations du tyran. » L'orateur ne ferait-il que reprendre le discours du témoin ? La suite prouve le contraire. Au § 7, l'orateur affirme que les Delphiens ne doivent pas jouer les juges en examinant « si des gens d'au-delà de la mer Ionienne sont gouvernés par un tyran juste ou injuste<sup>18</sup> ». Cette fois, le qualificatif reflète l'opinion de l'orateur lui-même. C'est bien à Phalaris que songe l'orateur et il envisage la possibilité d'un pouvoir injuste. Et au § 11, pour rappeler que Phalaris n'est qu'un cas particulier à une question plus générale : il parle de *Φάλαρις τύραννος*. Ainsi, un glissement s'effectue dans le discours de l'orateur : de dynaste, on passe à monarque puis à tyran, et un tyran dont l'injustice est envisagée.

Si la défense de Phalaris est à ce point battue en brèche par l'homme lui-même qui va dans son sens, on imagine aisément ce que le reste de l'auditoire a dû en penser : le discours de Phalaris

---

18. *Phal.* 2.7 : εἴ τινες τῶν ὑπὲρ τὸν Ἴόνιον δικαίως ἢ ἀδίκως τυραννοῦνται.

est plein de mauvaise foi, de démagogie et de tromperie. De fait, le Delphien nous rappelle au § 6 qu'un orateur s'est d'abord élevé contre le discours de Phalaris. On imagine aisément qu'il a critiqué l'apologie de Phalaris, forçant ainsi l'orateur de *Phalaris 2* à trouver une autre ligne de défense.

### ***Phalaris se trahit lui-même***

*Phalaris 2* conduit ainsi à relire *Phalaris 1* sous un autre jour. Il invite à une lecture critique du texte, à la mise en doute et au scepticisme vis-à-vis des déclarations fallacieuses du tyran. Ce qui est mis en lumière, c'est l'aspect particulièrement sophistique du discours de Phalaris.

Certains éléments mineurs laissent tout d'abord penser que Phalaris enjolive son discours, tourne les faits à son avantage. Ainsi, au § 4, il remercie en particulier Apollon de l'avoir protégé et averti par des songes du complot qui se préparait contre lui (καὶ μάλιστα γὰρ ὁ Πύθιος ὄνειράτά τε προδείξας). Mais il ajoute ensuite καὶ τοὺς μηνύσοντας ἕκαστα ἐπιπέμπων: Apollon lui a aussi envoyé des hommes à même de les lui interpréter. Or, si le verbe μηνύω a bien le sens de « révéler », il peut aussi signifier « dénoncer ». Il est aisé de penser que Phalaris joue à dessein sur l'ambivalence du verbe, et que c'est probablement par le biais de dénonciations que le complot a été dévoilé. Un autre exemple se trouve au § 10, lorsque Phalaris mentionne la présence de guetteurs et d'informateurs dans les ports pour savoir qui arrive et d'où (ὅς γε καὶ σκοποὺς ἐπὶ τῶν λιμένων ἔχω καὶ πευθῆνας, καὶ τίνες καὶ ὅθεν καταπεπλευκάσιν): la raison de cette surveillance est d'après Phalaris, de « les raccompagner avec les honneurs qu'ils méritent » (ὡς κατ'ἀξίαν τιμῶν ἀποπέμποιμι αὐτούς). Si l'on fait abstraction de la raison alléguée par Phalaris, seuls restent les faits: Phalaris fait étroitement espionner et surveiller les étrangers qui arrivent dans sa cité.

D'autres éléments relevant de l'argumentation conduisent à s'interroger sur la manipulation à l'œuvre dans le discours de Phalaris. Il y a, semble-t-il des contradictions dans le tableau qu'il brosse. Ainsi, s'il se décrit comme un démocrate soucieux du bien public aux § 2 et 3, et comme un homme qui a réussi à rallier la majorité des citoyens à son parti, il précise ensuite qu'il est entouré d'hommes qui le haïssent et qui complotent contre lui, et il n'a que mépris pour les peuples car ils ne veulent que tuer les tyrans

qu'ils détestent par principe (§ 7). Par ailleurs, il conclut son récit en espérant ne plus avoir à punir (§ 13, ἀναθήσω δὲ καὶ ἄλλα πολλάκις, ἐπειδὴν μοι παράσχη μηκέτι δεῖσθαι κολάσεων), mais il a un peu plus tôt comparé sa situation à la fable de l'hydre de Lerne : « plus nous tranchons, plus nombreuses repoussent nos raisons de punir ». Surtout, Phalaris insiste sur sa légitimité à punir les comploteurs et sur le procès en bonne et due forme qui a précédé le châtement. Mais il confirme en creux que sa réputation de tyran cruel n'est pas usurpée lorsqu'il précise incidemment qu'il les a châtiés « en manifestant son indignation » (ἡμυνόμην ἀγανακτῶν) et qu'il n'a ensuite cessé de châtier tous ceux qui se sont opposés à lui (ἐκείνων δὲ τοὺς ἀεὶ ἐπιβουλεύοντάς μοι κολάζων). Ce qu'il laisse sous silence, à savoir la manière de châtier et le nombre de personnes concernées, est finalement suggéré par l'image violente de l'hydre (§ 8) :

[...] φέρειν δὲ ἀνάγκη καὶ τὸ ἀναφύομενον ἐκκόπτειν ἀεὶ καὶ ἐπικαίειν νῆ Δία κατὰ τὸν Ἰόλεων, εἰ μέλλομεν ἐπικρατήσειν·

[...] et l'on est obligé d'en prendre son parti et de retrancher à chaque fois ce qui repousse et de brûler, par Zeus, à la façon d'Iolaos, si l'on veut l'emporter.

Phalaris en vient à se trahir lui-même, et à révéler malgré lui sa vraie nature, celle d'un tyran cruel, au fur et à mesure de son discours. Ainsi, au § 10, parlant de lui, il s'adresse aux Delphiens en usant d'une question rhétorique :

Εἴτα οἴεσθε τὸν πρὸς τοὺς ὀθνείους φιλάνθρωπον οὕτως ἀδίκως τοῖς οἰκείοις προσφέρεσθαι, εἰ μὴ τι διαφερόντως ἠδίκητο;

Dès lors pensez-vous qu'un homme qui est si bienveillant pour les étrangers se conduise avec injustice à l'égard de ses proches, à moins d'être la victime d'une particulière injustice ?

Non seulement la bienveillance de Phalaris à l'égard des étrangers n'a, comme on l'a vu, rien d'assuré, mais surtout Phalaris reconnaît dans ce passage agir de manière totalement injuste, même s'il insiste sur les raisons qu'il a de punir. Le même procédé est à l'œuvre au § 8, et révèle le plaisir qu'éprouve Phalaris à châtier. Phalaris justifie ses exactions par le fait que ses raisons de punir sont légitimes :

Ὅλως δέ, τίνα οἶεσθε οὕτως ἄγριον ἢ ἀνήμερον ἄνθρωπον εἶναι ὡς ἦδεσθαι μαστιγοῦντα καὶ οἰμωγῶν ἀκούοντα καὶ σφαττομένους ὀρώντα, εἰ μὴ ἔχοι τινὰ μεγάλην τοῦ κολάζειν αἰτίαν;

Bref, quel homme est, à votre avis, assez cruel et sauvage pour se plaire à fouetter, à écouter les gémissements, à regarder les assassinats, sans avoir une sérieuse raison de punir ?

Si l'on fait abstraction de ses motifs, Phalaris avoue dans ce passage être un homme sauvage et cruel, qui observe avec délectation la souffrance d'autrui; et le détail des souffrances infligées renforce encore l'image d'un Phalaris sadique et pervers. Dès lors, le morceau de bravoure qui suit, où Phalaris se décrit pleurant et se lamentant d'avoir à punir (§ 8), et préférant mourir que d'avoir à punir des innocents (§ 9) perd une grande partie de son efficacité: son caractère fallacieux et sophistique saute aux yeux. Phalaris en fait trop, et le lecteur rirait presque de la virtuosité avec laquelle Phalaris reformule les théories platoniciennes, si elle ne révélait pas son absence totale de scrupule et sa noirceur d'âme. Enfin, l'épisode du taureau (§ 11) est aussi tout à fait révélateur de la vraie nature de Phalaris. En effet, il dit de Périlaos :

Οὗτος πάμπλου τῆς ἐμῆς γνώμης διημαρτηκῶς ᾤετο χαριεῖσθαι μοι, εἰ καινὴν τινα κόλασιν ἐπινοήσειεν, ὡς ἐξ ἅπαντος κολάζειν ἐπιθυμοῦντι.

Il était dans l'erreur la plus complète sur mon caractère et il pensait me faire plaisir en inventant quelque châtiment inédit, comme si je désirais châtier par tous les moyens.

Périlaos s'est-il vraiment trompé sur le caractère de Phalaris? D'ailleurs, seraient-ils si nombreux à se tromper sur son compte? Le jugement de Périlaos ne porte-il pas plutôt sur des faits avérés? Phalaris a lui-même révélé au § 8 son « plaisir » à punir; le bronzier ne fait donc que répondre à ses désirs. Et la nécessité de trouver un châtiment nouveau n'est qu'un rappel de la fréquence et de la variété des châtiments utilisés par Phalaris contre ses adversaires. Lucien suggère bien que la cruauté de Phalaris n'est pas un mythe. D'ailleurs, n'est-elle pas évoquée comme un fait par Pythagore (§ 10), plaignant la cruauté nécessaire du tyran (ἐλεῶν τῆς ἀναγκαίας ὠμότητος)?

Lucien dans les deux *Phalaris* semble bien se moquer de son personnage, en minant la défense de ce dernier. Le tyran se trahit par ses tentatives même de justification, tout comme le fait son défenseur delphien. Et leur argumentation respective paraît pure sophistique. De ce point de vue, il me semble qu'on distingue dans *Phalaris* 1 deux clins d'œil de Lucien à son lecteur. Au § 6, Phalaris cherche à s'attirer la bienveillance des Delphiens, en comparant ses châtiments aux leurs: les Delphiens précipitent leurs sacrilèges du haut d'une roche. Or, la légende veut qu'Ésope se soit moqué des Delphiens qui, au lieu de cultiver la terre, vivaient des offrandes du sanctuaire, et que ceux-ci, pour se venger, l'aient injustement accusé du vol d'un cratère d'or dédié à Apollon, et l'aient précipité du haut de la roche Hyampeia. S'il a cette référence en tête, le lecteur de Lucien établit un parallèle différent de celui souhaité par Phalaris: tout comme l'acte de vengeance des Delphiens, les châtiments de Phalaris sont injustes et cruels. Et pour finir, il faut revenir sur l'appel à la divinité du premier paragraphe. Il y a là un deuxième clin d'œil de Lucien à son lecteur :

Καλῶ δὲ ὦν ἐρῶ τὸν θεὸν αὐτὸν μάρτυρα, ὃν οὐκ ἔνι δὴ που παραλογίσασθαι καὶ ψευδεῖ λόγῳ παραγαγεῖν· ἀνθρώπους μὲν γὰρ ἴσως ἐξαπατῆσαι ῥᾶδιον, θεὸν δέ, καὶ μάλιστα τοῦτον, διαλαθεῖν ἀδύνατον.

Et je prends à témoin de ce que je vais dire le dieu lui-même. Il n'est pas possible, j'imagine, de l'induire en erreur et de l'égarer par un discours mensonger, car s'il est aisé sans doute de tromper les hommes, il est impossible d'échapper à l'attention d'un dieu, et surtout de celui-ci.

Dans ce passage, Lucien joue avec son lecteur. Il fait annoncer à Phalaris exactement ce qu'il va faire: tromper les hommes et les égarer par un discours mensonger. Phalaris clame sa bonne foi, cependant, en assurant qu'un homme ne saurait tromper Apollon, et que son impiété serait châtiée. Or, selon la tradition, Phalaris a subi une fin violente. On peut dès lors légitimement douter de la bienveillance du dieu à son égard.

### ***Les soupçons qui pèsent sur l'orateur delphien***

Si une lecture critique de *Phalaris* 2 apporte un nouvel éclairage sur la manière dont il faut interpréter *Phalaris* 1, la réciproque est également vraie. Par un dernier effet de rebond, la mise en évidence

du caractère fallacieux et manipulateur du premier discours n'est pas sans conséquence pour l'appréciation du second discours. La remise en cause de l'*ethos* de Phalaris déteint, pour ainsi dire, sur celui de l'orateur delphien. Ce dernier se révèle finalement être un arriviste intéressé et sans scrupule. Son goût pour les richesses et tout ce qui est clinquant transparaît dans ses remarques relatives au « magnifique présent » de Phalaris (§ 5, μεγαλοπρεπές οὕτω δῶρον), aux autres offrandes des puissants, « l'or, l'argent, tous les autres objets précieux » (§ 11, καὶ χρυσὸς καὶ ἄργυρος καὶ ὅσα ἄλλα τίμια) ou aux richesses qui remplissent le sanctuaire (§ 12, ὅσων ἀγαθῶν ἐμπέλησται τὸ ἱερόν). Comment peut-il prendre le parti de Phalaris alors qu'il n'est pas dupe de la véritable nature du tyran ? C'est qu'il n'a aucun souci de la justice et que son intérêt personnel prime. Il exprime en définitive un point de vue particulièrement cynique : la religion et l'honneur de Delphes (§ 3, τῆς δημοσίας εὐκλείας) pèsent en réalité bien moins que les considérations économiques ; c'est des offrandes que Delphes tire sa prospérité et non seulement la cité mais encore chaque Delphien y trouve son avantage (§ 10, τῶν συμφερόντων τῷ τε κοινῷ ἡμῶν καὶ ἰδίᾳ ἐκάστῳ Δελφῶν). L'orateur delphien n'est pas ennemi de ses intérêts, bien au contraire. Et de ce fait, les premiers mots du texte, dans lesquels l'orateur affirme son absence de liens avec Phalaris et l'indépendance de son jugement, pourraient résonner comme un appel voilé à la générosité du tyran (§ 1) :

Οὔτε Ἀκραγαντίνων, ὧ ἄνδρες Δελφοί, πρόξενος ὦν οὔτε ιδιόξενος αὐτοῦ Φαλάριδος οὔτ' ἄλλην ἔχων πρὸς αὐτὸν ἢ εὐνοίας ἰδίαν αἰτίαν ἢ μελλούσης φιλίας ἐπίδα

Je ne suis point, Delphiens, proxène des Agrigentins ni hôte privé de Phalaris personnellement, je n'ai point par ailleurs de motif particulier de sympathie à son égard ni d'espoir d'une future amitié.

L'orateur delphien peut escompter des bénéfices de son intervention en faveur de Phalaris. Les messagers de Phalaris n'ont-ils pas terminé leur discours en rappelant le bien que Phalaris prodigue aux Delphiens, de manière publique comme privée<sup>19</sup>, soulignant ainsi, de manière discrète, que Phalaris pratique abondamment la

19. *Phal.* 1.14: ἵκετούμεν ὑμᾶς ἡμεῖς οἱ Ἀκραγαντῖνοι Ἑλληνές τε ὄντες καὶ τὸ ἀρχαῖον Δωριεῖς, προσέσθαι τὸν ἄνδρα φίλον εἶναι ἐθέλοντα καὶ πολλὰ καὶ δημοσίᾳ καὶ ἰδίᾳ ἕκαστον ὑμῶν εὖ ποιῆσαι ὠρμημένον.

corruption ? En tout cas, le discours du Delphien éveille la suspicion du lecteur à son égard.

\*\*\*

Pour conclure, les deux *Phalaris* constituent bien une unité, en ce qu'ils proposent une réflexion sur l'art oratoire. Plus précisément, ils montrent les pouvoirs et les dangers de la rhétorique. Grâce à sa maîtrise oratoire, un tyran cruel se ferait presque passer pour un ange, et un orateur arriviste et dénué de scrupule pour un conseiller désintéressé, soucieux du bien commun et de l'honneur de sa cité.

Ainsi, Lucien met le mélange des genres au service de la satire. Les deux *Phalaris* vont au-delà de la simple déclamation (mêlant genre délibératif et judiciaire). S'ils relèvent bien du discours épideictique, ils proposent plus cependant qu'un éloge paradoxal. Car en définitive ils ne donnent pas à lire une nouvelle image du tyran. Phalaris est bien injuste et cruel, et sa réputation n'a rien d'usurpée; en revanche, c'est un sophiste habile et son acolyte delphien n'a rien à lui envier. Dans ces deux textes, Lucien met en scène, pour mieux les condamner, deux orateurs qui sont des rhéteurs consommés.



## Quel genre lui donner ?

### *Le mélange des voix, des tons et des types de discours dans L'Eunuque de Lucien*

Marine Glénisson

*L'Eunuque* est un court dialogue satirique qui prend pour cible les faux-semblants des philosophes. La conversation s'engage lorsque Pamphilos voit son ami Lycinos, déjà naturellement porté à rire, en proie à une hilarité encore plus forte que de coutume. Il en demande aussitôt la cause, et Lycinos répond de bonne grâce. Le dialogue-cadre laisse alors place au récit de la scène dont il vient d'être témoin sur l'agora entre deux philosophes. Le but de Lycinos est clair : faire rire son ami autant que lui-même. La tâche n'est pourtant pas aisée, car le sujet de la satire n'est pas très original, et son ami, comme lui un lettré, semble en connaître tous les codes.

Le narrateur a néanmoins comme atout la personnalité de l'un de ses protagonistes, qui passe pour eunuque. Ses changements successifs d'identité constituent autant de péripéties qui tiennent le lecteur en haleine, d'autant plus que Lycinos se livre dans sa satire à un joyeux mélange des genres, jouant avec les codes littéraires afin de faire naître, par une parodie de plus en plus burlesque, un rire exponentiel.

Cette courte satire est donc un montage de genres, tons, styles, images, autour des fluctuations génériques de l'eunuque. Nous nous intéresserons à la façon dont se nouent, autour de ce protagoniste, les différents éléments de ce mélange et à la manière dont, par ce biais, Lucien construit un rire de plus en plus abouti.

## Renouveler un thème trop connu grâce au mélange des genres

Lycinus veut tirer de son ami un rire aussi intense que celui qui l'anime lui-même, mais plusieurs éléments du récit, pourtant, menacent dès l'abord de tenir le comique en échec :

**3. ΛΥΚΙΝΟΣ** – Συντετάκται μὲν, ὦ Πάμφιλε, ὡς οἴσθα, ἐκ βασιλέως μισθοφορά τις οὐ φαυλὴ κατὰ γένη τοῖς φιλοσόφοις, Στωϊκοῖς λέγω καὶ Πλατωνικοῖς καὶ Ἐπικουρείοις, ἔτι δὲ καὶ τοῖς ἐκ τοῦ Περιπάτου, τὰ ἴσα τούτοις ἅπασιν. Ἔδει δὲ ἀποθάνοντος αὐτῶν τινος ἄλλον ἀντικαθίστασθαι δοκιμασθέντα ψήφῳ τῶν ἀρίστων. Καὶ τὰ ἄλλα οὐ βοεῖη τις ἦν, κατὰ τὸν ποιητὴν, οὐδὲ ἱερεῖον, ἀλλὰ μύρια κατὰ τὸν ἐνιαυτόν, ἐφ' ὅτῳ συνεῖναι τοῖς νέοις.

**ΠΑΜΦΙΛΟΣ** – Οἶδα ταῦτα· καὶ τινὰ φασιν αὐτῶν ἔναγχος ἀποθανεῖν, τῶν Περιπατητικῶν οἶμαι τὸν ἕτερον.

**ΛΥΚ.** – Αὐτὴ, ὦ Πάμφιλε, ἡ Ἑλένη ὑπὲρ ἧς ἑμονομάχουν πρὸς ἀλλήλους. Καὶ ἄχρι γε τούτου γελοῖον οὐδὲν πλὴν ἐκεῖνο ἴσως, τὸ φιλοσόφους εἶναι φάσκοντας καὶ χρημάτων καταφρονεῖν ἔπειτα ὑπὲρ τούτων ὡς ὑπὲρ πατρίδος κινδυνεύουσης καὶ ἱερῶν πατρῶων καὶ τάφων προγονικῶν ἀγωνίζεσθαι.

**ΠΑΜ.** – Καὶ μὴν καὶ τὸ δόγμα τοῦτό γέ ἐστιν τοῖς Περιπατητικοῖς, τὸ μὴ σφόδρα καταφρονεῖν χρημάτων, ἀλλὰ τρίτον τι ἀγαθὸν καὶ τοῦτο οἶεσθαι.

**3. LYCINOS** – Tu n'ignores pas que l'empereur accorde une somme assez ronde aux professeurs de philosophie de chacune des sectes, Stoïciens, Platoniciens, Épicuriens, Péripatéticiens, allocation égale pour tous. L'un d'eux étant venu à mourir, il s'agissait de lui choisir un successeur nommé par les suffrages des notables. Or, le prix du combat n'était pas, comme chez le poète, une peau de bœuf, ou une victime, mais mille drachmes par an, à condition d'instruire la jeunesse.

**PAMPHILOS** – Je sais cela, et l'on m'a dit aussi qu'un d'entre eux était mort dernièrement, le second professeur, je crois, de philosophie péripatéticienne.

**LYC.** – Telle a été, cher Pamphilos, l'Hélène pour laquelle nos champions ont combattu. Jusque-là, il n'y avait de ridicule que de voir de soi-disant philosophes, qui se vantent de mépriser l'argent, combattre pour un salaire avec autant d'ardeur que s'il s'agissait de la patrie en danger, de la religion nationale, ou des tombeaux de leurs ancêtres.

PAM. – C'est toutefois, un dogme des Péripatéticiens de ne pas mépriser complètement les richesses et de les regarder comme la troisième espèce de biens<sup>1</sup>.

Tout d'abord, le sujet de la satire est convenu (des philosophes s'invectivent en public) et si connu que Pamphilos pense que, comme d'habitude, les combattants sont de sectes différentes. En général, en effet, c'est la diversité des opinions philosophiques, impossibles à accorder entre elles, qui est la cible de la satire<sup>2</sup>. De plus, même si l'on apprend que les protagonistes sont de la même secte, on débouche néanmoins sur une déception, car les candidats à la chaire de philosophie sont tous péripatéticiens, et considèrent l'argent comme une sorte de troisième bien. Un autre reproche courant, celui de l'hypocrisie des philosophes qui cachent leur avidité sous un vernis de désintéressement<sup>3</sup>, ne peut donc pas non plus être prétexte à raillerie pour un interlocuteur érudit comme Pamphilos, au fait des grands principes des différentes écoles. En outre, Lycinos exploite le registre héroïcomique trop souvent employé pour parodier les combats philosophiques, ce qui ne peut produire qu'un sourire d'amusement poli. Lycinos avoue d'ailleurs que son récit, jusqu'à présent, n'est que modérément drôle (ἄχρι γε τούτου γελοῖον οὐδὲν πλὴν ἐκεῖνο ἴσως... § 3). C'est la focalisation de la narration sur deux philosophes en particulier qui tire le comique de sa banalité.

## Un eunuque peut-il philosopher ? Un ἀγών rhétorique sur une question paradoxale

### *Un ton nouveau pour une question insolite*

Le récit change de tonalité avec l'introduction de deux protagonistes, Bagoas et Dioclès, et la transformation de la scène héroïcomique en ἀγών rhétorique. La transition est ménagée par le passage à l'*epitaphios logos*, qui introduit la dimension rhétorique nécessaire à ce nouveau type de discours :

---

1. La traduction françaises de *L'Eunuque* est celle d'Eugène Talbot, légèrement modifiée. Le texte grec reprend l'édition de la Loeb Classical Library.

2. Voir LUCIEN, *Icaroménippe*, *Zeus Tragédien*, *Le Banquet ou les Lapithes*.

3. Voir LUCIEN, *Timon ou le Misanthrope*, *Les Ressuscités ou le Pêcheur*, *Le Songe ou le Coq*.

4. ΛΥΚΙΝΟΣ – [...] δύο δὲ μάλιστα ἦσαν οἱ ἀμφήριστοι αὐτῶν, Διοκλῆς τε ὁ πρεσβύτερος – οἶσθα ὃν λέγω, τὸν ἐριστικόν – καὶ Βαγῶας ὁ εὐνοῦχος εἶναι δοκῶν. Τὰ μὲν οὖν τῶν λόγων προηγήμιστο αὐτοῖς καὶ τὴν ἐμπειρίαν ἐκάτερος τῶν δογμάτων ἐπεδέδεικτο καὶ ὅτι τοῦ Ἀριστοτέλους καὶ τῶν ἐκείνῳ δοκούντων εἶχετο· καὶ μὰ τὸν Δι' οὐδέτερος αὐτῶν ἀμείνων ἦν.

5. Τὸ δ' οὖν τέλος τῆς δίκης ἐς τοῦτο περιέστη· ἀφήμενος γὰρ ὁ Διοκλῆς τοῦ δεικνύναι τὰ αὐτοῦ μετέβαινεν ἐπὶ τὸν Βαγῶαν καὶ διελέγχειν ἐπειράτο μάλιστα τὸν βίον αὐτοῦ· κατὰ ταῦτα δὲ καὶ ὁ Βαγῶας ἀντεξέταζε τὸν ἐκείνου βίον.

ΠΑΜΦΙΛΟΣ – Εἰκότως, ὦ Λυκίνε· καὶ τὰ πλείω γε τοῦ λόγου περὶ τούτου μᾶλλον ἐχρῆν εἶναι αὐτοῖς· ὡς ἔγωγε, εἰ δικάζων ἐτύγχανον, ἐπὶ τῷ τοιοῦτῳ τὸ πλεῖον διατρίψαι ἂν μοι δοκῶ, τὸν ἀμεινον βιοῦντα μᾶλλον ἢ τὸν ἐν τοῖς λόγοις αὐτοῖς προχειρότερον ζητῶν καὶ οἰκειότερον τῇ νίκῃ νομίζων.

6. ΛΥΚ. – Εὖ λέγεις, κάμῃ ὁμόψηφον ἐν τούτῳ ἔχεις. Ἐπεὶ δὲ ἄλλος μὲν εἶχον βλασφημιῶν, ἄλλος δὲ ἐλέγχων, τὸ τελευταῖον ἤδη ὁ Διοκλῆς ἔφη μὴδὲ τὴν ἀρχὴν θεμιτὸν εἶναι τῷ Βαγῶα μεταποιεῖσθαι φιλοσοφίας καὶ τῶν ἐπ' αὐτῇ ἀριστείων εὐνοῦχῳ γε ὄντι.

4. LYCINOS – [...] deux, entre autres, se sont disputé la victoire, le vieux Dioclès, que tu sais, le fameux chicaneur, et Bagoas, qui passe pour eunuque. D'abord, ils ont fait assaut d'érudition; chacun a déployé sa science des dogmes de l'école, et s'est montré le digne élève d'Aristote et de ses opinions. Ni l'un ni l'autre, ma foi, n'avait le dessus.

5 Enfin, voici comment se termina la dispute. Dioclès, au lieu de s'occuper à faire briller son savoir, fit une sortie contre Bagoas et essaya de mettre au grand jour sa conduite, tandis que Bagoas, de son côté, se mit à critiquer la vie de son adversaire.

PAMPHILOS – Excellente idée, Lycinos! La plus grande partie de leur discours aurait dû rouler sur ce sujet. Moi, si j'avais été juge, je me serais plutôt attaché à rechercher la moralité que le talent de parole des deux combattants, et c'est au plus vertueux que j'aurais accordé la victoire.

6. LYCINOS – C'est bien dit, et j'aurais voté avec toi dans cette affaire. Après force accusations et récriminations, Dioclès a fini par s'écrier qu'il était tout à fait interdit à Bagoas de faire profession de philosophie et d'aspirer aux récompenses qu'elle confère, attendu qu'il était eunuque.

Jusque-là, il n'était question que d'un comique né du décalage entre le ton élevé de l'épopée et son application à une situation

banale. À présent, nous avons un comique subtil de personnages et de mots qui se noue autour de la personnalité hybride de l'eunuque Bagoas. Ne parvenant pas à en venir à bout, son adversaire Dioclès change de stratégie et, sous prétexte de mettre son mode de vie (βίος) en accusation, se livre à une série d'attaques *ad hominem*. Dès lors, on note une première inflexion de la satire, dont le sujet passe de l'avidité des philosophes à un thème inattendu : un eunuque peut-il faire de la philosophie ? On connaît l'importance de la question de la virilité dans l'Antiquité et son lien avec la pratique oratoire<sup>4</sup>, mais dans le cas présent, c'est surtout le passage d'une question à une autre, mal posée qui plus est, qui provoque la perplexité, puis le rire de l'auditeur. La réplique de Pamphilos souligne ce glissement : pensant que βίος renvoie à la pratique effective et vraie de la philosophie, il approuve dans un premier temps cette stratégie — mais en fait, seul le physique de Bagoas retient l'attention de Dioclès.

### **Un comique de personnages**

Le rire est renforcé par le comique de personnages, car on peut voir, derrière les protagonistes, une parodie de deux rhéteurs du II<sup>e</sup> siècle dont le différend portait essentiellement sur la virilité de l'orateur : Favorinus d'Arles et Polémon de Laodicée<sup>5</sup>. La clé interprétative est fournie par une allusion de Bagoas à Favorinus :

7. ΔΥΚΙΝΟΣ – Τὰ μὲν πρῶτα ὑπ'αἰδοῦς καὶ δειλίας – οἰκεῖον γὰρ αὐτοῖς τὸ τοιοῦτον – ἐπὶ πολὺ ἐσιώπα καὶ ἡρυθρία καὶ ἰδίῳ φανερός ἦν, τέλος δὲ λεπτόν τι καὶ γυναικεῖον ἐμφθεγξάμενος οὐ δίκαια ποιεῖν ἔφη τὸν Διοκλέα φιλοσοφίας ἀποκλείοντα εὐνοῦχον ὄντα, ἧς καὶ γυναιξὶ μετεῖναι· καὶ παρήγοντο Ἀσπασία καὶ Διοτίμα καὶ Θαργηλία συνηγορήσουσαι αὐτῶ, καὶ τις Ἀκαδημαϊκὸς εὐνοῦχος ἐκ Πελασγῶν τελῶν, ὀλίγον πρὸ ἡμῶν εὐδοκιμήσας ἐν τοῖς Ἑλλησιν. Ὁ Διοκλῆς δὲ κάκεινον αὐτόν, εἰ περιῖν καὶ τῶν ὁμοίων μετεποιεῖτο, εἶρξαι ἂν οὐ

4. Voir Maud GLEASON, *Mascarades masculines. Genre, corps et voix dans l'Antiquité gréco-romaine*, traduit de l'anglais par Boehringer Sandra et Picard Nadine, Paris, EPEL, 2012.

5. M. GLEASON, *Mascarades masculines...*, p. 241-249, voit suffisamment d'allusions à la vie de Favorinus dans *l'Eunuque*, renforcées par des parallèles dans le *Démonax* de Lucien, pour faire de Bagoas une parodie de Favorinus, Dioclès s'apparentant alors, s'il ne s'agit de Polémon à proprement parler, à un rhéteur physiognomoniste de sa sorte. Bagoas est aussi considéré comme un personnage inspiré de Favorinus par Bruno SUDAN, « Favorinus d'Arles : corps ingrat, prodigieux destin », dans *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, dir. par J. Wilgaux et V. Dasen, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 169-182. Ryan B. SAMUELS, « Favorinus and the Comic Adultery Plot », dans *Athenian Comedy in the Roman Empire*, éd. par C. W. Marshall, T. Hawkins, Oxford, Bloomsbury, 2015, p. 89-116, va dans le même sens, et fait le lien entre la rivalité des personnages de *l'Eunuque* et celle qui opposa Favorinus à Polémon.

καταπλαγεις αὐτοῦ τὴν παρά τοῖς πολλοῖς δόξαν· καί τινες καὶ αὐτὸς ἀπεμνημόνευε λόγους καὶ πρὸς ἐκεῖνον ὑπὸ τε Στωϊκῶν καὶ Κυνικῶν μάλιστα εἰρημένους πρὸς τὸ γελοιότερον ἐπὶ τῷ ἀτελεῖ τοῦ σώματος.

7. LYCINOS – D’abord la honte, la timidité naturelle aux gens de son espèce lui ont fait garder quelque temps le silence: il rougissait, il suait à grosses gouttes. Enfin, d’un son de voix grêle et féminin, il a prétendu que Dioclès avait tort d’exclure un eunuque de la philosophie, puisqu’elle admet des femmes. Il a cité Aspasia, Diotime et Thargélie à l’appui de sa cause, et, de plus, un eunuque gaulois de la secte académique, qui, un peu avant notre époque, s’est fait un nom chez les Grecs. Mais Dioclès, sans égard même pour ce dernier philosophe, prétendait qu’il l’aurait repoussé, s’il avait voulu, étant eunuque, prétendre aux fonctions en question, et qu’il ne se serait pas laissé éblouir par sa grande renommée. Il allait jusqu’à citer les propos et les quolibets dirigés par les Stoïciens, et surtout par les Cyniques, contre son vice de conformation.

Surgissent alors plusieurs thèmes qui serviront à Lucien à construire son ἀγὼν satirique: à travers Polémon, partisan de la virilité de l’orateur, et l’efféminé Favorinus, se dessinent deux styles rhétoriques distincts, que Maud Gleason nomme « dur » et « doux »<sup>6</sup>. Ainsi Bagoas fait-il entendre « un son de voix grêle et féminin », représentatif du style doux, tandis que Dioclès s’exprime avec la rudesse des cyniques. Cette différence de ton servira à construire deux argumentations désaccordées, caractérisées par le mélange des genres et des *topoi*.

De plus, on note un nouveau glissement dans la satire, car le nom de Favorinus entre en résonance avec celui de Bagoas et aide à cerner le protagoniste: Bagoas était notamment le nom d’un eunuque influent d’Alexandre le Grand<sup>7</sup>. Le lien de notre eunuque avec le pouvoir semble donc une composante du personnage et interroge sur les véritables intentions qui le poussent à briguer la chaire de philosophie. De plus, si le Bagoas de *L’Eunuque* est une sorte de Favorinus, il est alors la caricature d’un personnage que Lucien, dans d’autres écrits, qualifie de sophiste<sup>8</sup>. Sa valeur en tant que philosophe n’est donc plus assurée. Polémon pour sa part ne s’est jamais revendiqué de la philosophie. Nos péripatéticiens se

6. M. GLEASON, *Mascarades masculines...*, p. 150-154.

7. Voir à ce sujet Ernst BADIEN, « The Eunuch Bagoas. A Study in Method », in *Classical Quarterly* 8, 1958, p. 144-157.

8. Voir LUCIEN, *Vie de Démonax*, 12-13.

révèlent donc deux sophistes avides de pouvoir, des imposteurs incapables de mettre en application leurs doctrines; Dioclès a d'ailleurs montré qu'il ne savait pas ce qu'était le βίος φιλόσοφος, puisque, censé attaquer Bagoas sur cette base, il n'en a pas dit un mot : confondant vertu et virilité, il a entraîné la discussion sur une pente de plus en plus scabreuse.

Qui plus est, tous deux sont de mauvais sophistes, comme le montre le changement énonciatif: Lycinos introduit la polyphonie dans le récit en donnant la parole aux personnages, mais, grâce au discours indirect, garde la main haute sur leur discussion et fait un montage de leurs paroles, leur ôtant toute cohérence et toute efficacité.

### ***Deux argumentations opposées et absurdes***

Les tirades antagonistes deviennent un mélange de genres, *topoi* et styles rhétoriques, que le lecteur doit identifier avant de pouvoir rire de leur détournement au profit d'une argumentation absurde. Dioclès se livre à un pastiche physiognomonique, à l'instar de Polémon, dont il est une pâle copie.

6. ΛΥΚΙΝΟΣ – [...] ἀλλὰ τοὺς τοιοῦτους οὐχ ὅπως τούτων ἀποκεκλείσθαι ἠξίου, ἀλλὰ καὶ ἱερῶν αὐτῶν καὶ περιρρανηρίων καὶ τῶν κοινῶν ἀπάντων συλλόγων, δυσσιώνιστόν τι ἀποφαίνων καὶ δυνάτητον θέαμα, εἴ τις ἔωθεν ἐξίων ἐκ τῆς οἰκίας ἴδοι τοιοῦτόν τινα. Καὶ πολὺς ἦν ὁ περὶ τούτου λόγος, οὔτε ἀνδρα οὔτε γυναῖκα εἶναι τὸν εὐνοῦχον λέγοντος, ἀλλὰ τι σύνθετον καὶ μικτὸν καὶ τερατώδες, ἔξω τῆς ἀνθρωπείας φύσεως.

[...] 8. Ἐν τούτοις ἦν τοῖς δικαιοταῖς ἡ διατριβή· καὶ τὸ κεφάλαιον ἤδη τοῦ σκέματος τοῦτο ἐτύγχανεν, εἰ δοκιμαστέος εὐνοῦχος ἐπὶ φιλοσοφίαν παρραγγέλλων καὶ νέων προστασίαν ἐγχειρισθῆναι ἀξιῶν, τοῦ μὲν καὶ σχῆμα καὶ σώματος εὐμοιρίαν προσεῖναι φιλοσόφῳ δεῖν λέγοντος, καὶ τὸ μέγιστον, πώγωννα βαθὺν ἔχειν αὐτὸν καὶ τοῖς προσιοῦσι καὶ μανθάνειν βουλομένοις ἀξιόπιστον καὶ πρέποντα ταῖς μυρίαῖς ὅς χρῆ παρα βασιλέως ἀποφέρεισθαι, τὸ δὲ τοῦ εὐνοῦχου καὶ τῶν βακίλων χεῖρον εἶναι· τοὺς μὲν γὰρ κἄν πεπειρασθαί ποτε ἀνδρείας, τοῦτον δὲ ἐξ ἀρχῆς εὐθύς ἀποκεκόφθαι καὶ ἀμφιβολόν τι ζῶον εἶναι κατὰ ταῦτα ταῖς κορώναις, αἱ μῆτε περιστεραῖς μῆτε κόραξιν ἐναριθμοῖντο ἄν.

6. LYCINOS – Or ces sortes de gens, a-t-il affirmé, doivent être exclus non seulement de la philosophie, mais des sacrifices, des eaux lustrales, de toutes les réunions : « C'est, a-t-il ajouté, une vue de mauvais

augure, une rencontre funeste, que de voir, en sortant le matin de sa maison, un de ces êtres dégradés. » Il a continué longtemps sur ce ton, disant qu'un eunuque n'est ni homme ni femme, mais je ne sais quel composé, un affreux mélange, un monstre étranger à la nature humaine.

[...] 8. Voici ce sur quoi les juges avaient à statuer, et leur délibération roulait sur la question de savoir si l'on doit tolérer qu'un eunuque étudie la philosophie et soit appelé aux fonctions d'instituteur de la jeunesse. « En effet, disait Dioclès, il est indispensable à un philosophe d'avoir un extérieur recommandable, un corps au grand complet, et, chose essentielle, une longue barbe qui puisse inspirer de la confiance à ses disciples, et qui soit digne des dix mille drachmes accordées par l'empereur. Mais la condition d'un eunuque est pire que celle des castrats. Ceux-ci, du moins, ont joui quelques temps de leur virilité; l'autre, au contraire, retranché immédiatement du nombre des hommes, n'est plus qu'un être ambigu, semblable aux corneilles qui ne sont ni corbeaux ni colombes. »

Bagoas doit être exclu de la vie publique parce que l'impureté est inscrite dans son corps hybride et reflète son immoralité: sa dépravation est visible dans son absence de pilosité et sa voix fluette. Cette thèse, qui associe la vertu du philosophe à sa virilité, et interdit donc à Bagoas de philosopher et d'éduquer les jeunes, s'assortit d'éléments disparates censés la conforter. Le cliché du philosophe à longue barbe et air imposant est mis à profit (§ 8), car il dénote un être bien membré et viril, digne de confiance<sup>9</sup>. À cela, Dioclès joint les invectives des stoïciens et des cyniques contre les efféminés<sup>10</sup> (§ 7, cité plus haut). Dans un registre plus proche de celui de son maître Aristote, il esquisse une comparaison boiteuse entre l'ambiguïté générique des eunuques et celle des corneilles, « ni corbeaux ni colombes ». Les eunuques et la classification des oiseaux sont deux sujets bien attestés dans le corpus aristotélicien, mais c'est leur mélange inédit qui fait sourire l'auditeur et détruit l'efficacité de l'argument de Dioclès.

Le montage de *topoi* est encore plus évident dans le cas de Bagoas, qui défend le droit d'un eunuque à philosopher. Tout d'abord, si même des femmes peuvent y prétendre, pourquoi pas un eunuque ? Il

9. Voir Pierre BRULÉ, *Les sens du poil (grec)*, Paris, Les Belles Lettres, 2015, p. 54-56.

10. Voir en particulier l'entretien 21 de Musonius Rufus, « Sur la taille des cheveux », in *Deux prédicateurs de l'Antiquité: Tèlès et Musonius*, traduit par André-Jean FESTUGIÈRE, Paris, Vrin, 1978, p. 126-127.

réinvestit alors des figures devenues des lieux communs rhétoriques, Aspasie, Thargélie, Diotime, à quoi il ajoute, étonnamment, Favorinus (§ 7, cité plus haut). Outre que ce catalogue évoque plus les dialogues de Platon que les thèses d'Aristote, il classe les eunuques parmi les femmes, et il n'est pas sûr que cela serve la cause de Bagoas. Après une interruption de Dioclès, Bagoas reprend la distinction platonicienne entre le corps, qu'il n'est pas nécessaire de juger, et l'âme et la connaissance des dogmes, qui sont primordiaux.

9. ΛΥΚΙΝΟΣ – [...] τοῦ δὲ οὐ σωματικὴν λέγοντος εἶναι τὴν κρίσιν, ἀλλὰ τῆς ψυχῆς καὶ τῆς γνώμης ἐξέτασιν δεῖν γίγνεσθαι καὶ τῆς τῶν δογμάτων ἐπιστήμης. Εἴθ' ὁ Ἀριστέλης ἐκαλεῖτο μάρτυς τοῦ λόγου, εἰς ὑπερβολὴν θαυμάσας Ἑρμείαν τὸν εὐνοῦχον τὸν ἐκ τοῦ Ἀταρνέως τύραννον ἄχρι τοῦ καὶ θύειν αὐτῷ κατὰ ταῦτά τοις θεοῖς. Καί τι καὶ ἐτόλμα προστιθέναι ὁ Βαγώας τοιοῦτον, ὡς πολὺ ἐπιτηδείτερος τοῖς νέοις εὐνοῦχος διδάσκαλος οὐδὲ διαβολὴν τινα πρὸς αὐτοὺς ἐνδέξασθαι δυνάμενος οὐδὲ τὸ τοῦ Σωκράτους ἐκεῖνο ἐγκλημα παθεῖν ἂν ὡς διαφθείρων τὰ μειράκια. Ἐπεὶ δὲ καὶ εἰς τὸ ἀγένειον μάλιστα ἐσκώφη, χαριέντως τοῦτο, ὡς γοῦν ᾤετο, προσέριπεν· « Εἰ γὰρ ἀπὸ πώγωνος, ἔφη, βαθέος κρίνεσθαι δεοὶ τοὺς φιλοσοφοῦντας, τὸν τράγον ἂν δικαιότερον προκριθῆναι πάντων. »

9. LYCINOS – Bagoas répondait qu'il ne s'agissait pas de juger du corps, mais qu'il fallait examiner les facultés de l'esprit, la connaissance des dogmes de l'école ; et il invoquait le témoignage d'Aristote, qui poussa son admiration pour l'eunuque Hermias, tyran d'Atarne, jusqu'à lui sacrifier comme à un dieu. Il osa même ajouter qu'un eunuque est bien plus propre qu'un autre à l'enseignement de la jeunesse, puisque son état ne donne prise à aucune calomnie, et qu'on ne peut pas l'accuser, comme Socrate, de corrompre les jeunes gens. Et comme son adversaire avait raillé son menton imberbe, il lui répondit spirituellement, du moins le croyait-il : « S'il faut juger des philosophes sur la barbe, le bouc a des droits supérieurs à tous les autres. ».

Tout en affirmant qu'un jugement droit doit être fondé sur une bonne connaissance des dogmes, Bagoas montre que la sienne pêche par certains aspects : alléguant qu'Aristote a autrefois conféré des honneurs dignes des dieux à l'eunuque Hermias, il dévoile sa mauvaise foi ou sa connaissance douteuse d'Aristote. En effet, Athénée, au livre XV des *Deipnosophistes*, cite une lettre où Aristote se défend d'un tel acte<sup>11</sup>. S'enhardissant, Bagoas prend l'exemple du procès de Socrate, *topos* rebattu des diatribes et des discours

11. ATHÉNÉE, *Deipnosophistes*, XV, 51-52.

des rhéteurs: un eunuque est le meilleur professeur possible, car on ne peut pas l'accuser de pervertir la jeunesse. La fin de sa tirade amorce le basculement vers la comédie: Lycinos abandonne le discours rapporté et donne la réplique de Bagoas au style direct, ce qui lui permet de porter un jugement négatif sur la plaisanterie de l'eunuque. Les personnages, semble nous dire Lucien, ne sont pas maîtres du rire et leurs propos en eux-mêmes ne sauraient le provoquer: seul le narrateur, qui construit un récit burlesque, le peut.

### ***De l'ἀγών rhétorique à la scène comique***

Cette plaisanterie ratée préfigure un tournant dans la satire. Le terme τράγος est significatif de la stratégie narrative de Lucien et du mélange des genres auquel il se livre. Cet animal apparaît dans le *Démonax*, § 28, lorsque le philosophe commente l'absurdité de la discussion de deux rhéteurs: « Ne vous semble-t-il pas, dit-il, mes amis, que l'un des deux trait un bouc et que le second lui tend une passoire par-dessous<sup>12</sup>? ». À la lumière de cet intertexte, la remarque faussement spirituelle de Bagoas pourrait bien être la façon de Lucien de nous dire que les propos de ses deux péripatéticiens ne sont qu'un tissu d'absurdités qui ne mène à rien.

De plus, ce terme évoque la tragédie. Or, Bagoas veut faire rire: il semble alors être un mauvais acteur incapable d'atteindre l'effet qu'il veut produire, et c'est Lycinos, en changeant encore une fois le style du récit, qui construit une véritable scène comique. Bagoas est à contretemps et sa tentative de provoquer le rire intervient trop tôt. De plus, le surgissement du bouc dans le texte métamorphose nos deux philosophes en des sortes de satyres, créatures aux instincts bestiaux, compagnons des débauches de Dionysos. Dans *L'Assemblée des dieux*, ainsi, Mômós a cette formule pour décrire le dieu Pan: γένειον βαθύ καθειμένος ὀλίγον τράγου διαφέρων ἐστίν (« il déploie une barbe épaisse et diffère peu d'un bouc »<sup>13</sup>). La proximité des deux textes n'est sans doute pas fortuite: nos sophistes caricaturaux sont à présent très proches de personnages comiques dominés par leurs pulsions. D'ailleurs, l'animalisation des philosophes confirme que la vertu se confond maintenant avec la virilité.

Nous quittons ainsi progressivement l'ἀγών rhétorique, et c'est encore une fois Bagoas qui, devenant personnage comique après

---

12. Traduction de Jacques Bompaire.

13. LUCIEN, *Assemblée des dieux*, 4. (Traduction personnelle.)

avoir été le double parodique de Favorinus, enrôle autour de lui les fils d'un comique multiforme.

## **Le faux eunuque de comédie : tout finit dans le rire**

### ***La victoire de la comédie***

Alors que la situation semble sans issue, la scène bascule dans la comédie, lorsqu'un troisième larron, surgissant comme un *deus ex machina*, annonce que Bagoas n'est pas eunuque, mais a simplement pris cette identité pour échapper à une accusation d'adultère. Cette mascarade infléchit encore l'enjeu de la discussion vers une virilité toute sexuelle.

10. ΛΥΚΙΝΟΣ – Ἐν τούτῳ τρίτος ἄλλος παρεστῶς – τὸ δὲ ὄνομα ἐν ἀφανεῖ κείσθω – « Καὶ μὴν, ἔφη, ὧ ἄνδρες δικασταί, οὐτοσί ὁ τὰς γνάθους λείος καὶ τὸ φώνημα γυναικεῖος καὶ τὰ ἄλλα εὐνοῦχῶ ἐοικῶς εἰ ἀποδύσαιτο, πάνυ ἀνδρεῖος ὑμῖν φανεῖται· εἰ δὲ μὴ ψεύδονται οἱ περὶ αὐτοῦ λέγοντες, καὶ μοιχὸς ἕάλω ποτέ, ὡς ὁ ἄξων φησὶν, ἄρθρα ἐν ἄρθροις ἔχων. Ἀλλὰ τότε μὲν ἐς τὸν εὐνοῦχον ἀναφύγων καὶ τοῦτο κρησφύγετον εὐρόμενος ἀφείθη, ἀπιστησάντων τῇ κατηγορίᾳ τῶν τότε δικαστῶν ἀπὸ γε τῆς φανεραῖς ὀψεως· νῦν δὲ κἂν παλινωδῆσαι μοι δοκεῖ τοῦ προκειμένου μισθοῦ ἔνεκα.

11. Τούτων δὴ λεγομένων παρὰ πάντων μὲν γέλως ἐγίγνετο, ὡς τὸ εἰκός. Βαγῶας δὲ μᾶλλον ἐταράττετο καὶ παντοῖος ἦν, ἐς μυρία τρεπόμενος χρώματα καὶ ψυχρῶ τῷ ἰδρῶτι ρεόμενος, καὶ οὔτε συγκατατίθεσθαι τῷ περὶ τῆς μοιχείας ἐγκλήματι καλῶς ἔχειν ᾤετο οὔτε ἀχρεῖον αὐτῷ τὴν κατηγορίαν ταύτην ἐς τὸν παρόντα ἀγῶνα ἠγεῖτο εἶναι.

10. LYCINOS – Sur ces entrefaites, un troisième, dont je tairai le nom, s'étant levé: « Juges, dit-il, quoique l'orateur ait les joues lisses, la voix d'une femme et toutes les apparences d'un eunuque, faites-le dépouiller, et vous verrez qu'il est réellement homme. Si même ce qu'on dit de lui est vrai, il a été surpris jadis en flagrant délit d'adultère, corps à corps, comme dit le rouleau des lois; mais alors il a prétendu qu'il était eunuque, et l'invention de ce subterfuge l'a fait absoudre d'un crime que les juges ne croyaient pas possible à la vue seule de l'accusé. Aujourd'hui, pourtant, je pense qu'il va se rétracter, pour gagner le salaire promis. »

11. À ces mots, comme tu peux croire, il s'élève un rire universel. Bagoas n'en est que plus interdit : il ne sait où se mettre, il devient de toutes les couleurs, une sueur froide l'inonde : d'un côté, il craint de se couvrir de honte en convenant de l'adultère ; de l'autre, il espère que cette accusation ne sera pas inutile à sa cause.

La scène est envahie par le comique aristophanesque. La situation emprunte les codes de la comédie : un *deus ex machina* surgit et dénoue l'intrigue, le public se déchaîne comme un chœur comique. Les discours alternés font place à un comique de gestes, où les mots s'effacent après l'intervention du messager. Ce dernier reprend un canevas de la comédie de Ménandre et Térence : un homme se cache derrière l'apparence d'un eunuque et séduit une jeune femme<sup>14</sup>. Or, tandis qu'à la fin de la pièce, le jeune homme est démasqué mais épouse celle qu'il a violée, Lucien mêle à cette intrigue des éléments biographiques qui lui sont étrangers et qui contribuent au mélange des genres<sup>15</sup>. Une situation nouvelle naît donc de la réunion de traditions différentes et permet le basculement dans le comique le plus corporel. Cette révélation, en effet, accentue la perplexité de l'auditoire devant l'inclassable Bagoas, car, malgré l'affirmation qu'il est πάνυ ἀνδρείος (§ 10), son visage est lisse, sa voix celle d'une femme. Il est par nature composite et changeant, παντοῖος comme son visage sous l'effet de la confusion (§ 11). La satire est à présent centrée sur le corps hybride de Bagoas, comme si la philosophie était réductible à une démonstration de virilité.

### **Quel genre pour l'eunuque ? Déshabiller Bagoas**

Il faut à présent démasquer Bagoas, c'est-à-dire le déshabiller, car ce n'est pas son visage mais son sexe qui est à couvert.

12. ΔΥΚΙΝΟΣ – Οὐκ ὁμόψηφοι πάντες ἦσαν, ἀλλ'οἱ μὲν ἤξιον ἀποδύσαντας αὐτὸν ὥσπερ τοὺς ἀργυρωνήτους ἐπισκοπεῖν εἰ δύναται φιλοσοφεῖν τά γε πρὸς τῶν ὄρχων· οἱ δὲ ἔτι γελοιώτερον μεταστειλαμένους τινὰς τῶν ἐξ οἰκῆματος γυναικῶν κελεύειν αὐτὸν συνεῖναι καὶ ὀπιεῖν, καὶ τινα τῶν δικαστῶν τὸν πρεσβύτατον ἐφεστῶτα ὄραν εἰ φιλοσοφεῖ. Μετὰ δὲ ἐπεὶ πάντας ὁ γέλωσ κατεῖχε καὶ

14. Voir TÉRENCE, *L'Eunuque*.

15. Selon Philostrate, Favorinus avait été accusé d'adultère. Le châtimeut des adultères revient dans une autre vie écrite par Lucien, *Sur la mort de Pérégrinos*, où le protagoniste, moins malin que Bagoas, n'est pas parvenu à y échapper. Dans *Le Banquet ou les Lapithes*, un cas d'adultère châtié par le mari permet au stoïcien Hétoimoclès de mettre en accusation la mauvaise conduite d'un de ses adversaires.

οὐδεις ὄστις οὐ τὴν γαστέρα ἤλγει βρασσόμενος ὑπ'αυτοῦ, ἔγνωσαν ἀναπόμιμον ἐς τὴν Ἰταλίαν ἐκπέμψαι τὴν δίκην.

12. LYCINOS — Les suffrages étaient partagés : les uns demandaient qu'on le fit mettre à nu comme un esclave à vendre, pour examiner s'il pouvait, à ne considérer que sa virilité, exercer la philosophie ; les autres, invention plus amusante, opinèrent à ce qu'on fit venir quelque courtisane d'une maison publique, et qu'on exigeât le coût d'un bout à l'autre, sous l'œil du plus ancien et du plus autorisé des juges, qui déciderait si Bagoas était bon philosophe. Enfin, après avoir ri, tous sans exception, au point que nous en avons mal au ventre, il fut décidé que la cause demeurerait pendante et serait renvoyée en Italie.

L'eunuque de la Nouvelle Comédie précipite donc la scène dans l'Ancienne Comédie d'Aristophane. Les propositions saugrenues des juges produisent une cacophonie joyeuse et un comique de gestes qui fait d'eux un chœur déchaîné de comédie. L'un, conventionnel, veut déshabiller Bagoas, tandis qu'un autre, plus empirique, veut qu'on observe l'accouplement de Bagoas avec des femmes, pour voir « s'il philosophe » (§ 12). La philosophie devient une vide démonstration de puissance qui réduit à néant les prétentions des philosophes et démasque leur imposture.

La satire a donc pris des chemins détournés pour échapper à la banalité où son thème trop connu pouvait la cantonner. Le comique change plusieurs fois de genre, comme Bagoas qui en devient peu à peu le sujet exclusif. On assiste à une dissolution de tout enjeu dans le rire qui saisit l'auditoire et devient, dirait-on, la seule leçon à tirer de l'affaire.

## À quoi rime tout cela ? Le mélange des genres et le dialogue de Lucien

### *Enchaînement ou mélange des genres ?*

La satire de Lucien s'organise autour de Bagoas, être fluctuant qui la force à changer de genre pour s'adapter à ses diverses facettes. Elle se fait ainsi parodie d'ἄγων rhétorique lorsque Bagoas passe pour un eunuque-philosophe dans la lignée de Favorinus, puis pure comédie quand il se révèle aussi vide et ridicule qu'un

masque comique. La satire a donc un aspect mêlé, car elle englobe plusieurs genres et styles littéraires qui s'enchaînent comme une succession de tableaux tirés de différents types de discours, au gré des fluctuations identitaires de Bagoas. Le but est de faire rire et tout finit en pure comédie, tordant le ventre des assistants, par ailleurs juges sévères et éminents. Sans doute faudrait-il donc parler d'un enchaînement plutôt que d'un mélange des genres. Néanmoins, à l'intérieur de chaque tableau, Lycinos fait un montage de différents éléments qui lui permet de développer de façon originale le genre principal de sa parodie. Le rire, causé tant par une situation burlesque que par les surprises créées par les métamorphoses de Bagoas, est sans cesse renouvelé.

### ***La morale par le rire***

Le comique est aussi dû aux glissements successifs de l'enjeu de la dispute. Plus celui-ci devient dérisoire, plus nous progressons dans le rire, qui aboutit à une joyeuse fête aristophanesque. C'est ainsi que le rire devient la morale même de la satire. Les changements de genre ont montré que les travers sexuels et l'avidité de ces philosophes sans scrupules, capables d'argumenter sur n'importe quel sujet, sont dus à leur incompréhension du véritable enjeu : ce que signifie philosopher. La philosophie disparaît peu à peu derrière la virilité sexuelle, comme le note Lycinos avec ironie à la fin.

13. ΛΥΚΙΝΟΣ – Καί νῦν ἄτερος μὲν πρὸς τὴν τῶν λόγων ἐπίδειξιν, ὡς φασιν, γυμνάζεται καὶ παρασκευάζεται καὶ κατηγορίαν συγκροτεῖ καὶ τὸ τῆς μοιχείας ἐγκλημα ὑποκινεῖ, ἐναντιώτατον αὐτῷ καὶ οὗτος κατὰ τοὺς φαύλους τῶν ῥητόρων τοῦτο ποιῶν καὶ εἰς τοὺς ἄνδρας τὸν ἀντίδικον ἐκ τοῦ ἐγκλήματος καταλέγων· τῷ βαγῶα δὲ ἕτερα, ὡς φασι, μέλει καὶ ἀνδρίζεται τὰ πολλὰ καὶ διὰ χειρὸς ἔχει τὸ πρᾶγμα καὶ τέλος κρατήσῃν ἐλπίζει ἢ ἐπίδειξιν ὡς οὐδὲν χείρων ἐστὶν τῶν τὰς ἵππους ἀναβαιόντων ὄνων. Αὕτη γάρ, ὦ ἑταῖρε, φιλοσοφίας ἀρίστη κρίσις ἔοικεν εἶναι καὶ ἀπόδειξις ἀναντίλεκτος. Ὡστε καὶ τὸν υἱόν – ἐτι δέ μοι κομιδῆ νέος ἐστὶν – εὐζαίμην ἂν οὐ τὴν γνώμην οὐδὲ τὴν γῶγταν ἀλλὰ τὸ αἰδοῖον ἔτοιμον ἐς φιλοσοφίαν ἔχειν.

13. LYCINOS – Dioclès cependant s'exerce, dit-on, à faire briller son éloquence ; il se prépare, il compose une accusation et prétend réveiller la plainte en adultère ; mais il travaille contre lui-même, à l'exemple des mauvais avocats ; il a l'air de compter son adversaire parmi les hommes, en voulant lui intenter un pareil procès. De son côté, Bagoas a, comme on dit, d'autres choses en tête : il fait tout ce qu'il peut pour

paraître un homme ; il a son affaire en main et il espère triompher en prouvant qu'il n'est pas inférieur aux ânes qui saillissent les juments. C'est là, en effet, mon ami, une excellente preuve d'aptitude philosophique, un argument irréfutable. Aussi je ne désirerais pas que mon fils, qui est encore jeune, eût la langue et le jugement propres à la philosophie ; je lui souhaiterais, pour cette étude, d'avoir des couilles.

Face à un tel non-sens, le rire est la seule issue. Ainsi Lucien ramène-t-il la satire des philosophes à son essence, la philosophie ; il fait voir, à travers Bagoas, toutes les dérives que cause l'incompréhension initiale de ce que ce mot représente.

### ***Lucien et l'hybridité de la satire***

Le traitement nouveau d'un thème éculé nous invite enfin à soupçonner que la succession brillante de genres et thèmes dans l'un des dialogues les plus courts de Lucien tient aussi du manifeste. Bagoas, si difficile à définir, est l'occasion pour Lucien de montrer que sa satire peut prendre tous les visages, et la fin du récit montre que l'auteur pourrait continuer l'histoire, car les protagonistes sont en train de préparer de nouveaux arguments. Lucien maîtrise les codes du théâtre aussi bien que ceux de l'épopée et de la rhétorique, et ne le laisse pas ignorer. Qui plus est, la satire est chez lui par essence un mélange qui permet d'envisager tous les aspects d'une question. Comme Bagoas, à la fois homme et femme, la satire de Lucien est un hybride, un être mêlé (μικτόν), à l'image du dialogue dans lequel elle se coule bien souvent. C'est ainsi que dans *La Double Accusation*, Dialogue se plaint que le Syrien (un des masques de Lucien) lui fait jouer un rôle comique qui n'est pas le sien et le force à s'accommoder d'une profusion de styles et de genres qui en font un monstre σύνθετον, à l'image des hippocentaures<sup>16</sup>.

Bagoas aussi, dans la bouche de Dioclès, est σύνθετον, il est même σύνθετόν τε καὶ μικτόν, association rare dans le corpus lucienique que l'on ne retrouve que dans *Les Fugitifs*, pour qualifier une nouvelle fois les hippocentaures<sup>17</sup>.

Or la figure de l'hippocentaure revient souvent lorsque Lucien parle de ses propres œuvres et de sa pratique du dialogue. De là à faire de Bagoas une figure du mélange des genres constitutif du dialogue de Lucien, il n'y a qu'un pas, et la tentation est forte de le franchir.

---

16. LUCIEN, *La Double Accusation*, 33.

17. Id., *Les Fugitifs*, 10.



## Le héros satirique et les effets de la *mixis* chez Lucien de Samosate

Alberto Camerotto

Dans un livre sur la parodie, nous définissions le Ménippe de Lucien comme une *persona* (au sens du mot latin « masque »), celle d'un acteur jouant un rôle, ou comme un personnage dans un récit ou plutôt dans une action<sup>1</sup>. Un personnage-*mixis* propositions-nous. C'est précisément ce dernier terme de *mixis* en lien avec le problème de la figure du héros dans l'action, qui va nous intéresser.

Ensuite, dans un livre plus récent, *Gli occhi e la lingua della satira* (2014), comme nous le faisons déjà dans notre introduction et notre commentaire à *Icaroméniippe* (2009), nous avons pris notre courage à deux mains et qualifié Ménippe de héros satirique<sup>2</sup>, parce que, dans cette analyse, notre intérêt était différent. Nous avons porté moins d'attention à la *mixis*, mais nous nous sommes trouvés, presque sans le vouloir, à parler du mélange de vertus contradictoires qui entrent en jeu dans la création du héros satirique, héros qui agit — avec une définition plus large — comme la voix de la satire et parfois — toujours avec beaucoup de réserves, naturellement — comme le porte-parole de l'auteur.

1. Voir Alberto CAMEROTTO, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998 : « Menippo nella *Negromanzia* si presenta – per gli elementi che costituiscono l'equipaggiamento del suo viaggio all'Ade – come una *mixis* di immagini mitologiche e di ipotesti, che hanno un ruolo di rilievo nella composizione testuale, nella struttura e nello sviluppo narrativo dell'opera. [...] Un personaggio-*mixis*, in rappresentanza dell'autore, è di nuovo lo stesso filosofo cinico, che, nell'*Icaromenippo*, è salito alle dimore di Zeus e racconta la sua avventura satirica a un amico stupito e incredulo ». Pour le concept de *persona* dans la satire latine, voir Mario CITRONI, « Musa pedestre », dans *Lo spazio letterario di Roma antica*, Volume I, *La produzione del testo*, sous la dir. de G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, Roma, Salerno Editrice, 1989, p. 311-341 (voir en part. p. 326s.).

2. Voir Alberto CAMEROTTO, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano & Udine, Mimesis Edizioni, 2014, p. 63-66 et du même, *Luciano di Samosata. Icaromenippo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, p. 24-42.

## Ménippe, un héros de la *mixis*

La problématique est évidente: elle tient au personnage de Ménippe lui-même. C'est un personnage hybride porteur d'*hybris*. Le mélange de « vertus » différentes, ambiguës, et même contradictoires, avec des aspects positifs et des aspects négatifs qui pourraient bien varier au moindre changement de perspective, est la règle. C'est une règle qui est appliquée partout, pour tous les aspects et sous toutes les formes imaginables. Ménippe est donc un bon paradigme pour essayer de comprendre la *mixis* chez Lucien, et en particulier le mélange des genres, notre sujet principal.

Les scènes les plus importantes concernant Ménippe sont au nombre de deux: elles se trouvent dans *Ménippe ou la Nécyomancie* et dans *Icaroménippe*. Il y a aussi un autre passage à prendre en compte, dans les *Dialogues des morts*. Nous procéderons dans l'ordre, en gardant toujours en tête ce que l'auteur dit sur la *mixis* ou, plus précisément, sur la « *krasis paradoxos* » dans le *Bis acc.* 33-34, un véritable manifeste programmatique pour notre discussion<sup>3</sup>.

Il suffit de faire le catalogue des ingrédients de cette *satura lanx*: il est clair qu'il y a un problème d'*hybris*<sup>4</sup>. Le mélange de Lucien est composé du dialogue philosophique avec un visage tragique (τραγικὸν ἐκεῖνο καὶ σωφρονικὸν προσωπεῖον), mais aussi des masques du κωμικόν, du σατυρικόν, du γελοῖον. Il y a le σκῶμμα, le ἄμβος, le κυνισμὸν, Eupolis, Aristophane, et, bien sûr, notre Ménippe, avec les caractères mixtes du *spoudogeloion*, parce qu'il mord et rit en même temps<sup>5</sup>. Et enfin, il y a le mélange impossible de prose et de vers, qui est spécifiquement ménippéen.

Pour mieux comprendre, nous bénéficions de signes évidents. Notre perception de la figure de Ménippe et notre réaction face à

3.A. CAMEROTTO, *Le metamorfosi della parola...*, p. 108-110. Voir aussi le commentaire d'Eugen BRAUN, *Lukian. Unter doppelter Anklage*, Frankfurt am Main, Lang, 1994, p. 307-392.

4.À partir de la distorsion, la *mixis* produit une *hybris*: *Bis acc.* 33 Πῶς οὖν οὐ δεινὰ ὕβρισμα μηκέτ' ἐπὶ τοῦ οἰκείου διακείμενος, ἀλλὰ κωμωδῶν καὶ γελωποπιῶν καὶ ὑποθέσεις ἀλλοκότους ὑποκρινόμενος αὐτῷ;

5.*Bis acc.* 33 τελευταῖον δὲ καὶ Μένιππον τινα τῶν παλαιῶν κυνῶν μάλα ὑλακτικὸν ὡς δοκεῖ καὶ κάρχαρον ἀνορύξας, καὶ τοῦτον ἐπέσιγγαγεν μοι φοβερόν τινα ὡς ἀληθῶς κῦνα καὶ τὸ δῆγμα λαθραῖον, ὅσω καὶ γελῶν ἅμα ἔδακνεν. Voir Robert Bracht BRANHAM, *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press, 1989, p. 14-28. Sur le *spoudogeloion*, voir également la définition de *Prom. es 7*: γέλωτα κωμικὸν ὑπὸ σεμνότητι φιλοσόφῳ. Cela vaut aussi pour l'histoire exemplaire de Dionysos en Inde de *Bacch.* 1-4.

celle-ci sont les mêmes que celles du narrataire<sup>6</sup>, qui écoute l'histoire de l'incroyable Ménippe, un θαῦμα<sup>7</sup>. Mais nous pouvons imaginer aussi le sophiste dans l'action ainsi que les réactions de son auditoire.

## La Nécyomancie ou la multiplicité aux Enfers

Au début de *Ménippe ou la Nécyomancie*, l'action de Ménippe est en fait une véritable performance théâtrale, même si nous savons déjà que cette définition ne suffit pas. Le premier élément qui est mis en avant est la voix de Ménippe — comme sur une scène. Il s'agit de deux vers de la tragédie d'Euripide : Héraclès revient des Enfers<sup>8</sup>.

Ménippe fait ici l'acteur tragique, avec des mots et des rythmes bien connus de tous les auditeurs (de même qu'ailleurs chez Lucien, c'est le grand Zeus lui-même qui joue l'acteur sur scène<sup>9</sup>). C'est le théâtre du répertoire classique, selon la mode de la Seconde Sophistique, avec une théâtralité concrète de l'action : une deuxième paratragédie, qui n'a pas oublié la première paratragédie mise en œuvre dans la comédie. Le rapport généré par la parodie

6. Les indications de Lucien sur les réactions du narrateur sont des signes évidents, comme par exemple la participation « physique » décrite dans *Icar*. 3 : ὡς ἐγὼ σοι μετέωρός εἰμι ὑπὸ τῶν λόγων καὶ πρὸς τὸ τέλος ἤδη κέχνηα τῆς ἀκροάσεως μηδὲ πρὸς Φιλίου με περιίδης ἄνω που τῆς διηγῆσεως ἐκ τῶν ὤτων ἀπηρτημένον. L'auditeur de Ménippe peut participer physiquement au voyage fantastique. Dans *Icar*. 11, l'auditeur vole jusqu'à la Lune avec le narrateur pour regarder de haut la Terre : διόπερ ὡς οἶόν τε ἀναβάς ἐπὶ τὴν σελήνην τῷ λόγῳ συναποδήμει τε καὶ συνεπισκόπει τὴν ὄλην τῶν ἐπὶ γῆς διάθεσιν.

7. L'effet produit est celui de la distanciation ou "ostranenie" de Viktor Sklovskij, *L'arte come procedimento*, dans *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, éd. par T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, p. 73-94 (*Théorie de la littérature*, Paris 1965).

8. *Nec*. 1 : Ὡ χαῖρε μέλαθρον πρόφυλά θ' ἐστίας ἐμῆς, / ὡς ἄσμενός σ' ἐσειδὼν ἐς φάος μολῶν (= Eur. *Herc*. 523 sq.). Ménippe commence à réciter les vers de la tragédie d'Euripide : ce sont les mots que, à son retour de l'Hadès, Héraclès prononce à Thèbes devant sa maison, où se trouvent sa femme Megara et leurs enfants, menacés par l'usurpateur Lycos.

9. Au début du *Zeus tragédien* la scène est une tragédie, ou, mieux, une comédie paratragique, avec les dieux qui parlent en vers, parfois tragiques, parfois épiques. Et c'est la déesse Héra qui nous en donne le signe le plus évident en renonçant à soutenir son rôle parce qu'elle ne dispose pas des compétences littéraires adéquates — mais la déesse ne manque pas de souligner tous les éléments de *mixis* des genres en jeu : *J. trag.* 1 εἰ μὴ κωμῶδιαν, ὦ Ζεῦ, δυνάμεθα ὑποκρίνεσθαι μηδὲ ραψῳδεῖν ὥσπερ οὔτοι μηδὲ τὸν Εὐριπίδην ὄλον καταπετώκαμεν, ὥστε σοι ὑποτραγωδεῖν. C'est encore Héra qui définit Zeus comme un acteur tragique : *J. trag.* 3 ἐφ' ὅτῳ Πῶλος ἢ Ἀριστόδημος ἀντὶ Διὸς ἡμῖν ἀναπέφηνας. Pour l'effet créé par la juxtaposition des vers et de la prose, cf. *J. trag.* 6, et également Sen. *Apocol.* 7.1. et quo *terribilior esset, tragicus fit et ait*.

est toujours problématique et ambigu : bien que la reconnaissance du modèle ou d'un hypotexte puisse donner du plaisir à l'auditeur ou au lecteur et le satisfaire, ce dernier ne peut pas être tranquille ; la parodie est une tension intellectuelle<sup>10</sup>.

À cela s'ajoute un deuxième élément. Le contexte de la scène est un cadre, à la manière d'un dialogue socratique : le spectateur de la performance essaie d'interpréter la fureur poétique de Ménippe. Nous sommes dans une ville, presque certainement à Thèbes, mais avec les règles et les situations dialogiques d'Athènes : un ami a rencontré le philosophe Ménippe, qui est de retour en ville, après une longue période et un voyage incroyable. Il est présenté comme une figure bien connue, facile à reconnaître, paradigmatique, avec l'attribut philosophique qui le caractérise : c'est un chien cynique (*Nec.* 1 Οὐ Μένιππος οὗτός ἐστιν ὁ κύων;). C'est un vrai Socrate dans d'autres vêtements, prêt à participer à un dialogue à la manière de Platon, avec bien sûr de nombreuses différences. Mais l'attribut cynique, qui unit l'homme et le chien, occupe ici une place importante. Même s'il fait figure de *topos*, il indique aussi une contamination significative des catégories, comme pour les monstres, comme pour l'*hippokentauros*, que Lucien utilise pour représenter ses mélanges littéraires.

Pour comprendre ce Ménippe, il faut se rapprocher, presque jusqu'à toucher ce monstre (*Nec.* 1 πλὴν ἀλλὰ προσιτέον γε αὐτῷ). La performance, spectaculaire et paradoxale, est excessive, exagérée, hors de toute règle. On ne peut que se demander ce que vise ce personnage avec l'absurdité de son accoutrement (*Nec.* 1 τί οὖν αὐτῷ βούλεται τὸ ἀλλόκοτον τοῦ σχήματος), combinée à la folie de son langage.

L'aspect « *allokoton* » du personnage commence par la vue. Ménippe donne immédiatement, à percevoir à son ami (et à quiconque), au premier regard, une multiplicité d'éléments différents : tous théâtraux, ils suggèrent des masques visuellement bien définis (mais on pense aussi à d'autres genres et pas seulement à la tragédie<sup>11</sup>). Ménippe adopte hyperboliquement trois déguisements différents, le *πίλος*, la *λύρα* et la *λεοντή* (*Nec.* 1) : avec ces attributs,

---

10. La parodie génère une relation problématique et ambiguë avec tous les genres littéraires, comme dans l'éloge de Panthéia, avec ses ambiguïtés (cf. *Les Portraits et Défense des Portraits*), et, bien sûr, comme dans le paradoxal *Éloge de la mouche*.

11. Voir Orestis KARAVAS, *Lucien et la tragédie*, Berlin & New York, De Gruyter, 2005.

il va réciter ensemble les parties d’Ulysse, d’Orphée et d’Héraclès. Ces signes seront aussi concrètement utiles, dans le récit, pour la *catabase*: Cerbère sera enchanté par la lyre<sup>12</sup>, la peau de lion agira comme un signal de reconnaissance sur Charon et sera l’instrument de l’accès privilégié à la barque des Enfers<sup>13</sup>.

L’utilisation de ces objets symboliques des anciens héros est intimement liée à la performance verbale, une performance qui est paradoxale, principalement parce qu’elle mêle vers et prose. En outre, dans la séquence de vers poétiques, on observe un mélange de poésie tragique et de poésie héroïque, avec pour modèle l’*Odyssee*, qui deviendra désormais prédominant dans la construction de la *catabase* parodique. L’objectif de la *catabase* — l’interrogation de Tirésias, proclamée par deux hexamètres célèbres — est déjà un *topos* satirique :

ἜΩ φιλότης, χρειώ με κατήγαγεν εἰς Ἀΐδαο  
ψυχῆ χρησόμενον Θηβαίου Τειρεσίαο<sup>14</sup>.

En bref, le mélange est pratiqué sous toutes les formes possibles. On trouve même la comédie déclarée par Lucien dans son manifeste poétique (*Bis acc.* 33-34): elle n’est pas au premier plan, mais il est clair que le modèle du Dionysos des *Grenouilles*, avec son ambiguïté, avec l’*imitatio Herculis* et la passion pour les vers et les poètes tragiques, est un modèle qui a la force d’un précédent. Plus important encore, probablement, est le mélange du *spoudaion*, selon l’*ethos* tragique et épique, et du *geloion*, selon la nature de la comédie: sans trop d’hésitations, on pense bien sûr à la célèbre définition d’Aristophane sur le mélange de sérieux et de comique<sup>15</sup>. Le *spoudogeloion* est probablement l’objectif le plus important de notre *mixis* plurielle, le mélange qui gouverne tous les autres. Ou mieux encore, on peut soupçonner que le *spoudogeloion* est le facteur qui génère et rend possible toutes les autres contaminations.

12. *Nec.* 10: ὁ δὲ Κέρβερος ὑλάκτησε μὲν τι καὶ παρεκίνησε, ταχὺ δὲ μου κρούσαντος τὴν λύραν παραχρῆμα ἐκηλήθη ὑπὸ τοῦ μέλους.

13. *Nec.* 10: Ὅμως δ’ οὖν ὁ βέλτιστος Χάρων ὡς εἶδε τὴν λεοντῆν, οἰηθεὶς με τὸν Ἡρακλέα εἶναι, εἰσεδέξατο καὶ διεπόρθμευσέν τε ἄσμενος.

14. *Icar.* 1. La citation parodique de Lucien ne modifie que le destinataire des vers homériques où Ulysse explique à sa mère pourquoi il est venu à la rencontre des âmes des morts: cf. Homère, *Odyssee* 11.164 sq.: μήτηρ ἐμή, χρειώ με κατήγαγεν εἰς Ἀΐδαο/ψυχῆ χρησόμενον θηβαίου Τειρεσίαο (cf. aussi *Odyssee* 10.564 sq.).

15. *Les Grenouilles*, 389-393: Καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ’ εἰ-/πειν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα, καὶ / τῆς σῆς ἑορτῆς ἀξίως / παίσαντα καὶ σκώψαντα νι-/κῆσαντα ταινιοῦσθαι.

## Les hybrides célestes et les ailes de l'*Icaroménippe*

Dans l'*Icaroménippe*, selon les règles du *geloion*, la *mixis* est déjà présente dans le titre, formé d'un nom composé, qui peut rappeler la comédie ancienne<sup>16</sup> : dans cette œuvre, la combinaison des éléments est toujours renouvelée<sup>17</sup>. Le résultat de la composition sera différent, même si le personnage principal est le même.

Une fois encore, la situation socratique encadre l'aventure paradoxale et la narration, avec un dialogue entre le philosophe qui revient de voyage et son auditeur incrédule. Cette fois, cependant, le voyage se situe dans le ciel, avec une première aventure sur la lune, avant que Ménéippe n'atteigne les demeures célestes des dieux.

Parmi les modèles en action, il y a le Trygée de la *Paix* d'Aristophane, avec l'hypotexte tragique de *Bellérophon* et le scarabée d'Ésope<sup>18</sup>. Il y a aussi les vers épiques qui jalonnent le chemin vers le ciel et les structures narratives<sup>19</sup>.

Mais regardons le catalogue de tout ce que notre Ménéippe peut devenir :

1. Le *chien*
2. *philosophe*
3. commence à raisonner comme un *aigle*<sup>20</sup>
4. et calcule l'espace comme les *Phéniciens*<sup>21</sup>.
5. Il est tombé du ciel, un *διοπετής* érique<sup>22</sup>
6. et il marche au-dessus des nuages, *ὑπερνεφέλω ἀνδρί*.

---

16. Pour les raisons présidant à la construction d'un composé, je prendrai comme brillant exemple, avec ses explications, l'invention du nom *Nephelokokkygia* pour la nouvelle ville des oiseaux, cf. ARISTOPHANE, *Les Oiseaux*, 818-820.

17. Voir A. CAMEROTTO, *Le metamorfosi della parola...*, p. 83, 224-234.

18. *Icar.* 10, cf. ARISTOPHANE, *La Paix*, 129 sq., 133 sq. Pour un effet « Ésope », qui rend possible l'impossible, cf. aussi ARISTOPHANE, *Les Oiseaux*, 471.

19. Voir A. CAMEROTTO, *Luciano di Samosata. Icaromenippo...*, p. 13 sq.; Alain BILLAULT, « Lucien et Aristophane : à propos de l'*Icaroménippe* », dans *Philologia. Mélanges offerts à Michel Casevitz*, éd. par P. Brillet-Dubois et É. Parmentier, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2006, p. 261-267.

20. *Icar.* 1: ἐς αὐτὸν ἤδη τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν ἀκρόπολιν τὴν τοῦ Διὸς ἀνοδος καὶ ταῦτα γένοιτ' ἂν εὐζώνῳ ἀετῶ μίᾳς ἡμέρας.

21. *Ibid.*: καθάπερ οἱ Φοίνικες ἄστροις ἔτεκμαίρου τὴν ὁδόν;

22. *Icar.* 2: Μένιππος ἡμῖν διοπετής πάρεστιν ἐξ οὐρανοῦ;

7. Il est, avec des mots épiques, *thespesios*, *Olympios*, un des dieux du ciel<sup>23</sup>.
8. Son entreprise ressemble à un rêve<sup>24</sup>
9. ou un mythe<sup>25</sup>.
10. Il est comme *Ganymède*<sup>26</sup> ;
11. ou plus sérieusement comme *Dédale*<sup>27</sup> ou mieux encore que Dédale (*Icar.* 2 ὑπὲρ τὸν Δαίδαλον)<sup>28</sup>.
12. Et en même temps, il est *Icare*, qui est le contraire de son père<sup>29</sup>.
13. Mais il peut être aussi comme *Lyncée*<sup>30</sup>, ou comme *Otos et Éphialte*<sup>31</sup>.
14. Dans sa métamorphose, il devient *aigle et vautour*<sup>32</sup>, *aietos* et son contraire, *antiaietos*.
15. Il peut être un animal, même un *chameau*, à la manière d'Ésope<sup>33</sup>, ou un *hippokantharos* d'Aristophane.

---

23. *Icar.* 2: Καὶ πῶς ἂν ἔγωγε, ὦ θεσπέσιε καὶ Ὀλύμπιε Μένιππε, γεννητὸς αὐτὸς καὶ ἐπίγειος ὧν ἀπιστεῖν δυναίμην ὑπερνεφέλω ἀνδρὶ καὶ ἴνα καθ' Ὀμηρον εἶπω τῶν Οὐρανίωνων ἐν;

24. *Icar.* 1: Ἡράκλεις, μακρόν τινα τὸν ὄνειρον λέγεις, εἴ γε σαυτὸν ἔλαθες κατακοιμηθεὶς παρασάγγας ὄλους.

25. *Icar.* 2: θαυμαστὸν οὐδὲν εἴ σοι τὸ παράδοξον τοῦ λόγου μῦθω δοκεῖ προσφερές.

26. *Ibid.*: τὰ μὲν γὰρ ἀμφὶ τὴν ὄψιν οὐ πάνυ ἔοικας ἐκείνῳ τῷ Φρυγί.

27. *Ibid.*: τὸ Δαίδαλειον γὰρ ἐκεῖνο σόφισμα τῶν πτερῶν καὶ αὐτὸς ἐμχανησάμην.

28. Dédale *artifex* est déjà un personnage épiques, cf. Hom. *Il.* 18.592. Mais il faut citer aussi Pl. *Euthyphr.* 11d: Socrate, bon modèle pour Ménippe et pour chaque héros de la satire de Lucien, est supérieur à Dédale (ἐκείνου τοῦ ἀνδρὸς δεινότερος γεγονέναι τὴν τέχνην), comme créateur de *logoi* au lieu de statues. Cf. LUCIEN, *Salt.* 13, *Philops.* 19.

29. *Icar.* 3: οὐκ ἐδεδοίκεις μὴ καὶ σύ που τῆς θαλάττης καταπεσὼν Μενίππειόν τι πέλαγος ἡμῖν ὡσπερ τὸ Ἰκάριον ἀποδείξῃς ἐπὶ τῷ σεαυτοῦ ὀνόματι;

30. *Icar.* 12: καθάπερ Λυγκεύς. Au sujet de la puissance des yeux (de Ménippe) et de la connaissance chez Lucien, voir Isabelle GASSINO, « Voir et savoir: les difficultés de la connaissance chez Lucien », dans *Couleurs et vision dans l'Antiquité classique*, sous la dir. de L. Villard, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2002, p. 167-177.

31. Il y a aussi le modèle des Géants mythiques Otos et Éphialte, avec leur *hybris*, modèle érique dans le dialogue philosophique (*Icar.* 23: "Τί ἂν λέγοις," φησὶν, "Ὡτου πέρι καὶ Ἐφιάλτου, ὅπου καὶ Μενίππος ἐτόλμησεν ἐς τὸν οὐρανὸν ἀνελεθεῖν;").

32. *Icar.* 10: εἰ δὲ γυπὸς ἢ ἀετοῦ περιθείμην πτερά — ταῦτα γὰρ μόνα ἂν διαρκέσαι πρὸς μέγεθος ἀνθρωπίνου σώματος. Cf. *Icar.* 3 ἀετὸν εὐμεγέθη συλλαβῶν, ἔτι δὲ γύπα τῶν καρτερῶν.

33. *Ibid.*: ὁ λογοποιὸς Αἰσώπος ἀετοῖς καὶ κανθάρους, ἐνίστε καὶ καμήλους βάσιμον ἀποφαίνων τὸν οὐρανόν. Pour l'incroyable chameau volant, cf. AR. *Av.* 278 Εἶτα πῶς ἄνευ καμήλου Μῆδος ὧν εἰσέπτετα;

Et le théâtre de Dionysos à Athènes<sup>34</sup> est comme le cap Malée d'Ulysse ou les colonnes d'Hercule dans les *Histoires vraies*.

À partir de là, tout est possible. Et beaucoup d'autres qualités pourraient être mentionnées encore... L'important à souligner, c'est la nature mixte, hybride, de Ménippe<sup>35</sup>. Rien d'étonnant à ce que, au banquet des dieux, il soit placé parmi les dieux étrangers: double, ambigu, il est le paradigme du bâtard<sup>36</sup>, c'est-à-dire du mélange.

## Le *spoudogeloion* et l'origine du mélange des genres

Il faut alors se demander quelle est l'origine de ce mélange des genres. Les réponses que l'on peut apporter sont de deux ordres.

I. Avec une relative certitude, on peut dire que le principe de la *mixis* trouve son origine dans le *geloion*, ou plutôt dans le *spoudogeloion*, et, en fait, cette liberté de mélange de toute nature est déjà une caractéristique essentielle de la poésie iambique (dès ses plus anciens représentants, Archiloque et Hipponax<sup>37</sup>), ainsi que de la comédie<sup>38</sup>

---

34. *Icar*: 10: και άνελθών επί την άκρόπολιν άφήκα έμαυτόν κατά τοϋ κρηνοϋ φέρων ές αύτό τό θέατρον.

35. Ménippe est comme un *bâtard*, qui a seulement la moitié des vertus utiles, cf. *Icar*: 14: ώς νύν γε ήμιτελής άφίγμαί και ού πάντα βασιλικώς ένεσκευασμένος, άλλ' έοικα τοίς νόθοις έκείνοις και άποκρηύκτοις.

36. *Icar*: 27: παρά τόν Πάνα και τούς Κορύβαντας και τόν "Ατιν και τόν Σαβάζιον, τούς μετοίκους τοϋτους και άμφιβόλους θεούς.

37. Bruno GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma & Bari, Laterza, 1984, p. 144-145, remarque ainsi à propos des vers iambiques et de l'utilisation libre des mètres: « proprio la varietà dei metri (giambi, trochei, distici elegiaci, esametri, strutture asinartete) fu uno dei tratti caratterizzanti e istituzionali di questa poesia, cui fa riscontro del resto la pluralità degli stili, dei toni e dei livelli narrativi. Le costanti tematiche del genere serio-comico possono così enuclearsi: l'oggetto della rappresentazione è il mondo contemporaneo e il rapporto con esso è sempre diretto, immediato provocatorio [...]. Di qui la varietà dei temi che la realtà di tutti i giorni suggerisce di volta in volta [...]. Un'inventività sempre pronta, audace e aggressiva, una pluralità di livelli linguistici, ottenuta attraverso l'intrusione di espressioni gergali. »

38. La *poikilia* de la comédie, par rapport aux poètes iambiques, est soulignée par Giuseppe MASTROMARCO, « La commedia », dans *Lo spazio letterario della Grecia antica*, volume I, tomo I, *La polis*, sous la dir. de G. Cambiano, L. Canfora et D. Lanza, Roma, Salerno Editrice, 1992, p. 334-377 (voir en part. p. 335 sq.). Comme l'observe Rossella SAETTA COTTONE, *Aristofane e la poetica dell'ingiuria. Per una introduzione alla λοιδορία comica*, Roma, Carocci, 2005, p. 17, dans la comédie « la libertà della forma corrisponde a una sconcertante libertà nella scelta dei temi ».

et de la satire ménippée. La même chose se retrouvera aussi dans la satire latine<sup>39</sup>.

Quelles sont les qualités de la *mixis* lucianesque ?

- a) C'est un mélange des genres complètement ouvert,
- b) une contamination (et transformation) sans limites,
- c) avec un degré élevé d'intertextualité par le biais de la parodie,
- d) et toujours avec une très forte conscience métalittéraire.

II. Ensuite, il faut évaluer la fonction de la *mixis*, déjà soulignée en son temps par Mikhaïl Bakhtine<sup>40</sup>. Le *geloion* contient, sans inhibitions et sans limites, tous les aspects de la réalité et de la vie, qui, par définition — comme le dit Lucien — est un spectacle, parfois terrible, sans ordre et peut-être vide de sens. La *mixis* est dans la réalité, et la *mixis* devient aussi le meilleur outil de la représentation littéraire des problèmes de la vie humaine.

Pour rendre compte de cette *mixis* totale, une vision d'« en haut » du monde peut également être utile. C'est probablement la *poikilia* de la vie humaine sous l'œil de la satire qui nécessite la *poikilia* des vertus et des outils, selon l'intuition de Bakhtine. La terre offre un spectacle extraordinaire, que l'on voit mieux de la lune : chaque peuple et chaque homme a ses propres préférences et ses vices, il y a tout et son contraire dans cette vision (*Icar*. 16 ὄλωσ γὰρ ποικίλη καὶ παντοδαπή τις ἦν ἡ θέα).

Ce que Ménippe voit doit être défini par une formule épique<sup>41</sup>. Et, pour tout décrire, il faut un récit épique, qui ne sera pas inférior à la description du bouclier d'Achille : bref, Ménippe devient

---

39. Voir Cristina PEPE, *L'invenzione di un genere: identità e modelli della satira latina, dans La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, éd. par G. Alfano, Roma, Carocci, 2015, p. 27-48 (voir en part. p. 29). La *satira* latine est par nature une *mixis*, à partir de la définition de la *satira lanx* (voir M. CITRONI, « Musa pedestre », p. 316s.). La satire latine est le mélange de thèmes, de formes, de mètres, de styles et d'intentions. La référence la plus importante, même à Rome, est la satire ménippée. Voir Alice BONANDINI, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca. Con un commento alle parti poetiche*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2010, p. 11-22. Remarquable pour la *mixis* est la définition de Quint. 10.1.95 *Alterum illud etiam prius saturae genus, sed non sola carminum varietate mixtum condidit Terentius Varro, vir Romanorum eruditissimus*. L'essentiel est précisément le mélange et la variété, ainsi que la grande érudition qui permet la contamination complexe de la multiplicité des formes du système littéraire.

40. Mikhaïl БАКХТИНЕ, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, p. 139-142 (*Spoudogeloion*), p. 147-155 (satire ménippée).

41. *Icar*. 12: πάνθ' ἀπλῶς ὅποσα τρέφει ζείδωρος ἄρουρα.

d'une certaine manière un Homère. Mais, avec des images moins épiques et plus théâtrales, entre la comédie et la tragédie: la vie est un *kykeon*<sup>42</sup> (salmigondis), une *anarmostia*<sup>43</sup> (discordance) de voix dissonantes et d'actions différentes<sup>44</sup>, un concert confus et ridicule (*Icar. 17 παγγέλοιος καὶ τεταραγμένη*)<sup>45</sup>, une pièce de théâtre absurde<sup>46</sup>, caractérisée par la *poikilia* et la *polyeideia*, et dirigée par la Tychè, une déesse impitoyable et irrationnelle, ou plutôt indifférente<sup>47</sup>.

---

42. *Icar. 17*: ὦρα σοι ἤδη ἐπινοεῖν ὁποῖός τις ὁ κυκεῶν οὗτος ἐφαίνεται.

43. *Ibid.*: τοιοῦτοι πάντες εἰσὶν οἱ ἐπὶ γῆς χρορευταὶ κάκ τοιαύτης ἀναρμωστίας ὁ τῶν ἀνθρώπων βίος συντέτακται.

44. *Ibid.*: οὐ μόνον ἀπωδὰ φθεγγομένων, ἀλλὰ καὶ ἀνομοίων τὰ σχήματα καὶ τάναντία κινουμένων καὶ ταύτῳ οὐδὲν ἐπινοούντων.

45. L'idée est répétée immédiatement au-dessous, *Icar. 17*: τὴν συμμαγίη καὶ ἄτακτον ἐκείνην ὤδη ἀπάδοντες.

46. *Icar. 17*: ἀλλ' ἐν αὐτῷ γε ποικίλῳ καὶ πολυειδεῖ τῷ θεάτρῳ πάντα μὲν γελοῖα δῆπουθεν ἦν τὰ γινόμενα.

47. Nous remercions vivement Isabelle Gassino pour la révision du texte en français et pour les discussions au sujet de la satire et de Lucien. Toutes les fautes sont nôtres.

TROISIÈME PARTIE

FOCUS SUR UN GENRE



## La mise en scène de soi chez Lucien

### *De la fausse (auto) biographie à la véritable autofiction*

Myriam Diarra

Comme il le clame lui-même, dans *La Double Accusation*<sup>1</sup> par exemple, Lucien s'affranchit aisément du carcan formel pour créer des œuvres hybrides — revendiquant même le procédé comme un élément essentiel de son écriture. Ainsi, dans *À celui qui a dit* : « Tu es un Prométhée dans tes discours », insiste-t-il sur la nécessité de réaliser une *μίξις ἐναρμόνιος*<sup>2</sup> entre les genres du dialogue et de la comédie, sous peine de réaliser un mélange aussi peu harmonieux que celui de l'hippocentaure<sup>3</sup>. La question du mélange des genres s'inscrit donc en plein dans la poétique énoncée par le Syrien ; elle sera ici abordée sous l'angle biographique : les différentes *mixeis*<sup>4</sup> appliquées au genre du *bios* forment en effet autant d'étapes vers la mise au point d'une écriture proprement autofictionnelle.

C'est bien, en effet, le *bios* qui servira ici de base à notre réflexion sur l'écriture autobiographique, car il s'agit du seul genre de récit de vie établi à l'époque de Lucien. Le paradoxe n'est qu'apparent, puisqu'il n'existe pas de solution de continuité entre le *bios* et l'écriture de soi, au contraire — comme l'ont par

1. Ainsi Dialogue fait-il lui-même le constant de sa composition hybride, et pour le moins étrange : *κρᾶσίν τινα παράδοξον κέκραμαι* (*Bis acc.* 33).

2. *Prom. verb.* 5.

3. Un exemple invoqué par Lucien à la fois dans *La Double Accusation* (§ 33) et dans *À celui qui a dit* : « Tu es un Prométhée dans tes discours » (§ 5).

4. L'étude d'Elio MONTANARI consacrée à cette notion (*Krasis e mixis: un itinerario semantico e filosofico. Parte prima. Dalle origini ad Eraclito*, Firenze, CLUSF, Cooperativa Editrice Universitaria, 1979) — dont la seconde partie n'a, à notre connaissance, pas été publiée — s'arrête aux présocratiques ; elle n'inclut de Lucien qu'un emploi assez concret du verbe *κεράννυμι*, lié aux offrandes faites aux morts (dans *Luct.* 19).

exemple démontré Georg Misch ou Arnaldo Momigliano<sup>5</sup>. Or, c'est bien l'écriture biographique qui semble fournir un point de départ (théorique et non chronologique) aux expérimentations qui vont mener Lucien du récit de la vie d'autrui à celui de la sienne propre, comme si l'autofiction n'était, en définitive, que la résultante d'une série de mélanges moins fructueux, de tentatives pour trouver la bonne formule du récit de soi.

À partir de genres plus clairement constitués (comme le *bios*, le dialogue ou la *prolalia*), Lucien, en bon alchimiste, élabore donc — au sens propre — son idiosyncrasie générique : l'autofiction. On dégagera dans cette *mixis* trois étapes, dans une progression logique plus que chronologique : la contamination du *bios* par le récit de soi ; l'insertion de l'autobiographie dans les dialogues fictionnels ; et, enfin, la fusion entre fiction et récit de soi. On parlera souvent moins de mélange des genres que de mélange entre des types de discours hétérogènes, dans la mesure où c'est le discours sur soi qui vient s'immiscer dans des formes littéraires codifiées, sans être encore codifié en tant que genre autobiographique.

## Parler de soi en racontant l'autre

Sous l'appellation de « fausse autobiographie », nous regroupons les opuscules qui se rattachent formellement au genre du *bios*, c'est-à-dire qui sont dévolus au récit de la vie d'un individu de sa naissance à sa mort, mais qui recèlent suffisamment de matériau autobiographique, ou donné comme tel, pour susciter une certaine suspicion de la part du lecteur. Trois opuscules semblent suivre cette logique : le *Nigrinus*, consacré à la figure cryptée d'un philosophe ; *Alexandre ou le Faux Prophète*, biographie à charge d'un charlatan expert en falsification d'oracles ; et, enfin, *Sur la mort de Pérégrinus*, récit acerbe de la mort du martyr éponyme, auquel sa peinture peu amène des chrétiens<sup>6</sup> valut d'être mis à l'Index<sup>7</sup>. S'ils

---

5. Georg MISCH, *A History of Autobiography in Antiquity* (traduit de l'allemand, en collaboration avec l'auteur, par E.W. Dickes), Routledge, London, 1950 ; Arnaldo MOMIGLIANO, *The Development of Greek Biography*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press, 1971. Beate PONGRATZ-LEISTEN, Herwig GÖRGEMANN et Walter BERSCHIN, « Autobiography », dans *Brill's New Pauly*, éd. par H. Cancik et H. Schneider, Stuttgart & Weimar, J. B. Metzler, 1997, col. 348-353.

6. Des chapitres 11 à 14 notamment.

7. En 1664, par le pape Alexandre VII ; voir Diskin CLAY, « Lucian of Samosata: Four Philosophical

ne sont pas les seuls *bioi* du corpus de Lucien<sup>8</sup>, ces trois textes ont en commun de mettre en scène des contemporains rencontrés par lui — dans un souci de vraisemblance sans doute. Dans le cas du *Nigrinus*, c'est même la rencontre entre Lucien et le philosophe qui sert de prétexte et de moteur au récit: le Syrien se trouve de fait impliqué dans sa propre narration. Le *Nigrinus* comme le *Pérégrinus* se présentent d'ailleurs comme des lettres, qui s'ouvrent sur la mention explicite du nom de Lucien dans la formule d'envoi: « Λουκιανὸς Νιγρίνῳ εὖ πράττειν<sup>9</sup> », « Λουκιανὸς Κρονίῳ εὖ πράττειν<sup>10</sup> ». C'est cette homonymie entre nom de l'auteur et nom du personnage au sein de la diégèse qui nous autorise à parler de dimension autobiographique.

### **La construction de soi aux dépens de l'autre: Lucien vampire**

On pourrait voir dans ce procédé un scrupule hérité des historiens: celui de vouloir attester un rapport autoptique aux faits relatés, et donc de la véracité de ces derniers. Or, dans ces trois opuscules, la présence du narrateur homodiégétique, loin de se cantonner au rôle de caution, envahit le récit biographique. C'est pourquoi nous parlerons d'autobiographie détournée, afin de traduire le phénomène de larcin textuel; on pourrait même parler ici de « hold up » autobiographique, dans la mesure où le discours sur soi se fait presque au détriment du discours sur l'autre. Pour illustrer ce traitement biaisé du sujet, on peut prendre pour exemple le *Pérégrinus*, proche de l'*Alexandre* par son caractère de biographie à charge. En effet, comme l'a montré Jason König<sup>11</sup>, l'intérêt majeur du *Pérégrinus* réside sans doute dans sa thématisation même du discours biographique et de la mise en scène de soi — ratée dans le cas du martyr de Pérégrinus. Le titre de l'opuscule — dont on aimerait savoir s'il est autographe ou

---

Lives (*Nigrinus*, *Demonax*, *Peregrinus*, *Alexander Pseudomantis*) », ANRW II.36.5, 1992, p. 3408.

8. Le *Démonax* est ici laissé de côté car il implique beaucoup moins la figure du narrateur, et nous a semblé posséder une teneur autobiographique moins prononcée.

9. *Nigr.* 1.

10. *Peregr.* 1.

11. Jason KÖNIG, « The Cynic and Christian Lives of Lucian's Peregrinus », dans *The Limits of Ancient Biography*, éd. par B. McGing et J. Mossman, Swansea, Classical Press of Wales, 2006, p. 227-254. Nous sommes très redevable à ses analyses, ainsi qu'à sa bibliographie, dans notre approche du *Pérégrinus*.

non<sup>12</sup> —, ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΠΙΠΕΡΓΙΝΟΥ ΤΕΛΕΥΤΗΣ, s'avère révélateur de cette intention : Lucien entreprend le récit non pas d'une vie, mais d'une mort<sup>13</sup>, c'est-à-dire de cet instant symptomatique qui non seulement décide de la valeur d'une vie en y mettant un terme, mais se doit également d'être en accord avec l'*ethos* du mourant<sup>14</sup>. Or il s'agit, de fait, d'une véritable mise à mort textuelle.

Dans le *Pérégrinus*, nous assistons, en effet, au combat inégal de celui qui entend scénariser sa propre mort, et ainsi construire le sens à donner à sa vie, contre celui qui choisit de raconter cette scénarisation selon lui hypocrite et ratée. Toutefois, on a rapidement l'impression que Lucien se dédouble, comme pour ne pas se mettre en scène de façon trop directe : au chapitre 7 débute ainsi la prise de parole polémique d'un mystérieux inconnu, que l'on a très vite identifié, du fait de sa proximité éthique, au narrateur lui-même, voire à Lucien<sup>15</sup>. Cette figure d'orateur goguenard, qui de surcroît prend en charge le véritable discours biographique tenu sur Pérégrinus, interpelle fortement le lecteur — d'autant que le narrateur entretient savamment le mystère, se complaisant à cacher le nom de l'orateur, et ce même après la prise de parole de ce dernier, qui se voit simplement désigner comme « un autre » intervenant :

---

12. L'édition inachevée de Nils NILÉN (Teubner, Leipzig, 1906-1923), à l'apparat critique souvent précieux concernant les titres ou les *dramatis personae*, ne comprend malheureusement pas le *Pérégrinus*. Matthew D. MACLEOD (*Luciani Opera*, vol. 3, Oxford, Clarendon Press, 1980) ne donne aucune variante à cet endroit du texte.

13. Cf. J. KÖNIG, « The Cynic and Christian Lives... », p. 227 : « Even the title of the work signals Lucian's undermining of Peregrinus' autobiographical pretensions [...]. The text "puts an end" to Peregrinus in unmasking the autobiographical deceptions on which his reputation is based, offering him only a mocking travesty of textual immortality, and dramatizing the narrator's own skills of manipulative self-presentation by contrast. »

14. C'est sans doute ce qui explique la récurrence de certaines morts topiques dans les biographies antiques. Lucien lui-même ne dérogera pas à la règle (à une époque certes plus tardive), puisque la *Souda* nous apprend sa dévoration par des chiens (comme Euripide), sort réservé aux impies notoires. Il est savoureux de noter que par une sorte d'ironie du sort, c'est justement le *Pérégrinus* qui a valu à Lucien cette si mauvaise réputation, comme si le philosophe avait pris sur le satiriste désireux de saper sa postérité une revanche posthume.

15. Ainsi A. M. HARMON indique-t-il en note de sa traduction (Loeb Classical Library, London, Heinemann, 1936, n. 2, p. 8-9) : « What Lucian has previously said (§ 2), together with his failure here to say a word about the identity or personality of the author of these remarks, puts it beyond doubt that the "other man" is Lucian himself, and that he expects his readers to draw this inference. The device is so transparent that its intent can be regarded only as artistic. It is employed also in *The Eunuch*, 10 [...]. Somewhat similar is his borrowing a Prologue from Menander to speak for him in *The Mistaken Critic* [...]. »

Μετὰ δὲ τοῦτον ἄλλος εὐθύς ἀναβαίνει, οὐ περιμείνας διαλυθῆναι τὸ πλῆθος ἀλλὰ ἐπ’ αἰθομένοις τοῖς προτέροις ἱερείοις ἐπέχει τῶν σπονδῶν. Καὶ τὸ μὲν πρῶτον ἐπὶ πολὺ ἐγάλα καὶ δῆλος ἦν νειόθεν αὐτὸ δρῶν· εἶτα ἤρξατο ὧδέ πως· “Ἐπει ὁ κατάρτος Θεαγένης τέλος τῶν μιαιρωτάτων αὐτοῦ λόγων τὰ Ἡρακλείτου δάκρυα ἐποίησατο, ἐγὼ κατὰ τὸ ἐναντίον ἀπὸ τοῦ Δημοκρίτου γέλωτος ἄρξομαι.” Καὶ αὖθις ἐγάλα ἐπὶ πολὺ, ὥστε καὶ ἡμῶν τοὺς πολλοὺς ἐπὶ τὸ ὅμοιον ἐπεσπάσατο.

Après celui-là, un autre monte aussitôt à la tribune sans donner à la foule le temps de se disperser, et il verse ses libations sur les premières victimes qui brûlaient encore. Tout d’abord il éclata de rire, et d’un rire prolongé, et l’on voyait bien qu’il riait de bon cœur, puis il commença à peu près ainsi: « Puisque ce coquin de Théagénès a fini sa détestable harangue par les pleurs d’Héraclite, je commencerai à rebours par le rire de Démocrite. » Et il se mit à rire de plus belle, et il n’en finissait plus, si bien qu’il nous obligea presque tous à rire comme lui<sup>16</sup>.

Notons le motif du rire communicatif qui intervient dès la première apparition de l’orateur anonyme: le narrateur lui-même se trouve dans l’assistance et se laisse gagner par un rire irrésistible, ce qui ajoute au mimétisme de l’instance narrative et du locuteur. Or ce dernier est, de nouveau, décrit comme hilare lorsqu’il quitte la tribune à la fin de sa harangue: κατέβη γελῶν<sup>17</sup>. Cela intervient après pas moins de vingt-trois chapitres de récit au discours direct, ce qui correspond à une prise de parole considérable; le narrateur insiste pourtant sur le fait qu’il a délégué son discours à un homme certes excellent, mais parfaitement inconnu: οὐ γὰρ οἶδα ὅστις ἐκεῖνος ὁ βέλτιστος ἐκαλεῖτο<sup>18</sup>.

Ces deux passages, délimitant clairement le début et à la fin de la prise de parole, soulignent également une originalité du *Pérégrinus*, qui ajoute à son caractère oblique: la biographie véritable, dont on attendrait qu’elle constitue le cœur de l’ouvrage, est en réalité insérée dans l’ensemble plus large de cette prise de parole anonyme, comme en mention<sup>19</sup>, ce qui a pour effet de la mettre à distance, et donc de faire de l’élaboration biographique l’objet

16. *Peregr.* 7. Traduction par É. Chambry, Paris, Garnier, 1933.

17. *Ibid.* 31.

18. *Ibid.*

19. Pour reprendre la terminologie mise au point par Dan SPERBER et Deirdre WILSON dans « Les ironies comme mentions », *Poétique* 36, 1978, p. 399-412.

même du texte. Elle occupe en définitive les chapitres 7 à 30, soit une longueur remarquable pour un discours rapporté ; ce dispositif patent montre que l'un des objets du *Pérégrinus* est bien le conflit entre les différentes mises en récit de l'homme Pérégrinus. À ce titre, on peut parler d'un véritable *agôn* biographique, comme le confirme, à la fin de l'opuscule, un passage où la vampirisation biographique devient flagrante — on y voit en effet le narrateur mettre en circulation, de façon délibérée, un récit mensonger du martyr :

Ἐνθα δὴ, ὦ ἐταῖρε, μυρία πράγματα εἶχον ἅσασι διηγούμενος καὶ ἀνακρίνουσιν καὶ ἀκριβῶς ἐκπυθνομένοις. Εἰ μὲν οὖν ἴδομί τινα χαρίεντα, ψιλὰ ἂν ὥσπερ σοὶ τὰ πραχθέντα διηγούμην, πρὸς δὲ τοὺς βλάκας καὶ πρὸς τὴν ἀκρόασιν κεχρηνότας ἐτραγῶδουν τι παρ' ἑμαυτοῦ, ὡς ἐπειδὴ ἀνήφθη μὲν ἡ πυρὰ, ἐνέβαλεν δὲ φέρων ἑαυτὸν ὁ Πρωτεύς, σεισμοῦ πρότερον μεγάλου γενομένου σὺν μυκηθμῷ τῆς γῆς, γύψ ἀναπτάμενος ἐκ μέσης τῆς φλογὸς οἴχοιτο ἐς τὸν οὐρανὸν ἀνθρωπιστὶ μεγάλη τῇ φωνῇ λέγων “ἔλιπον γὰρ, βαίνω δ' ἐς Ὀλυμπον”. ἐκεῖνοι μὲν οὖν ἐτεθήπεσαν καὶ προσεκύνουν ὑποφρίττοντες καὶ ἀνέκρινόν με πότερον πρὸς ἔω ἢ πρὸς δυσμὰς ἐνεχθεῖν ὁ γύψ· ἐγὼ δὲ τὸ ἐπελθὼν ἀπεκρινάμην αὐτοῖς.

Ἀπελθὼν δὲ ἐς τὴν πανήγυριν ἐπέστην τινὶ πολιῷ ἀνδρὶ καὶ νῆ τὸν Δι' ἀξιοπίστῳ τὸ πρόσωπον ἐπὶ τῷ πώγωνι καὶ τῇ λοιπῇ σεμνότητι, τά τε ἄλλα διηγουμένῳ περὶ τοῦ Πρωτέως [...]. Εἶτ' ἐπὶ πᾶσι προσέθηκε τὸν γύπα, διομνύμενος ἧ μὴν αὐτὸς ἐωρακένας ἀναπτάμενον ἐκ τῆς πυρᾶς, ὃν ἐγὼ μικρὸν ἔμπροσθεν ἀφήκα πέτεσθαι καταγελῶντα τῶν ἀνοήτων καὶ βλακικῶν τὸν τρόπον.

Là, mon ami, j'eus bien à faire de répondre aux questions de tous ces gens qui me demandaient des détails précis. Quand je tombais sur un homme instruit, je lui rapportais, comme à toi, la simple vérité ; mais, si j'avais affaire à des nigauds, qui écoutaient bouche bée, j'inventais des détails tragiques, par exemple que, lorsque le bûcher avait été allumé et que Protée s'était jeté dedans, il s'était d'abord produit un violent tremblement de terre accompagné d'un mugissement, puis qu'un vautour, s'élevant du milieu de la flamme, s'était envolé dans le ciel en criant hautement d'une voix humaine : « J'ai quitté la terre ; je monte dans l'Olympe. » Mes gens, stupéfaits et frissonnant, adoraient le nouveau démon, et me demandaient si le vautour s'était porté vers l'orient ou vers le couchant. Moi, je leur répondais ce qui me passait par la tête.

Revenu dans l'assemblée, je me trouvai en présence d'un homme à cheveux gris qui avait, par Zeus, l'air digne de foi, à en juger à sa barbe et à son aspect vénérable. Il parlait de Protée [...]. Là-dessus, il ajouta

la fable du vautour, jurant qu'il l'avait vu lui-même prendre son essor du bûcher, alors que c'était moi qui lui avais donné la volée un instant auparavant, pour me moquer de la simplicité des sots et des nigauds<sup>20</sup>.

Ici, non seulement Lucien s'accapare le récit du trépas de Pérégrinus (que ce dernier ne peut évidemment plus entreprendre), mais il va plus loin en l'altérant et en en offrant une version alternative; ce faisant, Lucien met en scène sans vergogne sa supériorité, c'est-à-dire le fait qu'*in fine*, sa propre version triomphera, au mépris flagrant des faits — tant ses talents de conteur flattent les goûts des badauds. C'est moins par son *ethos* irréprochable, que parce qu'il est à même de construire le meilleur récit et se révèle meilleur conteur que Lucien gagne; on pourrait donc lire dans le *Pérégrinus* une morale assez fabuliste: rira bien qui pourra raconter le dernier.

En outre, cette violente attaque mémorielle lancée par Lucien montre combien, dans cette œuvre, la construction de soi envahit le récit de l'autre: on peut dès lors faire du *Pérégrinus* une lecture plus sombre, au-delà du brio incontestable de son narrateur. En effet, s'il faut reconnaître à Lucien sa capacité virtuose à se construire une figure de railleur à la fois sympathique et acerbe, il n'en reste pas moins que c'est ici au détriment d'un mort, ou d'un mort en devenir, d'un *moriturus*, que s'exerce cette verve. Ainsi naît chez le lecteur l'impression gênante et tenace que Lucien vampirise le décès (certes rocambolesque) du malheureux Pérégrinus: de parasite, le discours autobiographique devient donc phagocyte.

### ***L'influence de la rhétorique***

D'un simple récit de vie autoptique, on passe donc, dans cet opuscule, à la mise à mort du sujet pour que l'emporte, en définitive, le *bios* du narrateur. Si cet effet du texte peut sembler contradictoire, il s'explique peut-être par la profession même de Lucien, celle d'orateur; car on peut voir là un facteur d'explication nécessaire (sinon suffisant) à l'omniprésence du Syrien dans son propre discours. En effet, Aristote, dans sa *Rhétorique*, rangeait l'*ethos* de l'orateur parmi les trois régimes de preuves du discours<sup>21</sup>:

20. *Peregr.* 39-40; trad. É. Chambry, révisée par A. Billault et É. Marquis, dans *Lucien de Samosate. Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2015.

21. *Rhétorique*, 1356a 1-5: τῶν δὲ διὰ τοῦ λόγου ποριζομένων πίστεων τρία εἶδη ἔστιν· αἱ μὲν γὰρ εἰσὶν ἐν τῷ ἡθελί τοῦ λέγοντος, αἱ δὲ ἐν τῷ τὸν ἀκροατὴν διαθεῖναι πως, αἱ δὲ ἐν αὐτῷ τῷ λόγῳ διὰ τοῦ δεικνύουσι ἢ φαίνεσθαι δεικνύουσι (Texte édité par W. D. Ross, Oxford, Clarendon Press, 1959).

cette importance donnée par l'éloquence à la présentation de soi influence sans doute Lucien jusque dans ses opuscules non oratoires. De fait, l'absence de solution de continuité entre *bios* et autobiographie se trouve pour ainsi dire confirmée par Aristote, dont les découpages génériques, souvent, ne recourent pas nos catégories modernes. La même *Rhétorique* développe ainsi l'idée que les moyens du discours épideictique ne diffèrent pas selon qu'on parle d'autrui ou de soi-même :

Ὅθεν μὲν οὖν φρόνιμοι καὶ σπουδαῖοι φανεῖεν ἄν, ἐκ τῶν περὶ τὰς ἀρετὰς διηρημένων ληπτέον· ἐκ γὰρ τῶν αὐτῶν κἂν ἕτερόν τις κἂν ἑαυτὸν κατασκευάσειε τοιοῦτον [...].

Les moyens de se donner l'apparence de la prudence et de l'honnêteté se doivent tirer de nos distinctions relatives aux vertus : les mêmes moyens, en effet, permettent de représenter et autrui et soi-même sous tel ou tel jour<sup>22</sup>.

En outre, on y trouve posée l'équivalence entre tout type d'auditeur et un juge<sup>23</sup> : qu'il s'agisse du discours délibératif, épideictique ou judiciaire, l'auditeur, dans la mesure où il doit être persuadé, acquiert toujours, en définitive, le statut de juge (ὄν γὰρ δεῖ πεῖσαι, οὗτός ἐστιν ὡς εἰπεῖν ἀπλῶς κριτή<sup>24</sup>). Cela explique, par conséquent, le caractère nécessairement éthique des trois types de discours, et la volonté d'Aristote d'exposer « comment [...] les mettre en adéquation avec les mœurs » (πῶς [...] τοὺς λόγους ἠθικοὺς ποιητέον<sup>25</sup>). Il semble intéressant de mettre en relation ces préceptes avec la poétique de Lucien : tout se passe comme s'il extrapolait cette logique à l'ensemble de sa réception, tout auditeur ou lecteur devant déterminer la validité esthétique de son œuvre. Si l'on applique ces préceptes dans le champ biographique, il apparaît que délivrer un discours sur l'autre, c'est d'abord le faire d'un point de vue valide : le narrateur se doit d'apparaître comme une instance d'énonciation fiable. Au début du livre II de la *Rhétorique*<sup>26</sup>, Aristote emploie d'ailleurs abondamment le verbe φαίνεσθαι au sujet de l'orateur : la

22. *Rhétorique*, 1378a, 15-17 ; texte et traduction de M. Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

23. *Ibid.*, 1391b, 7-21.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. Notamment en 1377b.

mise en scène de soi fait partie intégrante de son cahier des charges, et Lucien paraît s'en souvenir comme écrivain.

Ainsi la rhétorique peut-elle éclairer, en partie, l'étonnante présence de Lucien au sein de ses biographies — mais pas complètement sa présence au *détriment* de ses biographies. Cette dérive va d'ailleurs à l'encontre de l'une des autres maximes aristotéliennes : l'orateur doit en effet éviter de trop parler de lui-même, surtout lorsqu'il se livre à l'activité, en soi inconvenante, de dénigrer autrui<sup>27</sup>. On voit combien le *Pérégrinus* déroge à cette règle...

## Dialogues et pseudonymes : quand Lucien prétend parler de Lucien

Ces biographies ambiguës où Lucien associe mise en scène de soi et relation de la vie d'autrui constituent un cas original de *mixis*, dans la mesure où le biais choisi pour donner à voir la figure de l'auteur paraît très indirect. Dans un deuxième temps, nous voudrions aborder des formes moins obliques de discours sur soi, mais relevant toujours du mélange, à travers l'exemple des dialogues d'(auto)fiction. En effet, on considère généralement comme autobiographiques tout un ensemble de dialogues<sup>28</sup> où interviennent des personnages à l'*ethos* proche de celui que se construit ouvertement Lucien, et dont l'onomastique joue avec le nom de l'auteur ou avec des caractéristiques qu'il attribue souvent à sa figure. Outre *La Double Accusation* et *Le Pêcheur*, d'inspiration aristophanienne<sup>29</sup>, on y inclura ainsi les *Portraits*, la *Défense des Portraits*, *Hermotime*, *Le Banquet*, *Le Navire*, *Sur la danse*, *Lexiphane*, *L'Eunuque* et *Conversation avec Hésiode*.

---

27. *Rhétorique*, 1418b, 23-32.

28. Si le cas des dialogues fictionnels retiendra particulièrement notre attention, en ce qu'ils relèvent d'un genre dont Lucien revendique l'hybridité, on ne pourra toutefois aborder ces opuscules de façon exhaustive, car ils mériteraient un développement à eux seuls. Nous écartons ainsi de notre étude les *Dialogues des dieux* et les *Dialogues des morts*, peu concernés par le discours sur soi. Sur les dialogues lucianesques, voir notamment Sandrine DUBEL, « Dialogue et autoportrait : les masques de Lucien », dans *Lucien de Samosate. Actes du colloque international de Lyon (30 septembre – 1<sup>er</sup> octobre 1993)*, éd. par Alain Billault, Lyon, De Boccard, 1994, p. 19.

29. Sur la double présence d'une influence platonicienne et d'une fantaisie proche de la comédie ancienne dans le corpus des dialogues de Lucien, voir Robert Bracht BRANHAM, *Unruly Eloquence*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989, p. 67.

Cette partie du corpus est sans doute la plus délicate à appréhender, dans la mesure où la critique la traite rarement à part et tend à la confondre avec la partie ouvertement autobiographique du corpus (c'est-à-dire les *prolaliai*), dont elle ne différencierait que par l'emploi de pseudonymes transparents et en aucun cas problématiques. Nous traiterons ces dialogues comme des exemples majeurs d'un discours sur soi mixte, à l'intersection du fictionnel et du factuel, de la forme dialoguée et de l'autobiographie<sup>30</sup>. On parlera donc ici volontiers d'« autobiographie déguisée », à distinguer de ce que nous avons appelé plus haut l'« autobiographie détournée » : cette dernière renvoyait à un discours autobiographique énoncé de façon presque contingente à l'occasion d'une biographie, tandis que les opuscules dialogués en question mettent en scène des épisodes de la vie de Lucien à travers des doubles<sup>31</sup>.

Le fait est qu'ils ont interpellé la critique par la présence de certains personnages récurrents, identifiés comme de véritables avatars de papier de notre auteur : outre le Syrien (ΣΥΡΟΣ) de *La Double Accusation*, on rencontre également Lykinos et Parrhésiadès. La critique a vu dans le premier le masque le plus transparent, tant est grande la proximité graphique entre ΛΥΚΙΝΟΣ et ΛΟΥΚΙΑΝΟΣ — au point d'ailleurs de faire hésiter les manuscrits à l'endroit des *dramatis personae*<sup>32</sup> ; quant au second, il renvoie explicitement à une qualité morale chère à Lucien, la *παρρησία*<sup>33</sup>, si bien que les didascalies externes, comme prises au piège d'une trop grande proximité avec l'auteur, indiquent tantôt « Loukianos », tantôt « Parrhésiadès ». Notons qu'il n'apparaît que dans *Les Ressuscités ou le Pêcheur*, contrairement à Lykinos, le véritable avatar récurrent. On pourrait donc s'attendre à ce que ce dernier serve à Lucien de biais privilégié pour broser par touches successives son autoportrait le plus complet ; or, comme l'a constaté J. Bompaire<sup>34</sup> :

---

30. Ces opuscules, par leur nature fictionnelle, posent en outre la question de la légitimité d'une lecture autobiographique, même partielle, mais elle excéderait largement notre propos ici.

31. Ou des « personnages-manifestes », pour reprendre le terme de S. Dubel dans « Dialogue et autoportrait... », 1994, p. 19.

32. Voir S. DUBEL, « Dialogue et autoportrait... », 1994, n. 2, p. 19 sur l'épineuse question des didascalies externes.

33. M. D. MACLEOD considère que Lucien a trouvé l'idée de cette dénomination en s'inspirant de celle de Stésichore dans le *Phèdre* (« τοῦ Εὐφήμου Ἰεραίου », 244 b), « one of his favourite sources » (« Lucian's activities as a μισαλόζων », *Philologus* 123, 1979, p. 327, n. 3).

34. Dans l'introduction générale de son édition de Lucien aux Belles Lettres, tome I, p. xx, n. 25.

Le regroupement des dialogues où apparaît Lycinos-Lucien (échelonnés sur 15 ans selon la chronologie de Schwartz) est sans consistance. *L'Hermotime* n'a guère de points communs avec le *Banquet* et le *Navire* de tendance ménippée, ni avec les *Portraits* et la *Défense des Portraits*, divertissement de cour, l'*Eunuque*, pamphlet, *Lexiphane*, exercice grammatical, la *Conversation avec Hésiode*, critique laborieuse des prophéties du poète, et *Sur la danse* (si le traité est authentique), catalogue technique [...].

Même un avatar récurrent ne saurait garantir un propos autobiographique univoque, dans un corpus où le discours sur soi emprunte force détours : au contraire, tout en créant une attente évidente chez ses lecteurs par le choix d'un nom presque homonyme du sien, Lucien fait en sorte de rendre l'identification totale entre lui et son protagoniste impossible, à la fois parce que les noms ne coïncident pas tout à fait<sup>35</sup> — mais aussi parce que Lykinos possède un *ethos* aussi imparfait que fluctuant.

En effet, dans des opuscules comme *Hermotime* ou *Lexiphane*, Lykinos se présente comme un interlocuteur à première vue sympathiquement railleur ; mais, dans le premier, il moque de manière peu amène les ambitions philosophiques de toute une vie et réduit à néant les dizaines d'années passées par le pauvre *Hermotime* à rechercher bonheur et vertu, si bien que l'on se demande lequel des deux doit réellement jouer le rôle de miroir ou de porte-parole<sup>36</sup>. Dans le *Lexiphane*, Lykinos pose au lecteur un problème un peu différent mais non moindre : en effet, ses attaques contre l'hyperratticisme boursoufflé de son interlocuteur pourraient s'appliquer étonnamment bien au style de Lucien lui-même :

Καὶ ἡμᾶς τοὺς νῦν προσομιλοῦντας καταλιπὼν πρὸ χιλίων ἐτῶν ἡμῖν  
διαλέγεται διαστρέφων τὴν γλῶτταν καὶ ταυτὶ τὰ ἀλλόκοτα συντιθεῖς

---

35.Or cette coïncidence est fondamentale pour que s'établisse un pacte de lecture autobiographique ; rappelant l'équation formulée par P. Lejeune, Karen ní Mheallaigh explique ainsi : « The corollary of this principle is that non-identity between author, narrator and protagonist is the pre-requisite of the contract of fiction » (« The Game of the Name: Onymity and the Contract of Reading in Lucian », dans *Lucian of Samosata: Greek Writer and Roman Citizen*, éd. par F. Mestre, Barcelona, Edicions de la Universitat, 2010, p. 128).

36.Voir Jacques BOMPAIRE, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, De Boccard, 1958, p. 305. L'ironie de Lykinos est même si féroce qu'elle rend son interlocuteur plus touchant que ridicule, cf. Maurice CROISSET, *Essai sur la vie et les œuvres de Lucien*, Paris, Hachette, 1882, p. 123, p. 329-330.

καὶ σπουδὴν ποιούμενος ἐπ' αὐτοῖς, ὡς δὴ τι μέγα ὄν, εἶ τι ξενίζοι καὶ τὸ καθεστηκὸς νόμισμα τῆς φωνῆς παρακόπτοι.

Sans s'inquiéter de nous qui vivons avec lui dans le temps présent, il nous parle un jargon qui remonte à mille ans, il torture la langue; il forme des composés bizarres et s'applique à ce travail, comme si c'était un haut fait de se singulariser et d'altérer la monnaie courante du langage<sup>37</sup>.

Or Lucien lui-même, en tant qu'atticiste, écrit dans un grec totalement anachronique — en quelque sorte un « jargon qui remonte à 600 ans »... Doit-on déceler ici une inconsistance flagrante, ou faut-il faire crédit à Lucien d'une plus grande subtilité? Cette incohérence de façade fait peut-être de Lykinos un double outrancier dont se distancie Lucien : en se caricaturant lui-même en mauvais esprit, en appuyant sur certaines failles de son avatar prétendu, il remettrait en cause une analogie trop complète. On peut apporter une autre réponse au problème des failles « éthiques » de Lykinos : M. Croiset, posant la même question au sujet de Platon<sup>38</sup>, notamment du *Phédon*, explique que ce sont justement ces défauts manifestes qui humanisent les personnages et permettent aux dialogues platoniciens de parler réellement à leur lecteur. Le cas de Lucien ouvre alors deux possibilités d'interprétation : soit le fait d'arborer un masque défectueux se veut une prise de distance par rapport à ses propres personnages, soit il s'agit de renforcer chez le lecteur le sentiment d'humanité et l'impression d'honnêteté de l'auteur, qui se peindrait sous des dehors imparfaits afin de se dessiner un caractère plus touchant. Il est possible que Lucien joue sur les deux tableaux.

De fait, les apparitions de Lykinos frappent par leur hétérogénéité. On passe en effet du railleur cynique, voire désagréable, à l'admirateur enthousiaste dans les *Portraits* et la *Défense des Portraits*, deux opuscules destinés à flatter la maîtresse de l'empereur Lucius Verus — bien loin des variations pessimistes et sombres du personnage de Lykinos. Ce dernier peut même devenir philosophe, comme dans l'imposante dissertation d'esthétique que

37. *Lex.* 20; trad. É. Chambry, Garnier, 1933; texte de A. M. Harmon, Loeb, 1936.

38. Dans son *Essai sur la vie et les œuvres de Lucien* (Paris, Hachette, 1882), p. 328 : « Le grand art de Platon, dans ses dialogues, c'est donc de mettre en scène, non des idées abstraites, mais des hommes. Nous voyons chez lui des personnages vivants qui aiment leurs opinions, qui ont des travers, des entêtements, et aussi de nobles et fermes croyances ».

constitue le traité *Sur la danse*. Car ces textes n'ont en réalité qu'un dénominateur commun assez faible, et leur variété thématique et psychologique empêche le lecteur de construire une figure unifiée.

Il apparaît ainsi que l'autobiographie indirecte<sup>39</sup>, lorsqu'elle prend la forme hybride du dialogue tel que le conçoit Lucien, se constitue en un discours aussi éclaté qu'hétérogène. Elle ne prétend pas non plus délivrer de réelles données factuelles sur la vie de l'auteur, même lorsque les opuscules retrouvent la « manière naturaliste<sup>40</sup> » des dialogues platoniciens : on a davantage l'impression, de la part de Lucien, d'un autoportrait intellectuel que d'une reconstruction de son propre *bios*. Enfin, la lecture des dialogues autobiographisants, à l'image du reste du corpus, appelle un constat peut-être décevant : loin de poser clairement les jalons attendus d'un genre autobiographique à venir, Lucien n'y pratique pas de façon extensive l'écriture de lui-même, mais la dissémine au fil des opuscules. Seuls *Le Songe* et *La Double Accusation* se donnent comme explicitement autobiographiques, et prennent pour sujet un épisode de la vie de l'auteur. Le premier, toutefois, en ce qu'il relève clairement de la *prolalia*, ne sera pas étudié dans cette étude qui privilégie les formes génériquement hybrides.

C'est donc sur *La Double Accusation* que nous voudrions nous pencher dans un dernier temps, afin de nous demander pourquoi le texte de Lucien qui se rapproche le plus, formellement, d'une autobiographie, est aussi celui qui dissimule le moins sa nature fictionnelle.

## **L'autofiction comme solution : le cas de *La Double Accusation***

### ***Les apparences du discours sur soi***

On prendra comme point de départ la définition stricte et cano-  
nique que donne Philippe Lejeune<sup>41</sup> de l'autobiographie : « S'il y a

---

39. Pour reprendre l'expression de Christopher Prestige JONES dans *Culture and Society in Lucian*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1986, p. 98 (au sujet du *Démonax*).

40. R. Bracht BRANHAM évoque « the naturalistic manner of the Platonic model » (*Unruly Eloquence: Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989, p. 67).

41. Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.

homonymie entre protagoniste et auteur, le contrat de lecture exclut la fiction, même si le récit s'avère, en termes historiographiques, totalement faux — ce sera un mensonge, pas de la fiction ». Pour qu'il y ait autobiographie, nous devons pouvoir établir l'équation « auteur = protagoniste = narrateur »; dans la situation inverse, c'est-à-dire dans un pacte fictionnel, l'auteur, le protagoniste et le narrateur doivent nécessairement avoir des noms différents.

Or la nature fictionnelle de *La Double Accusation* fait, a priori, peu de doute au vu de la situation d'énonciation: sous la forme d'un dialogue d'inspiration ménippéenne, nous assistons en effet à une série de procès divins qui sont l'occasion d'autant d'attaques piquantes contre les grandes écoles de philosophie, systématiquement personnifiées. Dans cette série de sept procès, où Lucien montre sa maîtrise du *logos dikanikos*, les deux derniers nous intéressent plus particulièrement, car ils font intervenir un personnage anonyme, le Syrien (ΣΥΡΟΣ, dans les *dramatis personae*), plaidant contre les figures allégoriques de Rhétorique, puis de Dialogue. L'opuscule fonctionne cependant de manière que le lecteur ne doute aucunement du caractère autobiographique d'un dialogue pourtant ouvertement allégorique, alors qu'aucun des personnages n'est explicitement nommé Loukianos.

La raison tient peut-être à ce que Lucien met beaucoup de son parcours, littéraire du moins, dans cette apologie: on assiste en effet, à travers ses victoires successives, au divorce du Syrien d'avec Rhétorique, puis à sa transformation du Dialogue. On note également l'insertion en abondance de ce qu'on pourrait interpréter comme des données biographiques qui, véridiques ou non, coïncident avec celles parsemées dans le reste du corpus. Ainsi Rhétorique, dans un passage resté célèbre, résume-t-elle la *paideia* et la carrière de l'accusé Syrien:

ΡΗΤΟΡΙΚΗ – Ἐγὼ γάρ, ὧ ἄνδρες δικασταί, τουτονὶ κομιδῇ μειράκιον ὄντα, βάρβαρον ἔτι τὴν φωνὴν καὶ μονονουχὶ κἀνδυν ἐνδεδουκότα εἰς τὸν Ἀσσύριον τρόπον, περὶ τὴν Ἰωνίαν εὐροῦσα πλαζόμενον ἔτι καὶ ὅ τι χρήσαιτο ἑαυτῷ οὐκ εἰδότα παραλαβοῦσα ἐπαίδευσα. Καὶ ἐπειδὴ ἔδοκει μοι εὐμαθῆς εἶναι καὶ ἀτενὲς ὄρᾶν εἰς ἐμέ – ὑπέπτησε γὰρ τότε καὶ ἔθεράπευεν καὶ μόνην ἐθαύμαζεν – ἀπολιποῦσα τοὺς ἄλλους ὅποσοι ἐμνήστευόν με πλούσιοι καὶ καλοὶ καὶ λαμπροὶ τὰ προγονικά, τῷ ἀχαρίστῳ τούτῳ ἑμαυτὴν ἐνεγγύησα πένητι καὶ ἀφανεὶ καὶ νέῳ προῖκα οὐ μικρὰν ἐπενεγκαμένη πολλοὺς καὶ θαυμασίους λόγους.

Εἶτα ἀγαθοῦσα αὐτὸν εἰς τοὺς φυλέτας τοὺς ἐμοὺς παρενέγραψα καὶ ἄστὸν ἀπέφηνα.

RHÉTORIQUE – Je dirai donc, juges, que cet homme était un très jeune garçon, encore barbare de langage et pour ainsi dire vêtu d'une robe à manches à la mode assyrienne, quand je l'ai trouvé errant encore en Ionie sans savoir que faire de lui-même. Je l'ai pris en charge, je l'ai éduqué, et comme il me paraissait studieux et me regardait avec attention (en ce temps-là il me craignait, était aux petits soins pour moi et n'admirait que moi), je plantai là tous les autres qui me faisaient la cour, riches, beaux, d'illustre lignage. Je me fiançai à cet ingrat, pauvre, inconnu, tout jeune, et je lui apportai une dot appréciable, quantité de discours remarquables. Puis je l'épousai, je le fis enregistrer en fraude auprès des membres de la tribu et j'en fis un citoyen<sup>42</sup>.

On notera le tour érotique (et presque incestueux) que prend la relation du Syrien avec Rhétorique, et qui dit peut-être la complexité des rapports qui unissent l'auteur à son objet littéraire; l'image est aussi caractéristique de la capacité de Lucien à métaphoriser audacieusement le réel. On constate surtout combien l'opuscule prétend se donner comme référentiel: grâce au rapprochement géographique implicite entre l'auteur et le personnage du Syrien, le lecteur a en effet l'impression de voir délivrer un lot inhabituel d'informations personnelles. Autre facteur d'adhésion au discours autobiographique: l'emploi subtil, dans la bouche d'Hermès, de l'article défini pour désigner le Syrien, alors que ce dernier apparaît pour la première fois dans le dialogue. Au chapitre 14, le dieu évoque en effet les « deux [procès] récemment intentés au rhéteur » (τὰς δύο, τὰς πρώην ἀπενηνεγμένας κατὰ τοῦ ῥήτορος<sup>43</sup>): l'article τοῦ, qui a normalement une fonction de rappel, surprend pour désigner un personnage qui vient seulement d'entrer en scène. Ce choix grammatical discret permet en réalité à Lucien de suggérer à son lecteur un hors-texte où le Syrien existe déjà, où il possède un passé — donc une forme de réalité. L'équivalence implicite entre personnage et auteur s'en trouve renforcée.

### ***La mise à distance de l'autobiographie***

Ainsi, malgré un dispositif fictionnel évident, *La Double Accusation* paraît-elle offrir suffisamment de gages autobiographiques

42. *Bis acc.* 27; trad. J. Bompaigne, Les Belles Lettres, 2008.

43. *Ibid.*, 14.

pour que la critique en ait fait, avec le *Songe*, l'une des sources majeures sur le parcours de Lucien. Force est pourtant de constater que l'auteur lui-même crée avec insistance une distance entre lui et le Syrien du dialogue, comme pour empêcher une adhésion totale du lecteur aux propos tenus. En effet, outre la présence de dieux et d'allégories, qui pourrait agir comme un premier garde-fou contre une lecture trop littérale de l'opuscule, ce sont les désignations même du supposé avatar de Lucien qui interpellent. Le dernier accusé, mentionné pour la première fois au chapitre 14, ne l'est en effet jamais par un nom, mais seulement par une série de périphrases qui jouent explicitement sur son identité: τοῦ ῥήτορος, τῷ Σύρω, τῷ ῥήτορι τῷ Σύρω<sup>44</sup>. Certes ces expressions, combinées à l'allusion indignée de Justice aux « procès étrangers<sup>45</sup> » et à l'Euphrate, sur les rives duquel se trouve Samosate, la cité d'origine de Lucien, fonctionnent comme des marqueurs implicites pour le lecteur averti et familier du reste de son corpus — que les données biographiques qu'il y distille soient vraies ou non, il y construit de fait une figure d'auteur originaire de Syrie et exerçant la profession de rhéteur; mais l'auteur refuse délibérément d'appeler le personnage « Loukianos » — et même de lui donner un nom, ce que souligne malicieusement la réplique de Justice s'étonnant de ce vide onomastique: οὐ γὰρ ἐγγέγραπται τοῦνομα<sup>46</sup>. L'effet d'attente ainsi créé ne trouvera jamais de résolution, comme pour mieux laisser le lecteur en tension herméneutique.

Par ce refus de faire correspondre son nom avec celui de son personnage, Lucien sort donc du pacte autobiographique: en réalité, c'est la forme même du dialogue qui empêche d'établir l'équivalence entre auteur, narrateur et protagoniste de façon complète. En effet, si le Syrien prend bien la parole à la première personne, il est également question de lui à la troisième personne, dans la bouche des autres personnages. Comme souvent, Lucien guide ainsi subtilement notre réception en suggérant par exemple qu'il jouit de la faveur du dieu Hermès, auquel Justice lance un méfiant Ἔουκας, ὦ Ἑρμῆ, χαριζομένω τὴν δέησιν<sup>47</sup>. L'échange dialogué permet ainsi l'expression de points de vue contrastés relatifs

---

44. *Bis acc.* 14.

45. « ὑπεροπίους », *Bis acc.* 14.

46. *Bis acc.* 14.

47. *Ibid.*

au « personnage-autoportrait » du Syrien : cette stratégie pourrait en partie expliquer le choix fait par Lucien de la fiction pour parler de lui-même, car elle lui permet justement de se mettre en scène en incorporant au récit les jugements d'autrui — donc une certaine polyphonie qui contribue à l'effet d'hyperréalité<sup>48</sup>. L'effet devient patent quand Justice ouvre le procès du Syrien :

ΔΙΚΗ – Τὸν λογογράφον ἤδη κάλει τὸν Σύρον. Καίτοι πρῶην ἀπηνέχθησαν κατ' αὐτοῦ αἱ γραφαί, καὶ οὐδὲν ἤπειγεν ἤδη κεκρίσθαι. πλὴν ἀλλ' ἐπεὶ ἔδοξεν, προτέραν εἰσάγαγε τῆς Ῥητορικῆς τὴν δίκην. βαβαί, ὅσοι συνεληλύθασιν ἐπὶ τὴν ἀκρόασιν.

JUSTICE – À présent appelle l'auteur de discours, le Syrien. Certes c'est tout récemment que les plaintes ont été déposées contre lui, et rien ne pressait de le juger maintenant. Mais puisque c'est décidé, introduis en premier la cause de Rhétorique. Oh ! Quelle foule s'est rassemblée pour l'audience<sup>49</sup>.

Lucien choisit ici de faire de sa *persona* un professionnel de la parole, qu'une foule d'auditeurs sont venus admirer (ὅσοι συνεληλύθασιν) : fantasme ou réalité, la mise à distance lui permet en tout cas de se mettre en scène comme un orateur dont les déboires attirent la foule<sup>50</sup>. Il emploie à dessein le terme polysémique d'ἀκρόασιν, qui peut aussi bien désigner l'audience que la lecture publique, un sens spécifique acquis durant la Seconde Sophistique. Implicitement, le lecteur est amené à en déduire le succès équivalent des discours du Syrien. On remarque là également un procédé cher à Lucien, celui de la mise en scène de la réception, qui lui permet d'orienter fortement celle de ses ouvrages. La « mauvaise distance » produit également une « mauvaise focalisation », un brouillage des repères du lecteur propre à accroître l'efficacité de l'illusion. Ainsi s'explique le recours en apparence paradoxal au biais allégorique : Lucien fait voler en éclat le pacte

---

48. La notion, développée par Umberto Eco dans le sillon de Jean Baudrillard (notamment dans les articles regroupés sous le titre « Voyages dans l'hyperréalité » au début de *La guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985), a été récemment reprise par Karen NÍ MHEALLAIGH (*Reading Fiction with Lucian: Fakes, Freaks and Hyperreality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014).

49. *Bis acc.* 25 ; trad. J. Bompaire, Les Belles Lettres, 2008.

50. Notons que cet éventuel succès est sérieusement remis en cause par les propos de Rhétorique, qui blâme le Syrien d'avoir perdu sa notoriété en lui préférant le Dialogue (*Bis acc.* 28).

autobiographique pour augmenter, en définitive, l'effet de réel. En cela, *La Double Accusation* se rapproche de la très célèbre *prolalia* du *Songe ou la Vie de Lucien*<sup>51</sup>, où entrent également en scène deux prosopopées, Sculpture et Paideia. L'originalité de *La Double Accusation* tient surtout à la nature agonistique et judiciaire du discours sur soi, qui permet à Lucien une construction de sa figure d'auteur à travers une polyphonie dynamique.

### ***Peut-on vraiment parler de soi ? Légitimer l'autobiographie***

Ce qui a surtout retenu l'attention de la critique, c'est le tour nettement théorique de *La Double Accusation*, qui tourne de façon presque inattendue au manifeste littéraire. En effet, les dix derniers chapitres de l'opuscule donnent à entendre les plaidoyers de Rhétorique et de Dialogue, deux prosopopées qui permettent à Lucien de traiter de ses choix génériques les plus cruciaux. Ce texte met en lumière ce qui apparaît comme la grande trouvaille littéraire de Lucien, dans un débat bel et bien esthétique<sup>52</sup> : sa réinvention humoristique du dialogue platonicien, également défendue (mais de façon plus succincte) dans *À celui qui a dit* : « Tu es un Prométhée dans tes discours ». Notons là encore l'avantage du dialogue fictionnel sur la simple autobiographie artistique ou intellectuelle : Lucien

---

51. La critique a de longue date établi la parenté du *Songe* avec un énigmatique quoique célèbre texte de Prodicos de Céos, l'anecdote d'Héraclès à la croisée des chemins, sans doute tirée de ses *Ὀρραι*, mais dont la transmission, indirecte, repose uniquement sur un passage des *Mémorables* de Xénophon (II). Le Syrien aurait ainsi élaboré son anecdote à partir de l'apologue du Céen, qui avait lui-même très probablement emprunté à son compatriote Simonide de Céos le motif de la Vertu personnifiée. Cf. Mayhew ROBERT, *Prodicus the Sophist: Texts, Translation and Commentary*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 202.

Notons que le statut même de l'apologue d'Héraclès est loin d'être clair : Platon, en effet, désigne ce même écrit comme un éloge en prose dans *Le Banquet* 177b (ἐπαινοῦς καταλογάδην). La *Souda* (s. v. Prodicos) et une scholie aux *Nuées* (DK 84 B 1), en revanche, rattachent cet apologue à un ouvrage perdu, les *Saisons* ou *Horai* — une hypothèse majoritairement retenue par la postérité, bien que le plan et le contenu demeurent énigmatiques... Pour un clair résumé de l'histoire complexe de la transmission et de la postérité de l'apologue d'Héraclès à la croisée des chemins, nous renvoyons à la récente édition des *Mémorables* de Xénophon aux Belles Lettres par M. BANDINI et L.-A. DORION (2011), en particulier à la note 2 p. 148 pour un bilan des sources antiques du texte.

52. Comme l'a bien noté Rudolf HELM, « Lukianos », *RE* XIII, 2, col. 1732 : « Der Inhalt der Klage des Dialogos wie die zahlreichen Reminiscenzen zeigen, dass eine Anzahl menippischer Dialoge vorangegangen. [...] Dass da nicht von philosophischen Studien die Rede ist, beweist der Ausdruck; es ist klar, wie es sich auch aus der folgenden Rede des Dialogos ergibt, dass das nur auf literarische Verwendung der Dialogform geht, und man tut unrecht, bei L. mit 40 Jahren eine philosophische Periode anzusetzen. »

ne se contente pas d'exposer ses choix poétiques, il met en scène les attaques dont ils ont fait ou pourraient faire l'objet, et anticipe donc d'éventuels débats critiques. Le dialogue fournit également un cadre d'exposition sans doute plus dynamique que le simple traité technique<sup>53</sup>; il devient également le lieu d'une impressionnante démonstration performative, qui résout les apories soulevées par les adversaires du « nouveau dialogue » :

ΡΗΤΟΡΙΚΗ – Εἴρηκα, ὦ ἄνδρες δικασταί, ὑμεῖς δέ, ἦν εἰς τὸν ἐμὸν τρόπον τῶν λόγων ἀπολογεῖσθαι θέλη, τοῦτο μὲν μὴ ἐπιτρέπετε, – ἄγνωμον γὰρ ἐπ' ἐμὲ τὴν ἐμὴν μάχαιραν ἀκονᾶν – κατὰ δὲ τὸν αὐτοῦ ἐρώμενον τὸν Διάλογον οὕτως ἀπολογεῖσθω, ἦν δύνηται.

ΕΡΜΗΣ – Τοῦτο μὲν ἀπίθανον· οὐ γὰρ οἷόν τε, ὦ Ῥητορική, μόνον αὐτὸν ἀπολογεῖσθαι κατὰ σχῆμα τοῦ Διαλόγου, ἀλλὰ ῥῆσιν καὶ αὐτὸς εἰπάτω.

RHÉTORIQUE – J'ai dit, juges. Quant à vous, au cas où il voudrait présenter sa défense en usant de mon genre de discours, veuillez le lui interdire, car ce serait cruel qu'il pointe mon arme contre moi-même. Qu'il se défende à la manière de son amant Dialogue, s'il le peut.

HERMÈS – Tu ne saurais me convaincre, car il lui est impossible, Rhétorique, de se défendre à lui tout seul dans le cadre du Dialogue. Allons, laissons-le prononcer lui aussi un discours<sup>54</sup>!

Ce jeu habile brouille totalement notre réception: dans un premier temps en effet, c'est Hermès qui semble avoir raison quant à la catégorie générique de la défense, puisque le Syrien va bien produire un morceau de rhétorique judiciaire. Toutefois ce discours se trouve, lui-même, inséré dans un dialogue: l'opuscule tout entier démontre donc brillamment qu'une apologie poétique par le dialogue est possible. Lucien s'amuse ainsi à nous noyer dans les méandres de sa fiction: l'adéquation entre lui-même et le Syrien est fortement suggérée, en même temps que remise en cause; car si l'un comme l'autre choisissent le dialogue, en définitive le Syrien ne le fait qu'en paroles, alors que Lucien, lui, le fait en actes.

Or, ce mélange caractéristique des choix théoriques et des données biographiques peut s'interpréter comme la recherche d'une forme plus satisfaisante d'autobiographie, épurée des scories inutiles: Lucien, grâce à la fiction, peut, en effet, forger la figure

53. Un choix qui n'est nullement renié par Lucien; voir par ex. *Comment il faut écrire l'histoire*.

54. *Bis acc.* 29; trad. J. Bompaire, Les Belles Lettres, 2008.

idoine, l'image de lui-même qu'il veut laisser à la postérité<sup>55</sup>. Ainsi, le choix de l'adjectif substantivé ΣΥΡΟΣ<sup>56</sup>, étonnant a priori, permet en réalité à Lucien de se placer sur le même plan que les autres prosopopées du dialogue, et d'acquérir le même degré d'abstraction que Rhétorique et Justice ; il n'est plus un auteur de chair et de sang, mais devient une *figure* d'auteur aux contours soigneusement dessinés, se définissant comme un barbare hellénisé, qui revendique son éducation rhétorique comme ses innovations littéraires ; ni plus, ni moins.

Comme *Le Songe*, *La Double Accusation* choisit donc le recours à l'allégorie : ce même détour, dans deux opuscules pourtant perçus comme éminemment personnels, témoigne du caractère souvent oblique du discours sur soi chez Lucien. De fait, ce dernier semble répugner à parler de lui de façon trop directe, ou, pour ainsi dire, « au premier degré ». Faut-il voir dans cette obliquité du discours sur soi une certaine pudeur, une difficulté éthique à s'ériger en *exemplum*, surtout lorsqu'on est un simple particulier — ou, en tout cas, un homme politique de second rang<sup>57</sup>? Ou simplement la résultante du fait que nous parlons d'un protagoniste dont Lucien ne peut, par définition, enfreindre les règles? Quoi qu'il en soit, chez notre auteur, l'usage d'un discours sur soi systématiquement biaisé apparaît donc comme une solution trouvée par Lucien pour parer au manque d'humilité flagrant d'un discours autobiographique qui excéderait le cadre de la *prolalia*.

\*\*\*

Des biographies au manifeste esthétique de *La Double Accusation*, en passant par les dialogues fictionnels, le discours autobiographique fait donc l'objet d'un maniement complexe et diffracté au sein du corpus lucianesque. La *mixis* y apparaît en définitive moins comme une fin que comme un moyen d'accès au discours de soi,

---

55. À mille lieues des *Confessions* de saint Augustin par exemple, notre premier véritable exemple d'autobiographie antique, exhaustive car écrite dans une perspective d'apologie pénitente.

56. On notera le choix intéressant du toponyme, qui anonymise en même temps qu'il singularise Lucien.

57. Sur l'éventuelle carrière politique de Lucien, voir Hans-Georg PFLAUM, « Lucien de Samosate, *Archistator praefecti aegypti*, d'après une inscription de Césarée de Maurétanie », *MEFR* 71, 1959, p. 281-286.

à défaut du genre défini et légitimé que sera l'autobiographie. Sans vouloir tomber dans une vision téléologique des évolutions génériques, on a chez Lucien l'impression d'un mélange appelé par le besoin d'un *logos* sur soi qui ne trouve pas encore sa place dans les genres consacrés.

Dans cette optique, les *Histoires vraies*, malgré leur fictionnalité débridée, pourraient apparaître comme un aboutissement des recherches génériques de Lucien en matière d'autobiographie: poussant encore plus loin que *La Double Accusation* la logique d'abstraction, elles nous présentent en effet de l'auteur un avatar selon son cœur; Loukianos y maîtrise si bien son univers culturel qu'il peut y voyager physiquement en y abolissant les frontières non seulement chronologiques mais ontologiques, parcourant un monde où cohabitent dieux et humains, personnages et auteurs... Chez Lucien, l'autofictionnalisation permet non seulement une « manipulation du lecteur et de ses positions interprétatives », pour reprendre les termes de Karen ní Mheallaigh<sup>58</sup>, de façon à l'empêcher de mesurer le degré de véracité du texte ou l'autorité de l'instance énonciative, mais elle donne également lieu à une véritable sape ontologique par la fiction. Aussi, pour résumer l'entre-deux (auto)biographique construit par Lucien, voudrions-nous conclure par les mots d'Umberto Eco<sup>59</sup>: « Si les mondes narratifs sont si confortables, pourquoi ne pas tenter de lire le monde réel comme un roman? Ou bien, si les mondes de la fiction narrative sont si petits et trompeusement confortables, pourquoi ne pas chercher à construire des mondes narratifs qui soient aussi complexes, contradictoires et provocateurs que le monde réel? »

---

58. K. NÍ MHEALLAIGH, « The Game of the Name... », p. 122.

59. *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, chap. 6, « Protocoles fictifs », Paris, Grasset, 1996, p. 155 sq.



## Generic Play in Lucian's *Philopseudes*

Ewen Bowie

What is Lucian's game in the *Philopseudes*? This dialogue received remarkably little attention from Bompaire in 1958 or Reardon in 1971<sup>1</sup>. But there has been much scholarship since then, especially in the last fifteen years, a high proportion focusing on *Philopseudes*' handling of the supernatural, either on Lucian's sources in literature and popular culture (e.g. Daniel Ogden in 2007) or on what is at stake when a writer claims to be vouching for ἄπιστα that are supernatural (as in Karen ní Mheallaigh's great 2014 chapter, which of course also has much more)<sup>2</sup>. So is Lucian — as well as provoking many of the thoughts about the pleasures and dangers of reading fiction that Karen has suggested — 'simply' (a term always to be used only as a last resort in interpreting Lucian) using a dialogue frame to bookend a sequence of tales of the unexpected (as Costa in 2005) and in the process 'having his cake and eating it' (as suggested by Nesselrath in 2013)<sup>3</sup>? Is his concatenation of these tales of the unexpected either upgrading or sniping at (or

1. Jacques BOMPAIRE, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, de Boccard, 1958, p. 169-170; Bryan P. REARDON, *Courants littéraires grecs des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles après J.-C.*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 695-696.

2. Karen NÍ MHEALLAIGH, *Reading Fiction with Lucian. Fakes, Freaks and Hyperreality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 72-107; Daniel OGDEN, *In Search of the Sorcerer's Apprentice. The Traditional Tales of Lucian's Lover of Lies*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2007.

3. C. Desmond N. COSTA, *Lucian. Selected Dialogues. Translated with an Introduction and Notes*, Oxford, Oxford University Press, 2005; Heinz-Günther NESSELRATH, « Wundergeschichte in der Perspektive eines paganen satirischen Skeptikers », in *Credible, Incredible: The Miraculous in the Ancient Mediterranean*, ed. T. Nicklas and J. E. Spittler, Tübingen, Mohr Siebeck, 2013, p. 37-55 (at p. 42-47).

both) such collections as that of Phlegon of Tralles, published only a few decades earlier, in his own brand of fancy dialogue packaging?

I would like to suggest Lucian is doing a bit more. First, I suggest that he is reacting to the recent publication of Iamblichus' *Babyloniaca*, a narrative rich in ἄπιστα, including magic, and that is he is also reacting to τὰ ὑπὲρ Θούλην ἄπιστα of Antonius Diogenes, which recently I argued was perhaps experiencing a readerly revival in the 160s AD<sup>4</sup>, though for all we know it might have been read in all generations since its publication in (as I had earlier argued) the 50s AD<sup>5</sup>.

This proposal depends on placing the *Philopseudes* in or near AD 168, as did Jacques Schwarz in 1965<sup>6</sup>. It is of course a precarious dating, and like almost all Schwartz's chronology can be argued about, but I know of no evidence or argument that actually *disproves* it. As a scholar who edited and commented on the *Philopseudes* Schwartz undoubtedly knew the dialogue very well<sup>7</sup>. The date of Antonius Diogenes' publication is even harder to pin down<sup>8</sup>, but that of Iamblichus' *Babyloniaca*, given its writer's claim to have prophesied the Roman victory against the Parthians of AD 165/166, is the most secure of all our known novels: it must have been written in the years immediately following that victory<sup>9</sup>.

---

4. Ewen L. BOWIE, « Iamblichus' *Babyloniaca*: Antonius Diogenes and a half? », in *The Thulean Zone: New Frontiers in Fiction with Antonius Diogenes*, ed. Karen ní Mheallaigh, forthcoming.

5. Ewen L. BOWIE, « Links between Antonius Diogenes and Petronius », in *Ancient Narrative Suppl.* 8. *The Greek and the Roman Novel: Parallel Readings*, ed. M. Paschalis, S. Frangoulidis, S. J. Harrison, M. Zimmerman, Groningen, Barkhuis, 2007, p. 121-132.

6. Jacques SCHWARTZ, *Biographie de Lucien de Samosate*, Collection Latomus 83, Brussels, Latomus, 1965. D. Ogden, *In Search of the Sorcerer's Apprentice...*, p. 3-4, seems tentatively to accept the consensus allocating the *Philopseudes* to the late 160s.

7. Jacques SCHWARTZ, *Lucien de Samosate. Philopseudès et De Morte Peregrini*, Paris, 1<sup>st</sup> edition, Les Belles Lettres, 1951, 2<sup>nd</sup> edition, Ophrys, 1963.

8. E. L. BOWIE, « Links between Antonius Diogenes and Petronius », p. 121-132.

9. See the author's claims about himself as reported by Photius, *Cod.* 94, 75b27-38: λέγει δὲ καὶ ἑαυτὸν Βαβυλωνίων εἶναι ὁ συγγραφεὺς, καὶ μαθεῖν τὴν μαγικὴν, μαθεῖν δὲ καὶ τὴν Ἑλληνικὴν παιδείαν, καὶ ἀκμάζειν ἐπὶ Σοαίμου τοῦ Ἀχαιμενίδου τοῦ Ἀρσακίδου, ὃς βασιλεὺς ἦν ἐκ πατέρων βασιλέων, γέγονε δὲ ὁμοῦ καὶ τῆς συγκλήτου βουλῆς τῆς ἐν Ῥώμῃ, καὶ ὑπατοῦ δέ, εἶτα καὶ βασιλεὺς πάλιν τῆς μεγάλης Ἀρμενίας. Ἐπὶ τούτου γούν ἀκμάσαι φησὶν ἑαυτὸν. Ῥωμαίων δὲ διαλαμβάνει βασιλεῦειν Ἀντωνίνου, καὶ ὅτε Ἀντωνίνος, φησὶν, Οὐῆρον τὸν αὐτοκράτορα καὶ ἀδελφὸν καὶ κηδεστὴν ἔπεμψε Βολογαίῳ τῷ Παρθυαίῳ πολεμήσοντα, ὡς αὐτὸς τε προείπει καὶ τὸν πόλεμον, ὅτι γενήσεται, καὶ ὅποι τελευτήσοι. (The author says that he is a Babylonian, that he learned magic, and that he also acquired a Greek education; that he was in his prime at the time of Sohaemus, son of Achaemenides the Arsacid, who was a king descended from kings, but also became a member of the Roman Senate, and consul, and then again king of Armenia Maior. It is in his time that he says he himself was in his prime.

## Philopseudes' evocation of the *Babyloniaca*

The point at which *Philopseudes* seems most strongly to evoke the *Babyloniaca* is the story in which a Babylonian wonder-worker saves from death a vineyard slave Midas who had been bitten by a viper (*Philops.* 11):

Ταῦτά τε οὖν ἀπηγγέλλετο καὶ τὸν Μίδαν ἐωρῶμεν αὐτὸν ἐπὶ σκίμποδος ὑπὸ τῶν ὁμοδούλων προσκομιζόμενον, ὄλον ὠδηκότα, πελιδνόν, μυδῶντα ἐπιπολῆς, ὀλίγον ἔτι ἐμπνέοντα. Λελυπημένω δὴ τῷ πατρὶ τῶν φίλων τις παρών, 'Θάρρει,' ἔφη, 'ἐγὼ γάρ σοι ἄνδρα Βαβυλώνιον τῶν Χαλδαίων, ὡς φασιν, αὐτίκα μέτεμι, ὅς ἴασεται τὸν ἄνθρωπον.' καὶ ἵνα μὴ διατρίβω λέγων, ἦκεν ὁ Βαβυλώνιος καὶ ἀνέστησε τὸν Μίδαν ἐπωδῆ τινη ἐξελάσας τὸν ἰὸν ἐκ τοῦ σώματος, ἔτι καὶ προσαρτήσας τῷ ποδὶ νεκρᾶς παρθένου λίθον ἀπὸ τῆς στήλης ἐκκολάψας [...]

As this was being reported, we saw Midas himself being brought up on a litter by his fellow-slaves, all swollen and livid, with a clammy skin and but little breath left in him. Naturally my father was distressed, but a friend who was there said to him: 'Don't worry: I will go at once and get you a Babylonian, one of the so-called Chaldaeans, who will cure the man.' Not to make a long story of it, the Babylonian came and brought Midas back to life, driving the poison out of his body by a spell, and also binding upon his foot a fragment which he broke from the tombstone of a dead maiden. (Transl. Loeb Classical Library, adapted)

Plural Βαβυλώνιοι are not rare in Lucian, but alongside the Homer of *Verae Historiae* 2.20 this is his only case of an individual who is termed Βαβυλώνιος, though he introduces a similar Chaldaean who is also supposed to be Βαβυλώνιος at *Menippus* 6:

Ἐλθὼν δὲ (sc. to Babylon) συγγίγνομαι τινη τῶν Χαλδαίων σοφῷ ἀνδρὶ καὶ θεσπεσίῳ τὴν τέχνην, πολιῷ μὲν τὴν κόμην, γένειον δὲ μάλα σεμνὸν καθεμμένω, τοῦνομα δὲ ἦν αὐτῷ Μιθροβαρζάνης.

And when I went (i.e. to Babylon) I encountered one of the Chaldaeans, a wise man with marvellous skills, grey hair and a long, very imposing beard. His name was Mithrobarzanes. (My translation)

---

And he picks out as ruling over the Romans Antoninus (i.e. Marcus Aurelius), and says that when Antoninus sent his brother and son-in-law, the emperor Verus, to fight a war against the Parthian Vologeses, he himself predicted both that the war would take place and how it would end. My translation).

The character in *Philopseudes*, whom is perhaps significant that Lucian does *not* name, recalls two episodes in Iamblichus' *Babyloniaca*. One is that where Tigris' mother resorts to magic to make her dead son a hero, an episode that generates a digression on a wide range of magic in which the author reveals, or claims, his own Babylonian origin and offers the key evidence already cited in footnote 9 for the work's date, Photius, *Cod.* 94, 75b17-26:

Ἐν δὲ τῇ προειρημένη νησίδι ῥόδον ἐντραγῶν ὁ Τίγρις τελευτᾷ·  
κανθαρις γὰρ τοῖς τοῦ ῥόδου φύλλοις ἔτι συνεπτυγμένοις οὔσιν  
ὑπεκάθητο. καὶ ἡ τοῦ παιδὸς μήτηρ ἤρωα πείθεται γενέσθαι τὸν  
υἱὸν ἐκμαγεύσασα. καὶ διεξέρχεται ὁ Ἰάμβλιχος μαγικῆς εἶδη, μάγον  
ἀκρίδων καὶ μάγον λεόντων καὶ μάγον μυῶν· ἐξ οὗ καλεῖσθαι καὶ τὰ  
μυστήρια ἀπὸ τῶν μυῶν (πρώτην γὰρ εἶναι τὴν τῶν μυῶν μαγικὴν).  
καὶ μάγον δὲ λέγει χαλάζης καὶ μάγον ὄφρων, καὶ νεκυομαντείας  
καὶ ἐγγαστριμύθου, ὃν καὶ φησιν ὡς Ἕλληνας μὲν Εὐρυκλέα λέγουσι  
Βαβυλώνιοι δὲ Σάκχουραν ἀποκαλοῦσι. λέγει δὲ [...] (for what follows  
see above n. 9)

In the aforementioned island Tigris ate a rose and died: for a beetle was lurking in the rose's petals which were still closely folded. And the boy's mother believed her son became a hero as a result of her magic. And Iamblichus enumerates the forms of magic, grass-hopper wizards and lion wizards and mouse magic wizards – on the basis of which mysteries are so called, from mice [myes] (for mouse magic was the first magic). And he says there are hail wizards and snake wizards, and consultations of the dead, and a ventriloquist, whom he also says the Greeks call Eurycles and the Babylonians refer to as Sagcuras. And he says... (My translation)

The second episode in the *Babyloniaca* is that in which an aged Chaldaean reveals an apparently dead girl to be alive, Photius, *Cod.* 94,74b43-75a4:<sup>10</sup>

Καὶ φεύγουσι πάλιν ἐκεῖθεν, καὶ καταλαμβάνουσι κόρην ἐπὶ ταφὴν  
ἀγομένην, καὶ συρρέουσιν ἐπὶ τὴν θεάν καὶ Χαλδαῖος γέρων ἐπιστὰς  
κωλύει τὴν ταφήν, ἔμπνουν εἶνα τὴν κόρην ἔτι λέγων· καὶ ἐδείχθη  
οὕτω. Χρησιμωδεῖ δὲ καὶ τῷ Ροδάνει ὡς βασιλεύσοι [...]

And they flee back again from there, and they encounter a young girl being taken to her burial, and they rush to see what is happening and an old Chaldaean come forward and stops the burial, saying that

10. Noticed by D. OGDEN, *In Search of the Sorcerer's Apprentice...*, p. 75 with n. 30 on p. 96 (also offering some other similar cases).

the girl is still breathing, and so she was shown to be. And he also foretells to Rodanes that he will be king. (My translation)

## ***Philopseudes'* evocation of τὰ ὑπὲρ Θούλην ἄπιστα of Antonius Diogenes**

There are several details in the *Philopseudes* which seem to evoke Antonius Diogenes' τὰ ὑπὲρ Θούλην ἄπιστα 'The incredible things beyond Thule', a twenty-four book novel in which the chief narrator, an Arcadian Deinias, travels north to the sources of the river Tanais, then East to where the sun rises, then round the outer sea to Thule. There he is joined by and falls in love with a Tyrian Dercyllis, whose own travels, which she narrated to him on Thule, were initially undertaken with her brother Mantias and took place in the Mediterranean area and adjacent countries. Then they had taken her north via Thrace and the Getae or Massagetae to Thule. From Thule all three, Deinias, Mantias and Dercyllis are magically transported back to Tyre. We know this novel chiefly from Photius and from a few papyri — few, but enough to show it acquired a readership by the late second or early third century. I have argued that although first published in the later 50s AD it was being read by Iamblichus (and presumably others) in the 160s<sup>11</sup>.

The evocations are as follows:

1. The dialogue's alternative title, Ἀπιστῶν, 'Unbeliever' (which in an unaccented script could not be distinguished from the genitive plural ἀπίστων)<sup>12</sup>.

2. The incident of the unnamed Hyperborean, *Philopseudes* 13:

“Ωμιην γὰρ οὐδενὶ λόγῳ δυνατὸν γίνεσθαι ἂν αὐτὰ — ὁμῶς ὅτε τὸ πρῶτον εἶδον πετόμενον τὸν ξένον τὸν βάρβαρον — ἐξ Ὑπερβορέων δὲ ἦν, ὡς ἔφασκεν — ἐπίστευσα καὶ ἐνικήθην ἐπὶ πολὺ ἀντισχών. Τί γὰρ ἔδει ποιεῖν αὐτὸν ὁρῶντα διὰ τοῦ ἀέρος φερόμενον ἡμέρας οὐσης καὶ ἐφ' ὕδατος βαδίζοντα καὶ διὰ πυρὸς διεξιόντα σχολῆ καὶ βάρην;”

‘Σὺ ταῦτα εἶδες,’ ἦν δ' ἐγώ, ‘τὸν Ὑπερβόρειον ἄνδρα πετόμενον ἢ ἐπὶ τοῦ ὕδατος βεβηκότα;’

11. See above nn. 4 and 5.

12. On the alternative title see D. OGDEN, *In Search of the Sorcerer's Apprentice...*, p. 3; K. NÍ MHEALLAIGH, *Reading Fiction...*, p. 72 with n.1.

‘For I thought it in no way possible that they could happen; yet when first I saw the foreign stranger fly—he came from the land of the Hyperboreans, he said—, I believed and was conquered after long resistance. What should I have done when I saw him soar through the air in broad daylight and walk on the water and go through fire slowly on foot?’

‘Did you see that?’ I said — ‘the Hyperborean flying, or walking on the water?’

(Transl. Loeb Classical Library, adapted)

There are other plural Hyperboreans in Lucian<sup>13</sup>. But only here do we read of an individual Hyperborean, and it may be relevant that he appears in connection with a story of sexual desire, the defining theme of the prose fiction genre of which the *ἄπιστα ὑπὲρ Θούλην* seems to be an outlying member<sup>14</sup>. Much of the wandering

13. *Hermotimus* 27; *Navigium* 24; *Phalaris* 2.

14. The story at *Philopseudes* 14 is as follows: Ἄρτι γὰρ ὁ Γλαυκίας τοῦ πατρὸς ἀποθανόντος παραλαβὼν τὴν οὐσίαν ἠράσθη Χρυσίδος τῆς Δημέου γυναικός. Ἐμοὶ δὲ διδασκάλῳ ἐχρήτο πρὸς τοὺς λόγους, καὶ εἰ γέ μὴ ὁ ἔρωσ ἐκεῖνος ἀπησχόλησεν αὐτόν, ἅπαντα ἂν ἤδη τὰ τοῦ Περιπάτου ἠπίστατο, ὃς καὶ ὀκτωκαιδεκαέτης ὢν ἀνέλυε καὶ τὴν φυσικὴν ἀκρόασιν μετεληλύθει εἰς τέλος. Ἀμχανῶν δὲ ὄμωσ τῷ ἔρωτι μνηύει μοι τὸ πᾶν, ἐγὼ δὲ ὡσπερ εἰκὸς ἦν, διδάσκαλον ὄντα, τὸν Ὑπερβόρεον ἐκεῖνον μάγον ἄγω παρ’αὐτόν ἐπὶ μναῖς τέτταροι μὲν τὸ παρατικά—ἔδει γὰρ προτελέσαι τι εἰς τὰς θυσίας—ἐκκαίδεκα δὲ, εἰ τύχοι τῆς Χρυσίδος. Ὁ δὲ αὐξομένην τηρήσας τὴν σελήνην—τότε γὰρ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ τὰ τοιαῦτα τελεσιουργεῖται—βόθρον τε ὀρυξάμενος ἐν ὑπαίθρῳ τινὶ τῆς οἰκίας περὶ μέσας νύκτας ἀνεκάλεσεν ἡμῖν πρῶτον μὲν τὸν Ἀλεξικλέα τὸν πατέρα τοῦ Γλαυκίου πρὸ ἑπτὰ μηνῶν τεθνεῶτα· ἠγανάκτηε δὲ ὁ γέρον ἐπὶ τῷ ἔρωτι καὶ ὠργίζετο, τὰ τελευταῖα δὲ ὄμωσ ἐφῆκεν αὐτῷ ἑράν. Μετὰ δὲ τὴν Ἐκάτην τε ἀνήγαγεν ἐπαγομένην τὸν Κέρβερον καὶ τὴν Σελήνην κατέσπασεν, πολὺμορφὸν τι θέαμα καὶ ἄλλοτε ἄλλοῖόν τι φανταζόμενον· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον γυναικεῖαν μορφὴν ἐπεδείκνυτο, εἶτα βούς ἐγίνετο πάγκαλος, εἶτα σκύλας ἐφαινετο. Τέλος δ’ οὖν ὁ Ὑπερβόρεος ἐκ πηλοῦ ἐρώπιόν τι ἀναπλάσας, Ἄπιθι, ἔφη, καὶ ἄγε Χρυσίδα. καὶ ὁ μὲν πηλὸς ἐξέπτατο, μετὰ μικρὸν δὲ ἐπέστη κόπτουσα τὴν θύραν ἐκείνην καὶ εἰσελθοῦσα περιβάλλει τὸν Γλαυκίαν ὡς ἂν ἐκμανέστατα ἐρώσα καὶ συνῆν ἄχρι δι’ ἄλεκτρονῶν ἠκούσαμεν ἄδόντων. Τότε δὴ ἦ τε Σελήνη ἀνέπτατο εἰς τὸν οὐρανὸν καὶ ἡ Ἐκάτη ἔδου κατὰ τῆς γῆς καὶ τὰ ἄλλα φάσματα ἠφανίσθη καὶ τὴν Χρυσίδα ἐξέπρωμαμεν περὶ αὐτὸ που σχεδὸν τὸ λυκαυγῆς (Immediately after Glaucias’ father died and he acquired the property, he fell in love with Chrysis, the wife of Demeas. He had me as his tutor in philosophy, and if that love-affair had not kept him so busy, he would have known all the teachings of the Peripatetic school, for even at eighteen he was solving fallacies and had completed a course of lectures on natural philosophy. At his wit’s end, however, with his love-affair, he told me the whole story; and as was natural, since I was his tutor, I brought him that Hyperborean magician at a fee of four minas as an advance payment (it was necessary to pay something in advance towards the cost of the victims) and sixteen if he should obtain Chrysis. The man waited for the moon to wax, as it is then, for the most part, that such rites are performed; and after digging a pit in an open court of the house, at about midnight he first summoned up for us Alexicles, Glaucias’ father, who had died seven months before. The old gentleman was indignant about the love-affair and flew into a passion, but at length he permitted him to go on with it. Next he brought up Hecate, who fetched Cerberus with her,

of Antonius Diogenes' characters takes place in a region in the far north where other writers locate Hyperboreans, though it must be admitted that this term is not preserved by Photius' summary as having been used in Antonius Diogenes' text.

3. The text of the ἄπιστα ὑπὲρ Θούλην did, however, clearly give considerable prominence to Pythagoras' pupils and to Pythagorean ideas. At Photius, *Cod.* 94 109b14, Astraeus gives an account of Pythagoras and his father Mnesarchus, an account that was paraphrased and excerpted by Porphyry, *Life of Pythagoras* 10-17, 32-45 and 44-55 and John the Lydian, *On months* 4.42<sup>15</sup>. Antonius Diogenes' interest in Pythagoras might be recalled by the Pythagorean Arignotus who figures in *Philopseudes* 29-31<sup>16</sup>.

4. Antonius Diogenes' heroine Dercyllis in some sense sees the underworld, perhaps only indirectly *via* an account given by her revenant slave Myrto, Photius, *Cod.* 166, 109a38-b3<sup>17</sup>. Compare Eucrates' sight of the underworld at *Philopseudes* 24.

5. Egyptian magic has a key role in the ἄπιστα ὑπὲρ Θούλην, represented by the evil wizard Paapis, as it does in *Philopseudes* 34-37, exercised by the man claimed by Arignotus as his teacher, Pancrates.

## Lucian's literary objectives

So what is Lucian doing? I do not think that we should read as satire or mockery his evocation of the ἄπιστα ὑπὲρ Θούλην of

---

and he drew down the moon, a many-shaped spectacle, appearing differently at different times; for at first she exhibited the form of a woman, then she turned into a handsome bull, and then she looked like a puppy. Finally, the Hyperborean made a little Cupid out of clay and said: 'Go and fetch Chrysis.' The clay took wing, and before long Chrysis stood on the threshold knocking at the door, came in and embraced Glaucias as if she loved him furiously, and remained with him until we heard the cocks crowing. Then the moon flew up to the sky, Hecate plunged beneath the earth, the other phantoms disappeared, and we sent Chrysis home at just about dawn. Transl. Loeb Classical Library, adapted).

15. The Greek texts with translations and notes can be found in Susan A. STEPHENS and John J. WINKLER, *Ancient Greek Novels: The Fragments*, Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 130-147.

16. For possible sources for Lucian's name Arignotus in his classical reading cf. Ar., *Equites* 1278, Aes., in *Timarchum* 102 (Ἀρίγνωτος, ὃς ἐστὶ καὶ νῦν ἔστι, πρεσβύτης διεφθαρμένος τοῦς ὀφθαλμοῦς), 104 (he is Timarchus' uncle), and Aeschines Socraticus, quoted by Ath. 5.220b — a citharode Arignotus, brother of Anaxagoras' pupil Ariphrades.

17. Cf. *PSI* 1177, S. A. STEPHENS and J. J. WINKLER, *Ancient Greek Novels...*, p. 148-153.

Antonius Diogenes, one of whose two programmatic letters made clear the status of its content as *plasmata*, or of the Βαβυλωνιακά of Iamblichus, whose pseudo-documentary packaging made it equally manifest that he too did not expect to be taken as claiming to tell a true story. In *Philopseudes* the prose writers who are pilloried are those who claimed to be telling the truth, Herodotus and Ctesias (*Philopseudes* 2) but who in Lucian's view were purveying falsehoods. Rather, I suggest, Lucian is directing our attention to Antonius Diogenes and Iamblichus so that we can compare and contrast their literary exploitation of magic with his own, very different solution, i.e. incorporation of ἄπιστα relating to magic in a dialogue whose narrator-figure raises questions about their credibility and catalyses readers' reflection on meta-fictionality. If there is a satirical target, it is rather Phlegon or other writers who had put together *thaumasia* in a format that goes little beyond compilation. Lucian demonstrates how much more artistic is his own adaptation of one of his favourite genres, the dialogue, to the assembly of such stories.

That the added-value of the dialogue frame is important may, I suggest, be hinted at by his narrator Tychiades' comparison of his own condition after hearing the tales to that of people whose stomachs are swollen because they have drunk must, γλεῦκος, so that they need an emetic to cure them (*Philopseudes* 39):

Τοιαῦτά σοι, ὦ Φιλόκλεις, παρὰ Εὐκράτει ἀκούσας περίεμι νῆ τὸν Δία ὥσπερ οἱ τοῦ γλεῦκος πιόντες ἐμπεφυσημένος τὴν γαστέρα ἐμέτου δεόμενος.

After hearing these things at Eucrates' house I am going around like people who have drunk must – with my belly swollen and in need of an emetic. (My translation)

Contrary to Karen<sup>18</sup>, I think that γλεῦκος is not simply 'strong wine'. γλεῦκος is grape juice that is just beginning the process of fermentation, in Latin *mustum*, and is no more than on the way to becoming wine that can be drunk safely and with pleasure. The distinction is clear in Longus' cameo scene of the vintage, *Daphnis and Chloe* 2.1.2-3:

---

18. K. NÍ MHEALLAIGH, *Reading Fiction...*, p. 86.

Ἐμελέ τινη δρεπάνης μικρᾶς ἕς βότρυος τομῆν καὶ ἐτέρῳ λίθου θλίψαι τὰ ἔνοινα τῶν βοτρύων δυναμένου καὶ ἄλλῳ λύγου ξηρᾶς πληγαῖς κατεξασμένης, ὡς ἂν ὑπὸ φωτὶ νύκτωρ τὸ γλεῦκος φέροιτο. Ἀμελήσαντες οὖν καὶ ὁ Δάφνης καὶ ἡ Χλόη τῶν αἰγῶν καὶ τῶν προβάτων, χειρὸς ὠφέλειαν ἄλλοις μετεδίδοσαν. Ὁ μὲν ἐβάσταζεν ἐν ἀρρίχοις βότρυς καὶ ἐπάτει ταῖς ληνοῖς ἐμβάλων καὶ εἰς τοὺς πίθους ἔφερε τὸν οἶνον· ἡ δὲ τροφήν παρεσκεύαζε τοῖς τρυγῶσι καὶ ἐνέχει ποτὸν αὐτοῖς πρεσβύτερον οἶνον.

One person saw to a small sickle for cutting bunches of grapes, a second to a stone able to crush the juice from the bunches, another to a dry willow twig, pounded into shreds, by whose light the must could be carried after dark. So Daphnis and Chloe stopped tending their goats and sheep and lent others a helping hand: he hoisted bunches of grapes in baskets, dumped them into the presses and trod them, and carried the wine to the jars, while she made food for the vintners and poured them a drink of more mature wine.

(Translation Loeb Classical Library, adapted)

What Lucian's character Tychiades has been exposed to, then, is the raw material of developed and refined narrative — the material that went into the works of Antonius Diogenes and Iamblichus, and was then transformed by them into consumable literature, just as Lucian himself, by presenting that material in the old barrel of a dialogue, is — he claims — making it suitable for literary consumption. Lucian offers us a work of literary art that invites us to compare itself with — *inter alia* — novels, and he is asking us to see that it is both similar and different.

## The *Philopseudes* and Plato

To close I turn briefly to a different aspect of Lucian's *mixis*, the implications of the fact that *Philopseudes* draws on both Plato's *Phaedo* and Plato's *Symposium*, a fact that has been often noticed<sup>19</sup>, though I think that sometimes his evocations of the *Symposium* have been underplayed. Whereas Tychiades' visit to the sick

---

19. E.g. by Martin EBNER, « Einleitung », in *Lukian: Die Lügenfreunde oder Der Unglaubliche*, ed. M. Ebner, H. Gzella, H.-G. Nesselrath, E. Ribbat, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001, p. 57-59; Philipp WÄLCHLI, *Studien zu den literarischen Beziehungen zwischen Plutarch und Lukian*, München & Leipzig, Sauer, 2003, also arguing convincingly for the influence on *Philopseudes* of Plutarch's *On the daimonion of Socrates*; K. NÍ MHEALLAIGH, *Reading Fiction...*, p. 74.

Eucrates and sitting on his couch (ἐπι τῆς κλίνης, *Philopseudes* 6) recalls the *Phaedo*, the successive interventions by different characters recall the *Symposium*, and that recollection may be bolstered by some other details. In *Philopseudes* 2, in Philocles' question to the narrator Tychiades, the attraction of telling falsehoods is described as an *eros*:

Ἦ που κατανεόηκας ἤδη τινὰς τοιούτους, οἷς ἔμφυτος ὁ ἔρωσ οὐτόσ  
ἐστι πρὸς τὸ ψευδοσ;

Have you really ever observed people like this, in whom there is this engrained desire to lie? (My translation)

Very soon after we hear about real, or rather mythological, *eros*, in a reference to stories about Zeus' *eros* driving him to metamorphoses:

Καὶ ὡσ δι' ἔρωτα ὁ Ζεὺσ ταῦροσ ἢ κύκνοσ ἐγένετο καὶ ὡσ ἐκ γυναικόσ  
τισ εἰσ ὄρνεον ἢ εἰσ ἄρκτον μετέπεσεν.

and how because of desire Zeus became a bull or a swan, and how someone was turned from a woman into a bird or a bear.

(My translation)

The foregrounding of *eros*, first metaphorical and then literal, seems to me to join other indications to readers that they should be alert to connections with Plato's *Symposium*. The other clue that might be meant to prompt the reader to think of that *Symposium* is that *Philopseudes* shares two characters with Lucian's own *Symposium*: Cleodemus, in Lucian's *Symposium*, as he is in the *Philopseudes*, a Peripatetic — who in *Symposium* seduces the wife of his pupil Sostratus, and Ion, as in *Philopseudes* a Platonist, who turns up in *Symposium* as the teacher of the bridegroom Chaereas — a suspiciously novelistic name for a bridegroom, though its capacity to point to Chariton's novel may be weakened by the appearance of a Chaereas in *Dial. meretr.* 7 and in *Lexiphanes*.

If Jones' enumeration of the stories in *Philopseudes* as seven were correct<sup>20</sup>, another factor nudging readers of to think of Plato's *Symposium* would the number of tall tales — like the seven speeches in Plato's *Symposium* —, though that number might in the case of

---

20. Christopher P. JONES, *Culture and Society in Lucian*, Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press, 1986, p. 47.

each work hint at a now lost classical work *Banquet of the seven sages*. But that 'seven' is a *pseudarithmos*: depending on whether one admits the brief description of the Syro-Palestinian exorcist's activity at *Philopseudes* 16 as a 'tale', we have either nine or ten stories.

But if the reader of *Philopseudes* does reflect on its relation to the *Symposium* of Plato, (s)he will of course find more in it that is different than that is similar. Lucian's doctor Antigonus corresponds to the doctor Eryximachus in the *Symposium* of Plato, and up to a point the late-arrival Pythagorean Arignotus is a comic inversion of the youthful Alcibiades. But among the other speakers in Plato the only philosopher is Socrates, whereas in *Philopseudes* all speakers *except* Eucrates, and all those in Lucian's *Symposium*, are philosophers. In Plato the topic of the nature of *eros* is what holds the dialogue together, while Lucian admits only one story of *eros* — the desire of Glaucias for Chrysis the wife of Demeas and its satisfaction by the magic of the Hyperborean, Cleodemus' story, 13-14<sup>21</sup> — whereas *all* his stories deal with magic and the supernatural.

So is Lucian's blending of *mimesis* of the *Phaedo* and the *Symposium* merely an elegant literary game with no interpretative implications? Or does the presence of the *Symposium* and the occasional genuflection to *eros* encourage a reader to think that reflection on ἄπιστα might involve not only reflection on the novelistic form — a sprawling 24 books — that Antonius Diogenes pioneered and that Iamblichus — with something like 36 books — carried further, but also on the differences of that sub-genre from the more frequently adopted form of prose fiction, smaller in scale, that had *eros* as its mainspring? To me that is a very tempting inference.

---

21. Above n. 13.



## Effets de chœur dans la dramaturgie comique de Lucien

Anne-Marie Favreau-Linder

Plusieurs œuvres de Lucien, tant des prolalies que des dialogues, se présentent comme des manifestes poétiques. Lucien y définit une nouvelle forme de dialogue dont il se donne comme le créateur et qu'il décrit comme le mélange de plusieurs ingrédients, dont les deux principaux sont le dialogue philosophique et l'Ancienne Comédie<sup>1</sup>.

Les rapports entre l'œuvre de Lucien et l'Ancienne Comédie ont été soulignés depuis longtemps<sup>2</sup> et les progrès dans l'étude des fragments comiques ont montré la connaissance précise que Lucien avait non seulement des œuvres d'Aristophane, mais aussi de pièces d'Eupolis ou de Cratinos<sup>3</sup>. Le goût affiché de Lucien

---

1. *Pisc.* 25-26, *Bis acc.* 33, *Prom. verb.* 5-6. Sur cette poétique de la *mixis*, voir notamment Alberto CAMEROTTO, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa & Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, p. 75-137.

2. Au-delà de la *Quellenforschung*, les études pionnières de Ildephons LEDERGERBER, *Lukian und die altattische Komödie*, Einsiedeln, Benziger, 1905, puis de Jacques BOMPAIRE, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, Les Belles Lettres, 1958, p. 320-329 et *passim*, se sont attachées à mettre en lumière les reprises de motifs ou de structures dramatiques.

3. Ewen L. BOWIE, « The Ups and Downs of Aristophanic Travel », dans *Aristophanes in Performance. 421 B. C-AD 2007: Peace, Birds, and Frogs*, éd. par E. Hall and A. Wrigley, London, Legenda, 2007, p. 32-51 (avec tableau comparatif des citations d'Aristophane chez plusieurs auteurs de la Seconde Sophistique); Keith SIDWELL, « Athenaeus, Lucian and Fifth Century Comedy », dans *Athenaeus and his World. Reading Greek Culture in the Roman Empire*, éd. par D. Braund et J. Wilkins, Exeter, University of Exeter, 2000, appendix p. 151-152: liste des références à la comédie ancienne; voir aussi l'étude de Ian STOREY, « Exposing Frauds: Lucian and Comedy », dans *Athenian Comedy in the Roman Empire*, éd. par C. W. Marshall et T. Hawkins, London, Bloomsbury, 2016, p. 163-170.

pour l’Ancienne Comédie le singularise parmi ses contemporains, qui portent au contraire des jugements souvent dépréciatifs sur ce genre et lui préfèrent Ménandre, moins daté, moins obscène et moins injurieux<sup>4</sup>. Même dans les concours dramatiques contemporains, Ménandre et ses épigones plutôt qu’Aristophane semblent retenir la faveur du public<sup>5</sup>. Aussi, prendre pour modèle Aristophane ou Eupolis relève d’une originalité réelle et volontairement transgressive, car Lucien revendique aussi et surtout la licence comique et satirique du poète comique. La verve de Lucien s’exerce souvent contre les philosophes, dans la tradition des *Nuées* d’Aristophane et au cœur même des œuvres où le satiriste déclare revivifier le dialogue philosophique en lui adjoignant la comédie<sup>6</sup>.

La composition de ses dialogues emprunte à la comédie des idées de scénario, des motifs et des éléments structurels, mais aussi des procédés dramaturgiques<sup>7</sup>. Au nombre des éléments constitutifs du théâtre grec classique, le chœur occupe une place remarquable et peut même apparaître comme une caractéristique distinctive de l’Ancienne Comédie, eu égard à son effacement dans la Nouvelle

---

4. PLUTARQUE, *Propos de table* VII, 8, 3, lui reproche le caractère obscur de ses allusions qui nécessitent l’exégèse d’un grammairien, son langage inconvenant, ses railleries et ses bouffonneries, la franchise trop véhémement de ses parabases. La comédie ancienne n’est acceptable que comme un conservatoire de la langue attique et citée régulièrement à ce titre par les lexicographes. cf. Ralph ROSEN, « Lucian’s Aristophanes: On understanding Comedy in the Roman Imperial Period », p. 141-162, Anna PETERSON, « Revoking Comic Licence: Aristides’ Or. 29 and the Performance of Comedy », p. 181-196, Tom HAWKINS, « Dio Chrysostom and the Naked *Parabasis* », p. 69-88, articles réunis dans *Athenian Comedy in the Roman Empire*.

5. Les inscriptions mentionnent des acteurs de comédie nouvelle ou ancienne, mais cette dénomination correspond à la distinction entre des pièces reprises au répertoire classique ou des créations nouvelles. Ce répertoire est, d’après les témoignages, celui de la comédie de Ménandre, cf. Sebastiana NERVAGNA, *Menander in Antiquity. The Contexts of Reception*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2013, p. 99-110 et Fritz GRAF, « Comedies and Comic Actors in the Greek East: An Epigraphical Perspective », dans *Athenian Comedy in the Roman Empire*, p. 116-129. Lucien lui-même, quand il décrit les spectacles contemporains concurrents de la pantomime, évoque des personnages de comédie nouvelle (*Salt.* 29). A. PETERSON, « Revoking Comic Licence... », p. 186, défend toutefois la possibilité qu’il y ait eu ponctuellement des représentations de comédies anciennes ou « à l’ancienne ».

6. Ainsi dans *Le Pêcheur* et *La Double Accusation*; sur la valeur philosophique des dialogues comiques de Lucien, voir la thèse d’A. PETERSON, *Laughter in the Exchange: Lucian’s Invention of the Comic Dialogue*, Ohio State University, 2010.

7. Voir Alfred BELLINGER, « Lucian’s Dramatic Technique », *Yale Classical Studies* 1, 1928, p. 3-40 et l’étude de Francesca MESTRE sur *La Traversée ou le Tyran*, « Aspectos de la dramaturgia del dialogo en Luciano », *Lexis* 32, 2014, p. 331-355.

Comédie<sup>8</sup>. Si le personnel des dialogues de Lucien rejoint, pour bien des personnages, le répertoire de la comédie, on n'y rencontre pas a priori de chœur à l'exception du chœur des philosophes ressuscités dans l'ouverture du *Pêcheur*<sup>9</sup>. Pourtant, dans ces dialogues comiques, la situation dialogique entre deux ou trois interlocuteurs, cas le plus fréquent, laisse place parfois à une forme de polyphonie liée à l'arrivée d'un groupe de personnages. Peut-on alors parler d'un chœur? Comment cette voix chorale peut-elle être mise en œuvre lors de la performance de ces dialogues? Au regard du rôle particulier joué par le chœur d'une comédie, on se demandera quelles sont les fonctions de ce chœur chez Lucien en examinant ses interactions avec les autres personnages et son rôle dans le projet satirique de l'auteur.

## Identification de chœurs comiques

Lorsque Solon commente pour Anacharsis, non sans un anachronisme certain, les principes du théâtre classique et sa visée éducative, il en vient à évoquer le chœur: « Vraisemblablement, tu as vu aussi, alors, des joueurs de flûte et d'autres personnes qui chantaient ensemble, rangés en cercle<sup>10</sup>. » Cette description rappelle la nature d'abord musicale du chœur théâtral, dont le chant accompagné par l'*aulos* donnait lieu également à une chorégraphie particulière<sup>11</sup>. Si l'on cherche dans les dialogues dramatiques de Lucien la présence d'un chœur, ces critères liés à la performance théâtrale ne sont guère applicables, et les personnages ne se livrent d'ailleurs jamais à une danse, qui plus est à une forme de ballet, même si, on le verra, ils peuvent chanter. Toutefois, le chœur du

---

8.Christopher W. MARSHALL, « Dramatic Technique and Athenian Comedy », dans *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, éd. par M. Revermann, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 135. Voir toutefois les nuances à apporter à ce schéma dans Kenneth ROTHWELL, « Continuity of the Chorus », dans *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, éd. par G. Dobrow, Atlanta, Scholars Press, 1995, p. 99-118.

9.Nous laissons de côté le chœur de la tragédie de *La Goutte*. L'œuvre apparaît comme un exercice de parodie burlesque d'une tragédie, cf. J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain...*, p. 641-645.

10.*Anach.* 23.

11.*Salt.* 30. Cette pratique, comme l'implique l'adverbe πάλαι employé par Lycinos, est donnée pour révolue et a été remplacée par la pantomime qui répartit entre des personnes différentes la musique et la danse. Cette remarque semblerait indiquer que les pièces de théâtre contemporaines de Lucien ne comportaient pas de chœur.

théâtre classique alternait chants et parties parlées, que distinguait également le changement de mètre. Là encore, en dehors de quelques passages où Lucien fait parler ses personnages en vers épiques ou tragiques<sup>12</sup>, ses dialogues, s'ils peuvent d'une certaine manière se présenter comme des comédies, sont des comédies en prose<sup>13</sup>. C'est donc la dimension collective du chœur, de son action et de sa parole, que l'on retiendra comme élément distinctif. Le chœur fait entendre les voix mêlées et unies de ses membres dans une même mélodie et une même parole. Cet unisson peut toutefois laisser place à la voix individuelle du coryphée. Les choreutes partagent la même identité fictive générale (nature animale, sexe féminin, origine géographique, classe sociale, activité, etc.), ce qui n'exclut pas une identité individuelle. Par ailleurs, les interventions du chœur dans une comédie ancienne sont bien délimitées et certaines d'entre elles étaient plus particulièrement frappantes ou attendues, telles la *parodos* ou la parabase<sup>14</sup>. Enfin, la présence d'un intertexte comique précis dans le dialogue de Lucien appuie l'assimilation d'un groupe de personnages à un chœur.

### ***Le chœur des philosophes ressuscités***

Le dialogue qui comporte sans conteste un chœur est *Le Pêcheur ou les Ressuscités*. Il s'ouvre en effet *in medias res* sur une scène de lapidation inspirée de la *parodos* des *Acharniens* d'Aristophane<sup>15</sup>. À l'instar du chœur enragé des charbonniers qui s'exhortent mutuellement à frapper le traître Dicaïopolis<sup>16</sup>, une voix anonyme encourage dans les mêmes termes ses comparses à lapider une

---

12. Voir le début du *Zeus tragédien* et de la *Nécycomanie*. Le chœur de la *Tragédie de la goutte* illustre à l'inverse la dextérité de Lucien à manier les vers lyriques.

13. Photius, codex 128, 96a35.

14. C. W. MARSHALL, « Dramatic technique... », p. 131-133.

15. Dans les *Acharniens*, le chœur entre en scène à la recherche d'Amphitheos puis de Dicaïopolis, jusqu'au moment où il aperçoit ce dernier et menace de le lapider. *Le Pêcheur* n'a pas de prologue et commence directement par une scène qui met aux prises le chœur et le protagoniste, qui, si l'on peut dire, entrent en scène ensemble dans un mouvement de course-poursuite qui aboutit à la capture de Parrhésiadès.

16. *Ach.* 281: βάλλε, βάλλε, βάλλε, βάλλε/παῖε, παῖε τὸν μιάρων. D'autres comédies d'Aristophane comprennent des chœurs qui mènent une charge ou une attaque contre le ou les protagonistes (*Eq.* 247 sq., *Av.* 343 sq.), mais la situation de Parrhésiadès entretient la proximité la plus grande avec celle de Dicaïopolis. Cf. I. LEDERGERBER, *Lukian...*, p. 33-37; E. L. BOWIE, « The Ups and Downs... », p. 36; R. ROSEN, « Lucian's Aristophanes... », p. 148.

victime elle aussi anonyme, mais présentée comme un ennemi dont la conduite sacrilège mérite le châtement qu'on lui inflige :

Βάλλε βάλλε τὸν κατάρατον ἀφθόνους τοῖς λίθοις· ἐπίβαλλε τῶν βῶλων· προσεπίβαλλε καὶ τῶν ὀστράκων· παῖε τοῖς ξύλοις τὸν ἀλιτήριον· ὄρα μὴ διαφύγῃ· καὶ σὺ βάλλε, ὦ Πλάτων· καὶ σύ, ὦ Χρύσιππε, καὶ σὺ δέ, καὶ πάντες ἅμα· συνασπίσωμεν ἐπ' αὐτόν, ὡς πῆρη πῆρηφιν ἀρήγη, βάκτρα δὲ βάκτροις, κοινὸς γὰρ πολέμιος, καὶ οὐκ ἔστιν ἡμῶν ὄντινα οὐχ ὕβρικε.

Frappe, frappe le scélérat d'une grêle de pierres. Frappe encore avec des mottes de terre, frappe aussi avec des coquilles. Cogne le criminel à coups de bâton. Attention! Qu'il ne s'échappe pas! Et toi, Platon, frappe, comme toi Chrysispe, toi aussi et tous ensemble. Serrons les rangs contre lui: « besace aide besace, bâtons aidez bâtons », car c'est notre ennemi commun et aucun de nous n'a été épargné par ses outrages<sup>17</sup>.

Le parallèle évident avec l'Ancienne Comédie invite donc à conférer au groupe de poursuivants l'identité scénique d'un chœur comique. *Les Ressuscités* est d'ailleurs l'un des titres du dialogue<sup>18</sup>, selon le principe illustré par de nombreuses comédies anciennes d'un chœur éponyme.

Les apostrophes à Platon, à Chrysispe puis à Diogène, Épicure, Aristippe et Aristote, ont également un précédent dans d'autres *parodoi*, comme celle des *Guêpes*, où le coryphée interpelle nommément ses confrères héliastes<sup>19</sup>. Ces noms propres permettent d'informer sur la nature de ce chœur, constitué par les grands philosophes du passé. La voix liminaire ne peut donc correspondre à la voix plurielle du chœur comme dans les *Acharniens*, mais appartient à un philosophe distinct, jouant ici le rôle du coryphée.

L'identité de ce coryphée ne peut être établie de manière assurée. Le nom de Socrate est donné par plusieurs manuscrits (dont deux *veteres*) et adopté par la plupart des éditeurs<sup>20</sup>. Mais il est probable que les textes anciens ne précisaient pas avant les prises de parole le nom des locuteurs, qui se déduit le plus souvent des informations

17. *Pisc.* 1: le texte et la traduction du *Pêcheur*, de *La Double Accusation*, du *Zeus tragédien* et de *La Traversée* sont repris à l'édition de J. Bompain aux Belles Lettres.

18. Il est évidemment toujours difficile de savoir si le titre d'une œuvre remonte à l'auteur.

19. *Vesp.* 230-234. De telles apostrophes et exhortations se retrouvent également dans la *parodos* du demi-chœur des vieillards de *Lysistrata*, vers 254-265.

20. Leçon du *Vaticanus gr.* 90 (X<sup>e</sup> s.) et du *Marcianus gr.* 434 (X/XI<sup>e</sup> s.), voir l'apparat critique de J. Bompain dans son édition.

données dans les répliques elles-mêmes<sup>21</sup>. Ce nom provient donc, semble-t-il, d'une conjecture de lecteur qui, après élimination des autres noms égrenés dans cette première réplique, a considéré que celui de Socrate convenait, sans que cette identité soit confirmée par une indication dans les échanges qui suivent<sup>22</sup>. Socrate n'est d'ailleurs pas nommé lorsqu'une nouvelle énumération des philosophes présents est effectuée, énumération dans laquelle s'inclut le locuteur qui s'avère être Platon<sup>23</sup>. Il me paraît donc préférable de maintenir l'anonymat de ce coryphée, comme c'est souvent le cas dans un chœur comique<sup>24</sup>.

Le rôle de coryphée semble d'ailleurs glisser d'un philosophe à l'autre, de la voix anonyme qui ouvre le dialogue à celle de Platon (§ 4), sans qu'il soit possible de déterminer si c'est toujours lui qui est l'interlocuteur de Parrhésiadès dans les répliques suivantes. En fait, la nécessité d'individualiser et de nommer précisément le porte-parole ne se fait sentir qu'au moment du procès: comme Philosophie le rappelle<sup>25</sup>, l'antilogie exige deux orateurs seulement et cette règle judiciaire vient redoubler une convention dramatique de l'*agôn*. Cependant, alors que le chœur, dans les comédies, joue habituellement le rôle d'arbitre qui introduit chacun des deux orateurs, cette fonction est ici dévolue à Philosophie qui préside en quelque sorte le tribunal tout en jouant le rôle de juge suprême<sup>26</sup>. Le chœur des res-

---

21. Jacques ANDRIEU, *Le dialogue antique, structure et présentation*, Paris, Les Belles Lettres, 1954, p. 290 et p. 300-310.

22. Socrate n'est pas le seul absent de la liste de philosophes mentionnés au seuil du dialogue à apparaître ensuite (voir par exemple Empédocle). Il est vrai cependant que son statut de référence pour les écoles philosophiques fondées après sa mort en ferait un coryphée vraisemblable. Cependant, dans les *Vies des philosophes à vendre*, libelle qui suscite l'ire des philosophes ressuscités, tous les philosophes sont tournés en dérision et Socrate (d'ailleurs fondu avec le personnage de Platon) n'est pas particulièrement mis en exergue.

23. *Pisc.* 4: « Nous sommes remontés pour te punir: Chryssippe que voici, Épicure, moi Platon, Aristote que voilà, toi Pythagore le silencieux, Diogène et tous ceux que tu as déchirés dans tes écrits », cf. également les philosophes interpellés par Philosophie au § 14.

24. À cet anonymat du coryphée répond l'anonymat du protagoniste. Son nom reste une énigme jusqu'au § 19. Lucien s'inspire sans doute encore des *Acharniens* où le nom de Dicaïopolis n'est révélé qu'au vers 406.

25. *Pisc.* 22: οὐ γὰρ οἶδ' ὅν τε πάντας ἄμα λέγειν.

26. Par exemple *Nub.* 949-961 et 1024-1035; dans *Vesp.* 526-547 et 630-649, le chœur soutient son champion Philocléon, mais est au final convaincu par le discours de son fils Bdélycléon (v.725 sq.). Toutes les comédies cependant ne comportent pas nécessairement une antilogie entre deux protagonistes: dans les *Acharniens*, le plaidoyer prononcé par Dicaïopolis devant le chœur ne répond pas à un discours adverse mais aux brèves accusations de celui-ci. Dans *Le Pêcheur*, les philosophes ressuscités sont eux aussi juges et parties (§ 9 et § 24), mais

suscités, présent tout au long du dialogue, est en réalité actif jusqu'au débat contradictoire, c'est-à-dire dans le temps de l'affrontement contre Parrhésiadès; il n'intervient plus ensuite que ponctuellement pour louer collectivement l'éloquence de son champion Diogène puis rendre son verdict<sup>27</sup>. Dans la dernière partie du dialogue, lors de la pêche aux faux philosophes, ce n'est plus le groupe qui est interpellé par Parrhésiadès mais seulement quelques-uns de ses membres les plus éminents, car il s'agit de distinguer au sein de chaque école philosophique entre charlatans et vrais épigones.

Le chœur du *Pêcheur* se définit donc par une identité commune, celle de scholarques de la philosophie momentanément ressuscités, et joue un rôle de premier plan dans l'action dramatique comme adversaire du protagoniste. Il s'exprime tantôt de manière collective — que ce soit par la voix d'un coryphée ou par les voix unies de l'ensemble — tantôt de manière individuelle (§ 10) et souvent anonyme (§ 2). Ces échanges internes entre choreutes représentent un écart par rapport à la pratique classique, où le coryphée peut certes s'adresser individuellement à certains choreutes, mais où jamais ces derniers ne répondent autrement que collectivement<sup>28</sup>.

### **Parodos d'un chœur suite à une proclamation**

Aucun autre dialogue de Lucien n'offre un exemple de chœur aussi prépondérant et engagé dans la progression de l'intrigue. Pourtant, plusieurs des traits qui caractérisent ce chœur sont partagés par des groupes de personnages qui apparaissent dans d'autres dialogues. Bien souvent, leur apparition est suscitée par une proclamation qui les convoque ou les attire<sup>29</sup>. Ainsi, toujours dans *Le Pêcheur*, Parrhésiadès, après sa victoire judiciaire, est

---

l'acte d'accusation donne lieu à un premier discours de leur porte-parole Diogène.

27. *Pisc.* 28 et 38.

28. Le dialogue entre le coryphée et son fils dans la *parodos* des *Guêpes* constitue une exception mais l'enfant ne fait pas véritablement partie du chœur, dont l'identité est celle de vieillards, confrères du triobole.

29. Ainsi dans *Pisc.* 42, *Bis Acc.* 12, *J. tr.* 6-7, *Fug.* 27. Il est fait également mention de l'afflux de personnages à la fin du *Timon*, lorsque la nouvelle du retour de fortune de ce dernier se répand. Ces personnages, qu'on pourrait réunir sous l'appellation d'opportunistes ou de flatteurs (terme employé dans le dialogue pour les qualifier), ne forment toutefois pas un chœur. En effet, ils interviennent individuellement dans des scènes successives qui s'apparentent aux épisodes où le héros aristophanesque éconduit des importuns après la réussite de son projet initial (cf. *Ach.* 818-928), même si le *Timon* se conclut sur l'annonce de leur retour en masse. *L'Assemblée des dieux* suppose évidemment la présence d'un groupe de dieux mais le dialogue se réduit à un échange entre Zeus et Momos.

chargé de confondre les faux philosophes. Pour les appâter, il fait une proclamation, dans laquelle il leur promet une distribution d'argent et de nourriture (§ 42). Aussitôt converge vers l'Acropole une foule de candidats: Philosophie décrit leur arrivée en ordre dispersé par différents côtés, replacés dans la topographie athénienne<sup>30</sup>. Ces gens présentent un abord similaire (ἐν τῇ ὁμοίότητι τῶν ἄλλων σχημάτων) et sont donc à première vue confondus dans une même identité, celle de « philosophes ». Leur appartenance à une école plutôt qu'à une autre passe momentanément au second plan. Cependant, leurs revendications concurrentes brisent la trompeuse unité suggérée par leur similitude extérieure. Chaque école est représentée par un « nous » qui peut tout aussi bien être celui d'un individu qui s'érige en coryphée d'une secte, que la personnalisation de la clameur collective de plusieurs membres. Ainsi, l'on assiste à la querelle des représentants des deux premières écoles philosophiques (sur les sept qui se succèdent):

ΠΛΑΤΩΝΙΚΟΣ – Ἡμᾶς πρώτους χρή τοὺς Πλατωνικοὺς λαβεῖν.

UN PLATONICIEN – Nous les platoniciens, nous devons être les premiers à toucher.

ΠΥΘΑΓΟΡΙΚΟΣ – Οὐκ, ἀλλὰ τοὺς Πυθαγορικοὺς ἡμᾶς πρότερος γὰρ ὁ Πυθαγόρας ἦν.

UN PYTHAGORICIEN – Non point, mais nous les pythagoriciens, car Pythagore est antérieur.

Nous examinerons<sup>31</sup> la fonction satirique des chœurs de ces dialogues, mais ce groupe de philosophes peut être assimilé à une forme de chœur désuni, divisé en autant de « sous-chœurs » rivaux. D'un point de vue dramatique, il fait pendant au chœur des vrais philosophes, composé par les scholarques ressuscités. On pourrait parler, d'une certaine manière, d'un chœur secondaire dont la brève apparition illustre la dénonciation des faux philosophes que Parrhésiadès vient de développer dans son plaidoyer.

---

30. Le chœur aristophanesque n'entre pas toujours non plus en formation complète: les personnages décrivent alors leur arrivée, cf. *Les Oiseaux* et *L'Assemblée des femmes* où la *parodos* se fait dès le début de la pièce, cf. Lefki PACHRYSTOMOU, « Les entrées et sorties du chœur dans les comédies d'Aristophane », *Cahiers du GITA* 15, 2002-2003, p. 73-92.

31. Voir *infra* p. 196-199.

Dans trois autres dialogues<sup>32</sup>, la proclamation est faite par Hermès, en vertu de sa fonction de héraut divin, et ceux qui affluent sont décrits par un autre protagoniste — ce qui permet d’informer le public, comme le veut souvent la convention dramatique, de leur entrée en scène. Ainsi, dans *La Double Accusation*, lorsque Hermès annonce l’ouverture d’une session de procès et invite juges et plaingnants à se rendre à l’Aréopage, Pan puis Justice signalent la foule qui se presse :

ΔΙΚΗ – Εὖ λέγεις, ἄθροοι γοῦν, ὡς ὄραξ, προσίασι θορυβοῦντες,  
ὡσπερ οἱ σφῆκες περιβομβοῦντες τὴν ἄκραν.

JUSTICE – D’accord. En effet, ils s’approchent en masse, comme tu vois, et font grand bruit. On dirait des guêpes bourdonnant au sommet de la colline<sup>33</sup>.

La première perception de cette foule est d’abord sonore ; ses cris sont décrits comme une clameur confuse, puis comme un bourdonnement de guêpes. Quelques voix deviennent audibles, une fois les premiers arrivés : ce sont celles de plaideurs — alors qu’on pouvait attendre des juges, alléchés par la promesse de toucher le triobole. Quoi qu’il en soit, elles évoquent les manies procédurières de l’Athènes classique. La comparaison de ce groupe avec des guêpes convoque dans l’esprit de l’auditoire le chœur des héliastes des *Guêpes* d’Aristophane. Bdélycléon les y décrit comme « un essaim de guêpes » bruyant, au moment même où ils s’apprêtent à faire leur entrée, pour annoncer implicitement au public la *parodos* et l’identité du chœur qu’ils vont découvrir<sup>34</sup>. Cet hypotexte invite à conférer aussi aux plaideurs de *La Double Accusation* le statut d’un chœur comique.

---

32. *La Double Accusation*, *Zeus tragédien*, *Les Fugitifs*. Dans *Les Fugitifs*, le schème est inversé car le groupe des quatre poursuivants à la recherche des fugitifs entre avant la proclamation (§ 27). La première prise de parole est celle ou bien collective du groupe, ou bien de l’un de ses membres jouant le rôle de porte-parole. Leur unité leur est conférée par leur statut de personnes lésées par ces esclaves en fuite. Ce groupe ne revêt que très brièvement l’aspect d’un chœur puisque la voix collective fait place très vite (§ 28) aux voix individuelles de chacun, maître ou mari. Sur ce dialogue et le problème d’identification des locuteurs dans ce passage, voir Émeline MARQUIS (éd.), *Lucien. Œuvres. Tome XII: Opuscules 55-57*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 190-198.

33. *Bis acc.* 12-13. À l’inverse du chœur des faux philosophes, ces plaideurs entrent en formation serrée (ἄθροοι).

34. *Vesp.* 224-227: ὁμοιον σφηκιᾶ [...] καὶ κεκραγότες/ πηδῶσι.

Le *Zeus tragédien* est également un dialogue qui parodie ouvertement des modèles dramatiques, tant dans la manière dont les protagonistes divins s'expriment (parfois en vers) que dans la structure qui comprend un prologue, un récit de messager et un *agôn*<sup>35</sup>. On y rencontre aussi l'entrée en scène d'un groupe de divinités, avec la convocation par Hermès des dieux à l'assemblée. Leur communauté de nature cède néanmoins face à la diversité de leur origine et de leur apparence; Hermès distingue entre dieux grecs et dieux barbares et nomme certains d'entre eux. L'installation du groupe est en effet réglée par un code de préséance dont Zeus vient d'édicter les règles et qui donne la première place aux divinités qui ont la plus grande valeur, entendons qui sont faites dans le matériau le plus précieux. Les dieux apparaissent en effet sous l'aspect de leur statue et l'art des plus grands sculpteurs de l'époque classique ne fait pas le poids, littéralement, comparé à l'or massif des dieux barbares. Laissons de côté la dimension satirique de ce dispositif pour examiner son caractère dramaturgique. La *parodos* dans l'Ancienne Comédie peut faire suite à une convocation par l'un des protagonistes, comme dans *Les Oiseaux* ou dans *La Paix*<sup>36</sup>. Les choreutes sont parfois décrits, afin de mettre en valeur leur costume singulier et distinct, tandis que leur entrée peut donner lieu à une danse évoquée par les protagonistes<sup>37</sup>. De même, on pourrait se représenter l'entrée des divinités convoquées par Hermès comme un chœur aux costumes différents, divisé en deux demi-chœurs barbare et grec, et venant selon une chorégraphie bien réglée prendre place à l'endroit que leur désigne Hermès<sup>38</sup>. C'est en tout cas l'aspect visuel de ce groupe qui est mis en relief plutôt que sa voix d'ensemble: celle-ci, en dehors des protestations individuelles

---

35. Les personnages eux-mêmes font plusieurs références à la dramaturgie: Athéna invite Zeus à se confier au « chœur » de ses proches (§ 1) tandis qu'Héra lui reproche de jouer à l'acteur tragique (§ 3), inversant le rapport habituel entre l'acteur et son rôle.

36. Av. 201 puis 227-262; *Pax*, 292-300.

37. Av. 272, pour la description du premier oiseau. Le chœur de *La Paix* est uni par l'identité grecque mais composé d'une série de catégories sociales disparates, ce qui peut interroger sur leur costume. Trygée leur reproche à plusieurs reprises de danser trop bruyamment (v. 325 et sq.).

38. Voir l'emploi des déictiques par Hermès (ἡ Βενδῖς δὲ αὐτῆ καὶ ὁ Ἄνουβις ἔκεινοσὶ καὶ παρ'αὐτὸν ὁ Ἄττις) ou la caractérisation par Poséidon d'Anubis en Égyptien au visage (ou au masque?) de chien (τὸν κυνοπρόσωπον τοῦτον).

de certains de ses membres (Poséidon, Aphrodite, le colosse de Rhodes), n'est évoquée qu'indirectement par Hermès<sup>39</sup>.

### **Chœur et chant**

À l'inverse, dans la *Traversée ou le Tyran*, c'est la lamentation funèbre des morts qui évoque l'image d'un chœur. Sur les rives du Styx, les morts embarquent sous la surveillance conjointe de Charon, Clotho et Hermès. Parmi eux, le savetier Micylle s'est plaint — reprenant le refrain de l'esclave Xanthias dans les *Grenouilles* d'Aristophane — qu'on ne fasse aucun cas de lui. Puis, comme ce dernier, il s'est vu refuser par Charon une place dans sa barque, avant finalement d'être hissé à bord<sup>40</sup>. Cyniscos, qui en vrai cynique n'a pas même une obole pour payer son passage, se propose de ramer et demande s'il doit entonner un chant pour rythmer son effort. Ce n'est toutefois pas le chant de Cyniscos qui nous est donné à entendre mais les plaintes des morts qui regrettent leur existence passée :

NEKPOI – Οἴμοι τῶν κτημάτων. Οἴμοι τῶν ἀγρῶν. Ὅτοτοῖ, τὴν οἰκίαν οἶαν ἀπέλιπον. Ὅσα τάλαντα ὁ κληρονόμος σπαθήσει παραλαβῶν. ἰαῖ τῶν νεογνῶν μου παιδίων. Τίς ἄρα τὰς ἀμπέλους τρυγήσει, ἂς πέρυσιν ἐφύτευσάμην;

LES MORTS – Hélas, mes biens! Hélas mes terres! Trois fois hélas! Quelle maison j'ai abandonnée! Combien de talents mon héritier a reçus et va gaspiller! Ah! mes enfants nouveau-nés! Qui donc va vendanger les vignes que j'ai plantées l'an passé?<sup>41</sup>

Ces plaintes sont désignées par le verbe ἀντεπήχουσιν comme une clameur qui répond et s'oppose aux velléités de chanter de Cyniscos, qui renonce. L'identité des personnages est incertaine: νεκροί est la leçon retenue par A. Harmon tandis que J. Bompaire, pour sa part, choisit πλουσίοι<sup>42</sup>. Les plaintes formulées ne sont pas toutes l'expression de regrets caractéristiques d'hommes riches: certaines font penser à un paysan ou un vigneron, personnages

39. J. Tr. 13, voir *infra*.

40. Cat. 14: ἐμοῦ δὲ οὐδεὶς ὑμῖν λόγος, ARISTOPHANE, *Ran.* 87, 107, 115. cf. E. L. BOWIE, « The Ups and Downs... », p. 38.

41. Cat. 20.

42. Le choix d'A. M. Harmon (*Lucian*, vol. II, Loeb Classical Library, London, 1915) est appuyé sur la leçon du *Parisinus gr.* 3011 (XIV<sup>e</sup>), celui de J. Bompaire sur celle d'un manuscrit ancien et de plusieurs *recentiores*.

familiers d'Aristophane, ou aux pleurs d'une mère. L'unité de ces voix n'est pas celle d'un statut social mais celle d'un état — être mort —, et d'une attitude décrite par Cyniscos, la déploration. Les exclamations qui les ponctuent, comme « Ὄτοτοῖ », évoquent les déplorations des chœurs de tragédie<sup>43</sup> et contribuent à leur donner le statut de chant. Ce chant importune Cyniscos (ἐπιταραχθήσεται): la situation n'est pas sans rappeler celle de Dionysos chez Aristophane, contraint par Charon à ramer et protestant avec mauvaise humeur contre le chant des grenouilles. La rivalité lyrique et comique entre le dieu et les coassements des grenouilles trouve également un écho dans les lamentations entonnées par Micylle, à la demande d'Hermès, contre-chant et parodie ironique des plaintes des morts<sup>44</sup>. L'image du chant collectif, le paradigme de la lamentation tragique en filigrane et surtout l'hypotexte des *Grenouilles* autorisent à voir dans ce groupe de morts qui se plaignent une forme de chœur<sup>45</sup>.

## Modalités de performance du dialogue

La présence de ces chœurs, même fugace, dans plusieurs dialogues de Lucien accentue leur caractère dramatique et invite à s'interroger sur les modalités de leur performance. Ces dialogues étaient-ils écrits pour la scène, ou destinés à une lecture publique réalisée à une ou plusieurs voix<sup>46</sup>? Il est difficile de préciser le

---

43. Voir par exemple ESCHYLE, *Pers.* 268, 918.

44. ΜΙΚΥΛΛΟΣ – Οἰμῶξομαι τοῖνον, ἐπειδὴ, ὦ Ἑρμῆ, σοὶ δοκεῖ. Οἱμοὶ τῶν καπτιμάτων· οἱμοὶ τῶν κρηπίδων τῶν παλαιῶν· ὄτοτοῖ τῶν σαθρῶν ὑποδημάτων.  
MICYLLE – Je vais donc gémir, Hermès, puisque tu le veux. Hélas, mes morceaux de cuir! Hélas, mes vieilles bottes! Trois fois hélas, mes sandales pourries!

45. Le convoi des morts apparaît avec l'entrée en scène d'Hermès au § 3; ils sont passés en revue selon leur âge et selon les conditions de leur mort avant leur embarquement (§ 5-6). Mais ils ne constituent véritablement un chœur que dans cette scène où ils ont brièvement la parole. Une fois conduits devant Rhadamanthe, ils sont oubliés et seuls Cyniscos, Micylle et le tyran sont jugés.

46. Harold TARRANT, « Dialogue and Orality in a Post-Platonic Age », dans *Signs of Orality: The Oral Tradition and its Influence in the Greek and Roman World*, éd. par E. Mackay, Leiden, Brill, 1999, p. 192-195, défend l'idée d'une lecture publique des dialogues lucianesques avec plusieurs interprètes, éventuellement masqués, pour jouer le rôle des différents personnages.

contexte de leur diffusion. Prenaient-ils place dans le cadre d'une *epideixis*, comme les déclamations ou les conférences des sophistes, devant un auditoire parfois nombreux réuni dans un *bouleuterion* ou un théâtre ? Ou faut-il imaginer le cercle plus restreint d'un banquet ? La question doit sans doute être posée pour chaque dialogue et les deux contextes ne sont pas nécessairement exclusifs l'un de l'autre<sup>47</sup>. À défaut d'une réponse assurée, quelques indices, pour les dialogues comiques comme *Le Pêcheur*, inclinent à envisager de préférence un public d'*epideixis* sophistiqué<sup>48</sup>. En outre, le double fictif de Lucien, dans les deux dialogues-manifestes de sa poétique, reste dépeint comme un *rhetôr*, ce qui suggère, nous semble-t-il, que ces dialogues comiques viennent se substituer au discours attendu d'un sophiste et qu'ils étaient délivrés par le seul Lucien. C'était déjà l'opinion d'Alfred Bellinger : il démontrait que les procédés dramatiques mis en œuvre par Lucien permettent la compréhension sans qu'il soit besoin de recourir à l'*opsis*. Les observations sur les effets de chœur confirment, nous semble-t-il, son analyse. Pour autant, Bellinger reconnaissait de lui-même que certains dialogues représentent des cas-limites, et notamment le *Pêcheur*, où les marqueurs habituels signalant le changement d'interlocuteur et informant de son identité font défaut, tant et si bien qu'il est difficile pour l'auditeur de comprendre qui parle<sup>49</sup>. De fait, on l'a vu<sup>50</sup>, l'anonymat des voix est un trait notable de ce dialogue ; un passage en particulier pose problème du point de vue de la délimitation et de l'attribution des répliques — comme en témoignent les hésitations des copistes. Après la première tirade du coryphée, plusieurs choreutes font entendre, à l'invitation de ce dernier, des propositions concurrentes concernant la nature de la mise à mort qu'ils veulent infliger à Parrhésiadès :

---

47. Il faut ajouter la diffusion écrite par l'auteur, modalité parallèle et complémentaire éventuellement d'une prestation dans un lieu public.

48. Dans *À celui qui a dit* : « *Tu es un Prométhée dans tes discours* » (§ 2), Lucien décrit le public de ses dialogues comme un auditoire et non comme des spectateurs de théâtre : « Nous qui nous présentons devant les foules et qui délivrons des auditions de ce genre (τὰς τοιαύτας τῶν ἀκροάσεων) », le terme ἀκροάσις est généralement employé à l'époque pour une déclamation ou une conférence. La description qu'il fait du succès remporté par la nouveauté de son discours, dans la prolalie du *Zeuxis* (§ 1-2), évoque aussi le cadre habituel d'une prestation de déclamateur.

49. A. BELLINGER, « Lucian's Dramatic Technique », p. 35

50. Voir *supra* p. 185 sq.

[...] ποικίλον γάρ τινα θάνατον ἐπινοῶμεν κατ' αὐτοῦ πᾶσιν ἡμῖν ἐξαρκέσαι δυνάμενον· καθ' ἕκαστον γοῦν ἐπτάκις δίκαιός ἐστιν ἀπολωλέναι.

ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ – Ἐμοὶ μὲν ἀνασκολοπισθῆναι δοκεῖ αὐτόν.

ΑΛΛΟΣ – Νῆ Δία, μαστιγωθέντα γε πρότερον.

ΑΛΛΟΣ – Πολὺ πρότερον τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐκκεκολάφθω.

Car nous devons imaginer pour lui une mort de plusieurs manières, qui puisse tous nous satisfaire: bref, il mérite de mourir de sept morts au gré de chacun.

UN PHILOSOPHE – Moi je suis d'avis qu'on l'empale.

UN AUTRE – Oui, par Zeus, mais une fois qu'on l'aura fouetté.

UN AUTRE – Tout d'abord qu'on lui arrache les yeux. (*Pisc.* 2)

À l'exception d'Empédocle qui intervient ultérieurement, les autres philosophes ne sont pas nommés, et il est impossible de les reconnaître à partir de la proposition qu'ils formulent<sup>51</sup>. D'ailleurs, la première proposition pourrait aussi bien être émise par le coryphée qui vient de parler qu'être le fait d'un nouveau choreute<sup>52</sup>. Des indices, pour les autres répliques, permettent de saisir le changement de locuteur: parmi eux, l'exclamation liminaire Νῆ Δία, et la reprise de l'adverbe πρότερον, qui relève d'un jeu de répliques stichomythiques dans les trois propositions suivantes. Mis en scène, ce passage exigerait six ou sept interprètes distincts: le spectateur en les voyant prendre la parole n'aurait évidemment plus aucun doute sur le changement d'interlocuteur. Cette hésitation relève surtout, nous semble-t-il, d'un effet volontaire de confusion des voix, pour rendre la dimension collective et anonyme du chœur — une stratégie qui s'explique d'autant mieux si c'est une seule et même personne qui lit les différents rôles.

De fait, la nomination intervient lorsqu'elle permet un jeu comique avec les clichés attachés à une personnalité: la proposition de précipiter le criminel dans le cratère d'un volcan prend tout son

51. La majorité des manuscrits signalent simplement le changement d'interlocuteur sans donner son nom, Jacques Bompaire choisit d'indiquer « un philosophe » sauf pour la dernière proposition qu'il attribue à Platon sans d'autre justification que son attestation dans un manuscrit récent.

52. C'est l'avis de la majorité des copistes. Le coryphée a évoqué le chiffre de sept morts pour satisfaire à tous les goûts; cela laisse penser que les six propositions suivantes sont émises par six choreutes distincts — portant à sept le nombre de personnages. Cependant le nombre de choreutes n'est jamais précisément défini. On relève onze noms propres: Platon, Chrysispe, Diogène, Épicure, Aristippe (§ 1), Aristote (§ 2), Empédocle (§ 2), Pythagore (§ 4) et Socrate (§ 10), Antisthène et Cratès (§ 23), sans que cette liste soit nécessairement exhaustive.

sel, naturellement, émanant d'Empédocle. Mais, le plus souvent, les philosophes qui prennent la parole demeurent anonymes, vraisemblablement pour que leur identité collective de philosophe prenne le pas sur leur identité individuelle et conforte l'effet de chœur et de polyphonie.

De même, il est difficile de trancher entre l'attribution des répliques à la voix plurielle du chœur ou bien à celle de son représentant. Ainsi, après l'entrée en scène de Philosophie (§ 14), Jacques Bompaire fait le choix de désigner par le terme collectif « les ressuscités », le ou les locuteurs de la première réponse à l'apostrophe du chœur des philosophes par Philosophie. Cependant, le « nous » de cette réponse ne distingue en rien celle-ci des prises de parole précédentes, où l'interlocuteur de Parrhésiadès utilise aussi la première personne du pluriel pour s'exprimer au nom de la collectivité des philosophes outragés tandis que Parrhésiadès, en retour, les désigne par une apostrophe collective<sup>53</sup>. Ces répliques pourraient être prononcées éventuellement par plusieurs choreutes — et donc plusieurs lecteurs — simultanément ; toutefois, la tradition comique attribuant les parties parlées au coryphée<sup>54</sup>, un seul lecteur suffirait.

Dans les autres exemples de chœur relevés précédemment, le cas le plus fréquent est celui où plusieurs choreutes prennent la parole successivement, ce qui résout la difficulté posée par la tentative de faire entendre plusieurs voix en même temps et permet à un lecteur unique de les interpréter. Pour autant, Lucien ne renonce pas à suggérer cet effet de voix mêlées d'un chœur. À plusieurs reprises, en effet, les interventions chorales apparaissent comme des éclats de voix émergeant d'une clameur confuse. Cette impression sonore est soulignée par l'un des protagonistes — ainsi Justice dans *La Double Accusation* à propos du bourdonnement des plaideurs — tout à fait à dessein, nous semble-t-il : il s'agit de suggérer, à défaut de pouvoir le mettre en scène, que les voix qui vont suivre se fondent en un tout collectif.

Dans le *Zeus tragédien*, l'emploi par Hermès du discours rapporté pour relayer la protestation bruyante de l'assemblée divine qu'il a convoquée expose ce procédé :

---

53. Ainsi au § 5 : ὧ ἄριστοι et le pronom ὑμῖν. Certes, au § 14, Philosophie nous annonce que les philosophes sont ressuscités, mais cette information avait déjà été donnée par Platon au § 4.

54. Le coryphée dialogue fréquemment avec un protagoniste, voir par exemple *Pax*, 302-336.

Quel chahut (ὡς θορυβοῦσι) ils font en clamant (βοῶντες) leur antienne selon l'habitude quotidienne: "Distribution! Le nectar est cher. Il n'y a plus d'ambrosie. Où sont les hécatombes? Partageons les hécatombes"<sup>55</sup>.

Bien qu'Hermès juxtapose les récriminations, son intervention les présente comme des cris fusant simultanément de différents membres de l'assemblée. Si le passage était mis en scène, ce discours indirect paraîtrait incongru: pourquoi rapporter ainsi les paroles d'un chœur que l'auditoire devrait pouvoir voir et entendre? Ce discours indirect témoigne que le public de Lucien, justement, ne les entendait pas. Le dispositif auquel recourt Hermès nous paraît représentatif de celui adopté par Lucien dans ces effets de chœur où se succèdent des bribes de locuteurs anonymes: une seule voix, la sienne, fait entendre les voix des différents choreutes tout comme celle des différents personnages.

Cette confusion des voix est plus sensible encore dans les plaintes des morts de *La Traversée ou le Tyran*. En effet, un seul manuscrit distingue différents locuteurs<sup>56</sup>. Pourtant, chacune de ces plaintes renvoie à un regret plus particulier et correspond donc, en toute logique, à une voix individualisée volontairement laissée anonyme. Les lamentations peuvent donc être lues par un seul *anagnostes*: elles seront nécessairement successives, mais leur assimilation à une sorte de chant suggère qu'elles sont concomitantes et se rejoignent dans une même déploration.

L'examen de ces effets de polyphonie montre qu'ils n'exigeaient pas une lecture à plusieurs interprètes et qu'il est probable que Lucien se livrait lui-même à cet exercice qui frôle parfois la ventriloquie<sup>57</sup>. Sophiste aguerri, Lucien était habitué, comme l'observe Francesca Mestre, à incarner différents personnages selon le sujet de déclamation proposé avec des modulations de voix et une gestuelle qui pouvait être théâtrale<sup>58</sup>.

---

55.J. tr. 13. Les mêmes verbes θορυβέω et βοάω sont employés par Justice et Pan dans *Bis Acc.* 12-13.

56. Le *Vaticanus gr.* 224, cf. l'apparat de J. Bompaire à son édition. Bompaire évoque lui-même « le chœur des morts » dans l'en-tête de sa traduction de ce passage.

57. Voir également Anne-Marie FAVREAU-LINDER, « Le Charon de Lucien: un dialogue des morts? », dans *Formes et genres du dialogue antique*, éd. par S. Dubel et S. Gotteland, Bordeaux, Ausonius, 2015, p. 203-207.

58. F. MESTRE, « Aspectos de la dramaturgia... », p. 353. Voir aussi, dans ce volume, p. 239-255., les remarques de cette dernière sur la théâtralité de la déclamation lucianesque et le

## Fonctions du chœur

Si ces chœurs ne font pas partie d'un spectacle théâtral, faut-il y voir un simple procédé dont use Lucien pour accroître la patine comique de ses dialogues<sup>59</sup>? Plusieurs chœurs ne font, de fait, qu'une très brève apparition, sans nécessairement interagir avec les protagonistes ni contribuer à l'action. Ainsi, dans *La Double Accusation*, la scène n'a aucune incidence sur le reste de l'intrigue et les plaideurs disparaissent sans même qu'on les congédie explicitement. De même, dans *Le Pêcheur*, le chœur des faux philosophes à peine arrivé sur l'Acropole prend la fuite. Quant aux morts anonymes de *La Traversée*, à l'exception de leurs quelques sanglots, ils restent dans le rôle silencieux et purement passif de figurants. Comme dans *La Double Accusation*, leur présence fugitive est un marqueur de la tradition aristophanesque dans laquelle Lucien inscrit son dialogue<sup>60</sup>. Les paroles des « guêpes » de *La Double Accusation* sont en effet autant de bribes des chicanes entre plaideurs, et ce chœur discordant, dont le motif est ici à peine esquissé, apparaît à cet égard comme un clin d'œil lettré et parodique faisant référence à la satire de la justice dans la comédie aristophanesque.

Cependant, le chœur peut aussi jouer un rôle dans la construction satirique du dialogue. Ainsi, sur un plan métaphorique, le chœur symbolise fréquemment, dans les discours de l'époque, aussi bien l'harmonie que la discorde lorsqu'il est désuni et dissonant, comme c'est le cas de la comparaison développée dans *Icaromé-nippe*<sup>61</sup>. Le chœur discordant des faux philosophes du *Pêcheur* apparaît comme la dramatisation de cette image : leurs prétentions

---

parallèle effectué par Lucien avec la gestuelle de la pantomime. La virtuosité du danseur de pantomime, capable d'interpréter plusieurs personnages à lui seul, en fait un paradigme possible de Lucien, interprète de ses propres dialogues.

59. Ainsi A. BELLINGER, « Lucian's Dramatic Technique », p. 10, note à propos des morts qui se lamentent dans la *Traversée* : « They have nothing to do with the progress of the piece: they are merely scenery. »

60. L'évocation des Initiés (au § 22) est probablement une référence supplémentaire aux *Grenouilles*, cf. I. LEDERGERBER, *Lukian und die altattische Komödie*, p.47.

61. *Icar.* 17 : « C'était comme si l'on présentait de nombreux choreutes ou plutôt de nombreux chœurs, et qu'ensuite on commandait à chacun des chanteurs de ne plus se soucier de l'harmonie d'ensemble (τὴν συνψῆδιαν) et de chanter sa mélodie personnelle (ἴδιον μέλος), chacun se piquant d'émulation (φιλοτιμουμένου), exécutant la sienne de bout en bout et s'appliquant à couvrir de la voix celle de son voisin. » De même, dans *Le Pêcheur* au § 43, les prétentions des représentants de chaque école peuvent émaner, on l'a vu, ou des membres d'un même chœur ou de chœurs rivaux.

concurrentes pour faire reconnaître la préséance de leur secte viennent rompre leur unité générique. La cacophonie qui en résulte reflète la *philotimia* qui régent les rapports entre philosophes<sup>62</sup> et qui se retrouve encore un peu plus dénigrée. En effet, la rivalité entre écoles philosophiques n'intervient pas dans le cadre de débats théoriques mais sert de révélateur à la cupidité foncière de ces prétendus philosophes : tous n'ont en tête que de toucher les deux mines promises.

Même si ces imposteurs ne sont pas directement confrontés aux autres personnages et notamment au chœur des philosophes authentiques, ils leur font d'une certaine manière contrepoint. L'unité du chœur des philosophes ressuscités est en effet elle-même précaire ; elle pourrait aisément éclater si les pères fondateurs ne faisaient taire pour l'occasion leurs désaccords doctrinaux<sup>63</sup> ; mais au moins leur querelle est-elle purement philosophique. Cette alliance de circonstance se rencontre aussi dans les chœurs de comédie engagés dans une poursuite contre un adversaire commun, comme c'est le cas des *Acharniens*. Les scholarques mis en scène par Lucien se voient donc traiter de manière comique et irrévérencieuse par cette assimilation à un chœur dont les réactions extrêmes sont épinglées et dénigrées tant par les remarques de leur adversaire (§ 8) que par un jeu de citations empruntées à l'épopée et à la tragédie. Ainsi, dans la scène d'ouverture inspirée des *Acharniens*, le philosophe endosse le rôle de coryphée d'un chœur comique, qui lui-même, en reprenant dans ses exhortations des vers de l'*Illiade*, s'identifie au héros homérique d'une armée de preux<sup>64</sup>. Cette superposition d'identités multiples fait du philosophe une figure burlesque. En dépit des protestations révérencieuses de Parrhésiadès<sup>65</sup>, conférer à ces grandes figures de la tradition philosophique le statut d'un chœur comique n'en demeure pas moins un procédé iconoclaste et

---

62. Cf. Heinz-Günther NESSELRATH, « Philosophers and *Philotimia* in Lucian's Perspective », dans *The Lash of Ambition. Plutarch, Imperial Greek Literature and the Dynamics of Philotimia*, éd. par G. Roskam & alii, Louvain, Peeters, 2012, p. 153-168. Ici la *philotimia* apparaît sous une forme dégradée, la *philoneikia*, cf. l'injonction de Philosophie : Παύσασθε φιλονεικοῦντες.

63. *Pisc.* 23.

64. *Pisc.* 1: *Il.* II, 363 : conseil donné par Nestor à Agamemnon au moment de ranger ses troupes en ordre de bataille et *Il.* VI, 112 : exhortation d'Hector aux Troyens qui fléchissent. Les substitutions opérées dans les vers pour les adapter au contexte entraînent la dégradation burlesque d'un combat héroïque en une rixe de philosophes.

65. *Pisc.* 8, 32-33 et 37.

satirique<sup>66</sup>, d'autant que ce chœur se voit privé de son rôle traditionnel de porte-parole du poète lors de la parabase. Lucien, en effet, ne délègue pas au chœur la fonction d'exposition de la poétique de ses dialogues et de défense contre les critiques qu'ils suscitent : il confie cette mission à des personnages qui sont des doubles auctoriaux<sup>67</sup>. Le chœur (puis son champion Diogène) représente au contraire la voix des détracteurs du dialogue lucianesque, ceux que scandalise la liberté de sa raillerie. L'ambiguïté des enjeux de la satire, critique sérieuse ou visée purement comique, est accrue par l'hybridation revendiquée avec le dialogue philosophique — mais cette question, fort complexe dans le *Pêcheur*, excède les limites du présent exposé<sup>68</sup>.

Le dispositif du chœur comique peut concourir au *spoudogeloion* ; le chœur des morts dans *La Traversée* en est un exemple. En théâtralisant de manière comique leurs plaintes, Lucien met à distance la mort et permet d'en rire. Contrairement à ce qui se passe dans la tragédie, dans le dialogue lyrique qui s'ébauche entre les morts et Cyniscos puis Mycille le chœur et le protagoniste ne partagent pas le lamento sur la mort ; bien au contraire, les gémissements du chœur sont tournés en dérision par Mycille, *via* leur reprise parodique. Les lamentations des uns et des autres ne renvoient pas à des situations personnelles bien individualisées, mais demeurent stéréotypées et représentatives de différentes catégories de la société qui composent ce chœur anonyme. Le *pathos* qu'elles pourraient engendrer se trouve ainsi atténué, mais l'identité générale du chœur confère à son dénigrement une résonance satirique plus universelle. Dans les dialogues qui ont pour cadre les Enfers, les lamentations sont l'expression paradigmatique des morts qui n'ont pas compris la vanité de leurs regrets et persistent à manifester ainsi leur attachement coupable aux valeurs matérielles. Lucien leur oppose le détachement lucide et enjoué du philosophe cynique ou du sage Mycille<sup>69</sup>.

---

66. Leur rôle de figure d'autorité est en effet tourné en ridicule, cf. A. PETERSON, « *Laughter in the Exchange...* », p. 123.

67. Cf. R. ROSEN, « *Lucian's Aristophanes...* », p. 147, pour la fonction parabatique du *Pêcheur*. Notons que dans les *Acharniens*, le héros Dicaïopolis fait aussi entendre la voix du Poète (v. 377 sq. puis v. 496 sq.) et offre un précédent au personnage de Parrhésiadès.

68. Voir les interprétations différentes de R. ROSEN, « *Lucian's Aristophanes...* », p. 148-151 et A. PETERSON, « *Laughter in the Exchange...* », p. 124-133.

69. Une situation voisine se rencontre dans le *Dialogue des morts* n°3 où Ménippe oppose son rire aux regrets intempestifs des morts (Crésus, Midas et Sardanapale). Son refrain est présenté comme un contre-chant à leur lamentation.

\*\*\*

L'imitation de l'Ancienne Comédie conduit Lucien à introduire dans quelques uns de ses dialogues un chœur, le plus souvent de manière très ponctuelle mais parfois aussi en développant réellement son rôle dans l'économie du dialogue. Cette inclusion dans le dialogue entraîne des dispositifs énonciatifs particuliers pour faire entendre la voix commune du chœur ou les voix plurielles des choreutes. Ainsi, Lucien choisit tantôt la voix d'un coryphée, tantôt la juxtaposition de voix diverses et souvent anonymes. Ce choix s'accorde avec les possibilités restreintes d'une lecture par un seul interprète mais décline également les deux facettes d'un chœur : l'unisson d'une communauté soudée par une même volonté ou par une émotion partagée, ou à l'inverse la dissonance d'un groupe divisé par la discorde. Dans un cas comme dans l'autre, le chœur est tourné en ridicule. Sa présence dans le dialogue ne relève pas simplement d'une forme de citation signalant au lecteur la prégnance du modèle aristophanesque, elle n'est pas davantage un pur accessoire dramatique. Le chœur peut être l'une des cibles de la satire et représente parfois sur la scène du dialogue, comme c'est aussi le cas dans la comédie, le public ou une partie du public, dont il relaie les croyances générales ou dramatise les vives réactions aux œuvres qui lui sont présentées.

# Le mélange des genres chez Lucien : le cas de la rhétorique judiciaire

Isabelle Gassino

Il existe sans doute plusieurs raisons acceptables pour caractériser l'œuvre de Lucien par la notion de mélange. En effet, Lucien est volontiers défini comme un satiriste par les commentateurs modernes<sup>1</sup> et, de son côté, il revendique comme principal fait d'armes littéraire l'invention du dialogue comique. Quel que soit le point de vue retenu, c'est donc l'idée de *mixis* qui apparaît comme le cœur de la poétique lucianesque : en effet, la satire, genre essentiellement romain<sup>2</sup>, tire son nom du mot *satura* qui signifie « mélange<sup>3</sup> », et d'autre part, le dialogue comique que Lucien se targue d'avoir inventé est lui-même présenté comme une création hybride<sup>4</sup>.

En outre, on trouve chez Lucien de très nombreuses pièces au caractère judiciaire plus ou moins marqué : la fréquence des scènes

1. Le terme est par exemple employé par Suzanne SAÏD dans son *Histoire de la littérature grecque* (en collaboration avec M. Trédé et A. Le Boulluec), Paris, PUF, 1997, p. 466. On notera que, si les monographies consacrées à Lucien usent largement de ce terme, elles n'en donnent pas de définition précise ; même l'ouvrage de Jennifer HALL, *Lucian's satire*, New York, Arno Press, 1981, ne le fait pas ; l'auteur cite Photius pour avoir qualifié Lucien de satiriste (p. 194 et p. 389), mais en réalité, le texte ne parle que de comédie (cod. 128, 96a: τὰ τῶν Ἑλλήνων κωμῶδει) et non, à proprement parler, de satire — il est vrai que trouver l'exact équivalent du terme en grec est problématique.

2. Cf. QUINTILIEN, *Institution oratoire*, X, 1, 93: *Satura quidem tota nostra est*.

3. Cf. Bénédicte DELIGNON, *Les satires d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté*, Louvain/Paris/Dudley (MA), Peeters, 2006, p. 19-23. Le terme *satura* vient vraisemblablement de l'expression *satura lanx* désignant un plat composé de multiples ingrédients, sorte de macédoine de fruits ou de légumes ; « la *satura* littéraire mêle des éléments variés comme la macédoine mêle divers ingrédients : c'est le genre du mélange » (p. 20).

4. Cf. *Bis acc.* 34, *Prom. uerb.* 5.

de tribunal est un trait distinctif de sa production. Rien d'étonnant à cela, puisqu'il avait initialement embrassé une carrière d'avocat<sup>5</sup> et qu'il était donc rompu à la pratique du *logos dikanikos*; de plus, ce type de discours paraît tout désigné pour servir efficacement la cause de la satire. En effet, si le dialogue philosophique de type platonicien — dont Lucien reconnaît s'être à la fois inspiré et écarté<sup>6</sup> — est apte à concilier les opinions contraires et à aboutir à un accord entre deux interlocuteurs qu'a priori tout oppose, en revanche, la forme du procès apparaît comme le lieu d'une confrontation indépassable, l'expression de deux points de vue opposés entre lesquels, bien loin de trouver une sorte de moyen terme à l'amiable, un tiers tranchera. On peut, à cet égard, se rappeler que le verbe « plaider » traduit le grec ἀγωνίζομαι, et que les deux discours d'accusation et de défense forment un ἀγών, c'est-à-dire un face-à-face. Dans la mesure où les deux parties plaident chacune leur tour, sans temps pour la synthèse ou la conciliation, la forme judiciaire paraît donc tout particulièrement en phase avec la satire, qui, à certains égards, peut être définie comme « le genre du franc-parler et des attaques nominatives<sup>7</sup> », et suppose donc le choc de deux visions opposées.

Or, il se trouve justement que l'un des textes recourant le plus largement à la forme judiciaire est également celui qui expose le plus précisément ce qu'est le dialogue comique: *La Double Accusation* se présente en effet comme une série de procès culminant dans les deux actions intentées contre un personnage anonyme, désigné comme « le Syrien », accusé successivement d'abandon par Rhétorique et d'outrage et mauvais traitements par Dialogue.

Un autre dialogue dans lequel un procès joue un rôle central est *Le Pêcheur*, caractérisé, quant à lui, par des changements de ton assez remarquables, puisqu'on y voit coexister sérieux et comique, discussions sur la philosophie et scènes de comédie.

Ces quelques constatations nous amènent à nous poser les questions suivantes, qui nous guideront dans notre lecture des deux textes qui viennent d'être mentionnés:

---

5. Cf. *Souda* XI, 683.

6. Cf. *Bis acc.* 33.

7. Cf. B. DELIGNON, *Les satires d'Horace...*, p. 21; c'est Horace qui donne de la satire la définition qu'elle avait en fait acquise avec Lucilius; cf. la satire II, 1: *Sunt quibus in satira uideor nimis acer*, « Il en est à qui je semble trop piquant dans la satire ».

— Existe-t-il un lien précis entre l'emploi de la forme judiciaire et la satire, c'est-à-dire la dénonciation plutôt virulente d'un personnage ou d'un type de personnages ?

— Dans quelle mesure le mélange des genres contribue-t-il lui aussi à la dénonciation ? A-t-il partie liée avec le *logos dikanikos* ?

## ***La Double Accusation:* des procès « exemplaires » ?**

L'un des passages les plus célèbres de *La Double Accusation* est celui où Dialogue se plaint des mauvais traitements que lui a infligés « le Syrien » en faisant de lui un objet non plus philosophique mais comique, caractérisé par son hybridité (*Bis acc.* 33):

Κρᾶσίν τινα παράδοξον κέκραμαι καὶ οὔτε πεζός εἰμι οὔτε ἐπὶ τῶν μέτρων βέβηκα, ἀλλὰ ἵπποκενταύρου δίκην σύνθετόν τι καὶ ξένον φάσμα τοῖς ἀκούουσι δοκῶ.

Je suis une sorte de mélange bizarre, ni prose ni vers, et j'apparais aux auditeurs, tel un hippocentaure, comme un alliage et un monstre étrange<sup>8</sup>.

Si ces mots s'appliquent au dialogue tel que Lucien le pratique en général, on peut se demander s'ils ne visent pas aussi plus directement, et très précisément, le dialogue en train de se tenir, *La Double Accusation* elle-même; en effet, celle-ci présente une série de procès qui, à bien des égards, peuvent sembler étranges, ou étrangers, selon la polysémie de l'adjectif ξένον.

### ***Référence aux normes des institutions athéniennes et écart par rapport à celles-ci***

Les paragraphes 8 et 9 ne laissent aucun doute quant au fait que les procès fictifs du dialogue se tiennent à Athènes: la mention de lieux voisins tels que le cap Sounion, l'Hymette ou le Parnès rend la localisation certaine. Concernant le déroulement et les conditions matérielles du procès, on peut également reconnaître certains traits du fonctionnement du tribunal populaire athénien de l'Héliée, tels

---

8. Le texte de Lucien cité ici est celui établi par J. Bompaire et édité dans la collection des universités de France (CUF, 2008); les traductions des divers auteurs proposées dans cet article nous sont propres.

que le tirage au sort des juges, en nombre différent selon l'importance de l'affaire jugée (§ 14) ou leur rétribution (§ 12 : attribution du triobole pour chaque procès).

Cela étant, le respect de la norme des procès athéniens se limite à peu près à ce que nous venons d'énoncer : pour le reste, rien n'est conforme au fonctionnement habituel des institutions athéniennes. En effet, si le tribunal mis en place par Zeus ressemble à l'Héliée, il est précisé qu'il est établi sur l'Aréopage (§ 4, § 12) : c'est peut-être une manière de signaler l'extrême importance des causes qui vont être jugées. Cela peut expliquer aussi que le nombre de juges (entre trois et onze selon les procès, comme indiqué au paragraphe 14) soit très réduit par rapport à ce qu'il était dans le tribunal populaire de l'Héliée. Il est à noter, du reste, que c'est aux deux procès contre le Syrien que sont affectés les juges les plus nombreux, comme pour confirmer que ces procès sont bien les plus importants de toute la série.

Ensuite, contrairement à la règle qui veut qu'on parle en son nom propre devant un tribunal, deux parties se font défendre par un tiers : Ivresse (dont la cause est soutenue par Académie qui, d'ailleurs, est aussi l'accusateur, et parle donc *pro* et *contra*) et Volupté, à la place de qui Épicure prend la parole. Il y a là plus qu'une entorse mineure à l'usage : que des parties soient incapables de prendre la parole devant le tribunal indique que les dés sont pipés, dans la mesure où accusateur et accusé ne sont pas sur un pied d'égalité ; d'autre part, qu'une même personne soutienne une thèse et son contraire montre à quel point elle tient peu aux idées qu'elle défend ; on a l'impression qu'elle prend la chose plus comme un exercice que comme un vrai procès. Dans ces conditions, il est peu vraisemblable que le procès voie l'établissement, ou le rétablissement, de la justice — et même, il semble finalement peu important d'y travailler, puisque certains ne semblent pas du tout convaincus de ce qu'ils avancent. Il y a une voix qui, a priori, sera plus entendue que l'autre ; or, la satire telle que la pratique Lucien repose aussi sur une voix critique<sup>9</sup>. Il semble donc que ces procès soient de nature à permettre l'expression d'une « voix satirique ».

---

9. Cf. Alberto CAMEROTTO, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano & Udine, Mimesis, 2014, p. 15-107.

Mais les procès intentés au Syrien ne sont pas en reste pour ce qui est de l'étrangeté: comme le fait remarquer Justice elle-même (14), ils auraient dû avoir lieu « de l'autre côté de l'Euphrate » (ὕπὲρ τὸν Εὐφράτην), et il est inouï de faire comparaître un accusé dont le nom n'est même pas précisé (§ 14), même si Hermès assure que cela ne constitue pas un empêchement.

### ***Des procès emblématiques***

Cependant, même lorsque les parties des différents procès sont expressément nommées, cela ne change pas grand-chose: l'impression générale qui se dégage est que l'on ne se contente pas de juger des individus, mais qu'on a affaire à des confrontations emblématiques. Cet aspect se manifeste en premier lieu à travers les parties mises en cause: ici, contrairement à ce qui se passe en droit athénien (où même les procédures relatives à la « sécurité nationale » sont prises en charge par un accusateur qui n'est qu'un simple particulier), on n'assiste pas à des différends entre deux individus, mais, pour chaque procès, l'une des parties est une allégorie (Ivresse, Académie, Portique, Volupté, Luxure, Vertu, Banque, Peinture, sans oublier Rhétorique et Dialogue). Cela est dû au fait que Justice décide de prendre en priorité les procès intentés à des hommes par des arts, des professions, des sciences (τέχνας ἢ βίοις ἢ ἐπιστήμας, § 13). Le jugement rendu vaudra donc pour tout un ensemble d'individus, ce qui peut sembler paradoxal dans la mesure où, comme on vient de le voir, les conditions ne sont pas réunies pour que les verdicts soient des modèles du genre.

S'il paraît évident que les deux procès les plus importants sont ceux du Syrien, placés en fin de dialogue, ceux qui les précèdent n'ont pas pour seule fonction de distraire le lecteur en retardant l'entrée en scène du personnage principal: ils sont comme une introduction à ces procès, dans la mesure où les thèmes abordés et les arguments développés trouvent un écho dans ces deux derniers procès. En effet, les causes ont toutes pour fondement le choix fait par une personne de changer de mode de vie; or, l'accusation formulée contre le Syrien par Rhétorique reprend la même thématique, celle-ci se plaignant d'avoir été abandonnée au profit du Dialogue. Dans chaque procès, l'accusé est ou bien l'école qui a accueilli le transfuge (Académie, dans le premier procès), ou la notion qui l'a attiré à elle (Volupté puis Vertu, dans les deuxième et troisième procès), ou bien, dans les affaires suivantes, la personne qui a quitté une école ou une activité

(Diogène, Pyrrhon). Il y a donc une progression logique dans les différentes causes plaidées, qui visent d'abord des écoles ou des concepts incarnant des modes de vie, avant de viser des individus. En outre, parmi les procès mettant en cause un individu, les deux qui sont faits au Syrien sont les seuls à parvenir à leur terme : ni celui de la Banque contre Diogène, ni celui de la Peinture contre Pyrrhon ne peuvent finalement avoir lieu, parce que, dans le premier cas, Diogène entreprend de frapper la Banque avec son bâton et que, dans le second, Pyrrhon ne s'est pas présenté devant le tribunal.

On assiste ainsi à une prolifération de procès qui sont autant de variations sur le thème des chefs d'accusation finalement formulés contre le Syrien ; ainsi, le tribunal devant lequel les causes sont plaidées se trouve saturé de questions qui, toutes, reviennent à ce qui est reproché au Syrien : un délit de fuite, et d'abandon.

### ***Étrangeté et singularités***

Que les procès impliquant « le Syrien » soient jugés à Athènes est une bizarrerie relativement mineure : l'existence même de ce personnage en est une, bien plus grande ! Qualifié tour à tour de « Syrien » ou d'« orateur syrien » (§ 14), il est une sorte d'« oxymore » incarné, dans la mesure où un orateur formé à l'éloquence grecque ne peut être syrien, mais doit nécessairement être grec<sup>10</sup>.

Mais il y a surtout une forte déception de l'attente du lecteur lorsqu'arrivent enfin les deux procès intentés à ce Syrien — dans lequel il est bien sûr très difficile de ne pas voir Lucien lui-même<sup>11</sup>. En effet, l'identité des accusateurs — Rhétorique, puis Dialogue — laissait augurer des débats d'ordre littéraire, au lieu de quoi les chefs d'accusation sont tout ce qu'il y a de plus ordinaires : Rhétorique se présente comme une épouse qui a tout fait pour son mari avant d'être abandonnée par lui, et Dialogue se plaint d'outrages et de mauvais traitements.

Un tel procédé n'est pas sans parallèle chez Lucien : la Rhétorique, qui se présente elle-même comme une épouse irréprochable, apparaît au contraire, dans le discours de défense du Syrien, comme aguicheuse et coquette, exactement comme la femme que le

---

10. Cf. Sandrine DUBEL, « Dialogue et autoportrait : les masques de Lucien », dans *Lucien de Samosate. Actes du colloque international de Lyon (30 septembre – 1<sup>er</sup> octobre 1993)*, éd. par A. Billault, Paris, De Boccard, 1994, p. 19-26 (le terme « oxymore » est employé p. 21).

11. Id.

commun des mortels prend pour la Philosophie dans *Le Pêcheur*<sup>12</sup>: le Syrien prétend qu'elle l'a trompé (ἐμοιχεύετο, § 31), qu'elle avait de nombreux amants (ἐραστῶν) et se comportait et « s'arrangeait et se coiffait comme une courtisane, se fardait et soulignait ses yeux de noir » (κοσμουμένην δὲ καὶ τὰς τρίχας εὐθετίζουσαν εἰς τὸ ἑταιρικὸν καὶ φύκιον ἐντριβομένην καὶ τῷ φθαλμῷ ὑπογραφομένην).

Ce type d'accusation rappelle les critiques que Lucien adresse à ses adversaires dans d'autres dialogues: celles qui consistent à dire qu'ils sont efféminés, qu'ils se sont prostitués dans leur jeunesse<sup>13</sup>, toutes choses contribuant à accréditer l'idée qu'ils n'ont pas la virilité indispensable à la pratique de la rhétorique<sup>14</sup>. Ici, l'ingéniosité consiste à simplement faire de la Rhétorique un personnage qui prend la parole: puisqu'elle est désignée par un mot de genre féminin, elle ne pourra être qu'une femme. Or, de quoi une femme pourrait-elle parler devant un tribunal, si ce n'est d'affaires privées, en l'occurrence, de son mari et des relations qu'elle a avec lui? Le cadre judiciaire détermine donc non seulement la forme du discours, mais aussi son contenu et même, son résultat: une femme exposant son infortune conjugale devant un jury nécessairement composé exclusivement d'hommes, ne pourra qu'être raillée et se rendre ridicule. En outre, la Rhétorique avance quelques arguments hautement fantaisistes: elle prétend par exemple avoir fait de son mari un citoyen — chose rigoureusement impossible selon le droit athénien — dans une phrase stipulant que c'est elle qui a joué, dans le couple, le rôle normalement dévolu à l'homme<sup>15</sup> (*Bis acc.* 27):

Ἔτα ἀγαγοῦσα αὐτὸν εἰς τοὺς φυλέτας τοὺς ἐμοὺς παρενέγραφα καὶ ἀστὸν ἀπέφηνα.

Puis, je l'ai pris pour époux, je l'ai fait inscrire en fraude parmi les membres de ma tribu et je fis de lui un citoyen.

12. Cf. *Pisc.* 12: Ὑπεφαίνετο δὲ τι καὶ ψιμύθιον καὶ φῶκος, καὶ τὰ ῥήματα πάνυ ἑταιρικά, καὶ ἐπαινομένη ὑπὸ τῶν ἐραστῶν εἰς κάλλος ἔχαιρε, « On voyait un peu de fard et de rouge, elle parlait comme une courtisane, elle aimait s'entendre complimenter par ses amants ».

13. C'est notamment le cas du faux prophète Alexandre (*Alex.* 5).

14. Le personnage connu comme le « maître de rhétorique », qui manifestement fait siennes bon nombre d'idées reçues, dit notamment que, pour exercer son métier, il faut, entre autres choses, passer pour collectionner les conquêtes féminines (*Rh. pr.* 23): Καλὸς γὰρ εἶναι θέλει καὶ σοὶ μελέτω ὑπὸ τῶν γυναικῶν σπουδάζεσθαι δοκεῖν, « Fais effort pour être beau et veille à ce qu'on croie que les femmes te poursuivent de leurs assiduités ».

15. En effet, le verbe ἄγω, ou plus souvent ἄγομαι, au sens d'« épouser », a normalement un sujet masculin et pour complément d'objet un nom de femme.

En somme, Rhétorique est ridicule à la fois parce qu'elle est une femme et parce qu'elle a tenté d'agir comme un homme : autant dire que le discours qu'elle tient est doublement frappé de nullité. En effet, elle se plaint de maux qui, somme toute, devaient paraître bien communs à la plupart des gens et qu'il valait bien mieux ne pas dévoiler au grand jour, sous peine de subir un opprobre plus blessant, au fond, que les faits eux-mêmes. Et quoi de plus facile, pour la partie adverse — en l'occurrence, le Syrien — que d'opposer à la vision de l'épouse abandonnée et trompée la thèse du mari fidèle qui, au contraire, a été peu à peu délaissé par une épouse résolument dévergondée<sup>16</sup>?

En somme, le simple fait de donner la parole aux personnages suffit presque à discréditer Rhétorique, et ce n'est pas le seul moment où Lucien use de ce procédé : il fait exactement la même chose plus haut, lorsque Stoa (le Portique) prend la parole contre Volupté, pour protester contre le fait qu'elle s'est fait ravir par sa rivale son amant, Dionysos : Stoa, dont le nom est féminin en grec, n'a aucune chance de convaincre qui que ce soit de sa virilité : une phrase telle que ἐν χρω̄ κέκαρμαι καὶ ἀρρενωπὸν βλέπω καὶ σκυθρωπῆ δοκῶ (« Je suis tondu à ras, j'ai le regard viril et l'air sombre », § 20) se fracasse sur l'avant-dernier mot, accordé au féminin, chose aussi impossible et hautement risible que pouvait l'être le titre « L'Assemblée des femmes » (en grec, le participe féminin ἐκκλησιάζουσαι) de la comédie d'Aristophane.

Si le Syrien l'emporte facilement, à l'unanimité moins une voix (§ 32), il n'a pourtant apporté d'argument convaincant sur aucun des points cruciaux ; il n'a en effet pas démontré en quoi, sur le plan poétique et conceptuel, son passage de la rhétorique au dialogue était pertinent. On peut faire le parallèle entre ce glissement du débat et celui auquel on assiste dans *Les Grenouilles* d'Aristophane : la fameuse discussion entre Eschyle et Euripide, dans les Enfers, ne

---

16. Ajoutons que faire perdre la face au personnage de Rhétorique est d'autant plus savoureux que la chose est éminemment paradoxale, dans la mesure où, manifestement, le Syrien a une parfaite maîtrise de l'art oratoire et rejette l'accusation avec brio. Pour commencer, en effet, il suscite la curiosité et l'intérêt des juges en affirmant (§ 30) que son adversaire a dit la vérité ; puis il évoque les faits antérieurement rapportés d'un point de vue différent, de nature à modifier l'opinion de ceux qui l'écoutent, avant d'apporter une justification supplémentaire à sa conduite (§ 32) et de terminer sur la traditionnelle adresse aux juges, néanmoins réduite au minimum, comme s'il voulait donner un échantillon de son talent sans développer tout ce qui aurait pu l'être. Rien d'étonnant, dans ces conditions, à ce qu'il gagne les deux procès qui lui sont intentés.

porte pas tant sur des questions littéraires que sur des questions morales, puisque, selon Euripide, ce qui rend un poète digne d'admiration, c'est le fait qu'il rende les hommes meilleurs<sup>17</sup>. Néanmoins, le débat entre les deux poètes tragiques conservait une certaine tenue, alors qu'ici, la confrontation entre Rhétorique et le Syrien sombre dans de sordides histoires d'adultère, auxquelles le Syrien semble finalement bien inspiré de s'être soustrait. La discussion est contaminée et discréditée par le basculement dans la sphère privée et, plus précisément, conjugale, comme cela se passe dans *Lysistrata*: l'Athénienne propose des solutions de bon sens pour diriger la cité correctement<sup>18</sup>, ce qui ne peut convenir, puisqu'elle mélange le problème, considéré comme strictement privé, des femmes athéniennes (elles veulent retrouver leurs maris pour pouvoir coucher avec eux) — problème qu'elle entend résoudre en lui appliquant des solutions elles aussi purement domestiques inspirées du traitement de la laine brute<sup>19</sup> — et les problèmes de la cité, sur lesquels les femmes ne sauraient, n'étant pas citoyennes, avoir leur mot à dire.

Toujours est-il que ce procès a quelque chose d'extrêmement décevant: le Syrien est acquitté, mais les questions essentielles sont passées sous silence. Le procès n'a même pas vraiment permis la confrontation des opinions, mais a simplement vu l'une des parties se faire tourner en ridicule par l'autre; autrement dit, il s'est prêté bien plus à la satire qu'à l'établissement d'une justice en bonne et due forme.

---

17. Cf. ARISTOPHANE, *Grenouilles* 1008 sq :

ΑΙΣΧΥΛΟΣ – Τίνος οὔνεκα χρῆ θαυμάζειν ἄνδρα ποιητήν;

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ – Δεξιότητος καὶ νοουθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν.

ESCHYLE – Pour quelle raison faut-il admirer un poète ?

EURIPIDE – Pour son habileté et ses mises en garde, parce que nous rendons les hommes meilleurs dans les cités.

18. ARISTOPHANE, *Lys.* 574 sq.

19. Il est vrai que le tissage est aussi une métaphore de l'activité politique, comme l'analysent John SCHEID et Jesper SVENBRO dans *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, La Découverte, 1994, p. 17-43, et plus spécialement dans les pages 23 à 25, qui commentent le texte auquel nous nous référons; mais la lecture proposée de ce passage d'Aristophane semble ne pas tenir compte de son caractère foncièrement comique. Même si *Lysistrata* a des intentions pacificatrices, il n'en demeure pas moins que son projet ne peut que susciter les quolibets du public athénien.

## Le Pêcheur : du tribunal à la tribune

*Le Pêcheur ou les Ressuscités* est consacré au rapport qu'entretient Lucien, empruntant ici les traits de Parrhésiadès<sup>20</sup>, avec la philosophie. Il présente l'originalité de commencer par une tentative de règlement de comptes entre les anciens philosophes et Parrhésiadès et de se clore par une autre tentative du même ordre — mais empruntant d'autres moyens — entre Parrhésiadès et les philosophes de son époque, en deux scènes entre lesquelles les échos sont nombreux. Entre ces deux moments, un procès, obtenu de haute lutte par Parrhésiadès face aux philosophes déchaînés : la scène judiciaire apparaît donc, d'emblée, comme une manière de continuer le lynchage de l'adversaire par d'autres moyens, d'autant que Diogène envisage clairement de recourir à son bâton si, d'aventure, le procès ne donnait pas le résultat escompté<sup>21</sup>. On a ici un glissement remarquable du personnage du philosophe à celui du vieillard de comédie : Diogène est caractérisé par son bâton en tant que philosophe cynique<sup>22</sup> mais aussi en tant que philosophe tout court, car le bâton est, chez Lucien, l'attribut de tous les faux philosophes, quelle que soit l'école dont ils se réclament<sup>23</sup> ; mais il évoque aussi, irrésistiblement, le personnage du *senex* de la comédie latine, également repérable à son bâton<sup>24</sup>. On a ainsi un contexte qui tient à la fois de la polémique et de la comédie. Tout porte donc

---

20. Sur cette identification, cf. S. DUBEL, « Dialogue et autoportrait... ».

21. Cf. *Pisc.* 24 : Κἂν ἡ Φιλοσοφία δὲ πρὸς τοὺς λόγους ἐπικλασθεῖσα — φύσει γὰρ ἡμερος καὶ πρᾶός ἐστιν — ἀφεῖναι διαβουλευῆται αὐτόν, ἀλλ'οὐ τὰ ἐμὰ ἐνδεήσει· δεῖξω γὰρ αὐτῷ ὅτι μὴ μάτην ξυλοφοροῦμεν, « Même si la Philosophie se laisse fléchir par ses discours — elle a un naturel doux et conciliant — et décide de l'acquiescer, je ne me sentirai pas lié : je lui ferai voir que ce n'est pas pour rien que nous portons un bâton. »

22. Le bâton est, avec la besace, l'attribut traditionnel des philosophes cyniques, et en particulier de Diogène ; cf. DIOGÈNE LAËRCE, VI, 2, 2-3 : Βακτηρία δ' ἐπεστηρίζετο ἄσθενήσας ἔπειτα μέντοι καὶ διὰ παντός ἐφόρει, οὐ μὴν ἐν ἄσσει, ἀλλὰ καθ'ὄδον αὐτῆ τε καὶ τῆ πύρρα, καθὰ φησιν Ὀλυμπιόδωρος ὁ Ἀθηναίων προσαταήσας καὶ Πολύευκτος ὁ ῥήτωρ καὶ Λυσανίας ὁ Αἰσχρίωνος, « Il se soutenait avec un bâton alors qu'il était malade, et ensuite, il l'emportait partout — pas en ville, mais en voyage — avec une besace, d'après ce que disent Olympiodore, prostate des Athéniens, le rhéteur Polyuctos et Lysanias fils d'Aischrion ».

23. Cf. *Pisc.* 42 : au moment où, attirés par les promesses de Parrhésiadès, tous les philosophes prétendus se précipitent vers l'Acropole, Philosophie décrit la scène : καὶ πανταχοῦ πήρα κολακεία, πῶγων ἀνασχυντία, βακτηρία λιχνεία, συλλογισμὸς φιλαργυρία, « Partout ce n'est que besace et flatterie, barbe et impudence, bâton et gourmandise, syllogisme et cupidité ». Rien ne permet de caractériser ces imposteurs comme des cyniques, ainsi que le montre la suite du dialogue.

24. Cf. Florence DUPONT, *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 114.

à croire que ce procès-ci aura, lui aussi, des caractéristiques mêlées. De fait, comme ceux de *La Double Accusation*, il ne respecte pas les canons de la rhétorique judiciaire et se distingue par un mélange des genres à différents niveaux.

### **Mixis des lieux, des règles et des institutions**

Comme dans le dialogue précédemment étudié, même si le procès est situé à Athènes, il ne se déroule pas selon les normes des tribunaux démocratiques athéniens :

— le lieu n'est ni l'Héliée ni même l'Aréopage, mais l'Acropole ;

— la composition du jury est très particulière, puisque Parrhèsiadès annonce que les philosophes seront à la fois accusateurs et juges (οἱ αὐτοὶ κατηγορεῖτε καὶ δικάζετε, § 9). La Philosophie elle-même sera juge aussi (§ 9) ; Parrhèsiadès, de son côté, prend comme avocate (συνήγορον) Vérité (§ 16), ainsi que Liberté, Franchise et Argument. S'il est étrange de voir les accusateurs parmi les membres du jury, il l'est tout autant qu'un accusé puisse décider qui siègera parmi eux.

— Parrhèsiadès réclame un procès en mêlant le vocabulaire de la justice et celui de la vie politique, parlant de « rendre des comptes » (εὐθύνας, § 8) ; il qualifie les philosophes de « législateurs de la vie la meilleure » (ἀρίστου βίου νομοθέτας ὄντας, § 30) ; au paragraphe 46 est mise en place une dokimasie (δοκιμάζεσθαι) des philosophes prétendus.

— Surtout, Parrhèsiadès est initialement en position d'accusé, mais sa défense prend rapidement la forme d'un acte d'accusation des faux philosophes : un procès en amène un autre, qui avorte très vite parce que les accusés, sommés de venir se justifier (ἀπολογησομένων, § 40) devant Vertu, Philosophie et Justice, ne disent rien.

### **Du procès comme spectacle**

On retrouve donc des traits présents dans *La Double Accusation* ; cette fois, pourtant, il est encore plus évident que le procès n'est pas censé garantir un jugement équitable, mais mettre en scène le personnage principal. En effet, la neutralisation prévue de Parrhèsiadès et sa réduction au silence, voire sa mise à mort, sérieusement envisagée par les philosophes au début du dialogue, laissent place, par étapes, au triomphe du personnage. On a successivement :

— une tentative de lynchage de Parrhèsiadès par les anciens philosophes revenus sur terre (§ 1-2) ;

— une ébauche de dialogue entre Parrhèsiadès et les philosophes en colère, avec un ἀγών qui prend tout d’abord la forme d’un échange serré, à coup de citations. Ce dialogue débouche sur un procès (§ 3-10) ;

— un procès dans lequel Parrhèsiadès est accusé (§ 11-28), jusqu’au moment où la défense de Parrhèsiadès se mue en acte d’accusation des faux philosophes (§ 29-39) ;

— Cette seconde accusation ne débouche pas sur un second procès, mais directement sur un châtement infligé aux faux philosophes. Parrhèsiadès en effet trouve une manière expéditive (la dokimasie citée plus haut, § 46) de faire la distinction entre vrais et faux philosophes, en attirant les imposteurs avec de l’or ; il joue un rôle central, car les alliés de Vérité et de Philosophie (Syllogisme, en l’occurrence, qui fait la proclamation), ne sachant dissimuler, sont incapables de faire venir jusqu’à elles les escrocs de profession.

Ainsi, le personnage, muet au tout début du dialogue, quand il est menacé d’être mis à mort sans possibilité de se défendre, prend la parole dans un cadre judiciaire, puis retourne cette parole contre ses véritables adversaires, qui ne sont pas ses accusateurs, mais les individus qui s’en réclament de manière illégitime. La scène du procès est donc le moment où le personnage de Parrhèsiadès prend toute sa dimension en devenant, d’accusé qu’il était, porte-parole et défenseur de la « vraie » philosophie. L’intérêt de la forme du procès ne réside pas dans la confrontation des points de vue entre les anciens philosophes et Parrhèsiadès, puisqu’en réalité, ils sont d’accord<sup>25</sup> ; il est, bien plutôt, de donner une tribune à celui-ci en lui permettant d’exposer aussi longuement qu’il le souhaite son opinion sur les philosophes de son temps — et cette opinion est une condamnation sans appel : les prétendus penseurs sont éreintés à coups d’images et d’anecdotes les assimilant, pour commencer, à de mauvais acteurs (§ 31), puis à des animaux, tantôt à des ânes (§ 32), tantôt à des singes (§ 36), en un réquisitoire qui culmine dans une série de comparatifs (*Pisc.* 34) :

Τοὺς πλουσίους τεθήπασιν καὶ πρὸς τὸ ἀργύριον κεχίηνασιν,  
ὀργιώτεροι μὲν τῶν κυνιδίων ὄντες, δειλότεροι δὲ τῶν λαγῶων,

25. Parrhèsiadès commence en effet par souligner qu’il est d’accord avec le réquisitoire prononcé par Diogène — à ceci près que celui-ci est incomplet (*Pisc.* 29).

κολακικώτεροι δὲ τῶν πιθήκων, ἀσελγέστεροι δὲ τῶν ὄνων,  
ἀρπακτικώτεροι δὲ τῶν γαλῶν, φιλονεικότεροι δὲ τῶν ἀλεκτρυόνων.

Ils sont en extase devant les riches, bouche bée devant l'argent, plus hargneux que les roquets, plus peureux que les lièvres, plus flatteurs que les singes, plus lubriques que les ânes, plus charpardeurs que les chats, plus combatifs que les coqs.

La distribution de la parole joue un rôle déterminant : celui qui n'y a pas droit ne peut, bien évidemment, participer à un procès. Or, dans la scène d'ouverture comme dans celle de clôture, les individus mis en cause n'ont pas droit à la parole, comme la métamorphose des faux philosophes en poissons<sup>26</sup> le manifeste ; mais, à la différence de Parrhèsiadès, à qui silence était imposé par la force, au début du dialogue, les imposteurs, eux, consentent, par leur attitude, à se métamorphoser en poissons : c'est en se laissant attirer par l'appât qui leur est présenté qu'ils se font prendre et se réduisent eux-mêmes au silence.

### ***De l'écart à l'hybridation***

#### **Une confrontation à peine moins violente**

Plutôt qu'une série d'écarts ponctuels par rapport à une norme, le procès en question est délibérément construit comme une forme hybride. En effet, certains détails du vocabulaire employé montrent qu'il n'est pas seulement une manière de continuer la bataille par d'autres moyens, mais un mélange de polémique (verbale) et de combat (physique) : Parrhèsiadès dit par exemple qu'il aura à combattre (προσπολεμῆσαι, § 17) des adversaires redoutables, révélant qu'il conçoit son argumentation comme une bataille. Et comme pour souligner cette ambivalence, il conseille aux philosophes de conserver leurs pierres à la main, « parce qu'ils en auront besoin ensuite, au tribunal » (δεήσει γὰρ αὐτῶν μικρὸν ὕστερον ἐν τῷ δικαστηρίῳ, § 11) comme si la pierre qui servait à frapper était, en l'occurrence, d'un usage normal, à l'instar du jeton servant à exprimer un suffrage.

C'est le face-à-face, plus que la résolution du différend, qui est attendu de ce procès ; non seulement, comme on l'a vu, Diogène n'a aucune intention de renoncer à l'usage du bâton, mais en outre,

---

26. Cf. la remarque de Parrhèsiadès (*Pisc.* 51), posant une question à l'un de ces poissons-philosophes : Καίτοι γελοιὸς εἰμι ἀναγκάζων ἰχθὺν λαλεῖν· ἀφῶν γὰρ οὔτοι γε, « Mais je suis ridicule d'essayer de forcer un poisson à parler, puisqu'ils sont muets ».

lorsque Parrhèsiadès convainc Philosophie et les autres jurés de la culpabilité des faux philosophes, il ne propose pas d'organiser un nouveau procès, mais il met immédiatement en place un dispositif destiné à prouver leur culpabilité — un dispositif qui ressemble à s'y méprendre à un piège dans lequel ils vont inmanquablement tomber. Si justice il y a ici, elle est peu conforme à l'idée que les jurés athéniens pouvaient s'en faire.

### Comédie et tragédie

Ce n'est sans doute pas pur hasard non plus qu'on ait un usage aussi manifeste du vocabulaire du théâtre, avec, en particulier, une association de la comédie et de la tragédie. C'est ainsi que Diogène accuse Parrhèsiadès d'avoir convaincu Ménippe de « participer à ses comédies » (συγκωμωδεῖν αὐτῷ, § 26) tandis que Diogène exprime son souhait de voir Parrhèsiadès châtié, comme il assisterait à un spectacle, en employant le verbe θεάομαι (εἰ θεάσαιντο αὐτὸν κολασθέντα, § 27). L'élément-clef de l'accusation est que Parrhèsiadès fait de la comédie alors qu'aucune fête ne l'y autorise<sup>27</sup>: autrement dit, tout semble se ramener à une question de temps et de lieu, à ce que la bienséance et les usages autorisent ou non. Dans ces conditions, l'accusation formulée par Diogène semble relever elle-même du pur formalisme ou, pour le dire plus crûment, de la mauvaise foi.

Parrhèsiadès lui-même reprend cette image de la comédie, lorsqu'il conclut son discours en disant que, loin de nier les faits qu'on lui reproche (ses attaques contre les philosophes — mais pas ceux qui s'en prennent à lui à ce moment-là), il continuera à le faire, (οὔποτε παύσομαι ἐλέγχων καὶ κωμωδῶν, « je ne cesserai jamais de les confondre et de faire de la comédie avec eux »), en associant deux termes empruntés, l'un au vocabulaire de la polémique, l'autre au vocabulaire du théâtre, créant ainsi un nouvel hybride d'un type comparable au dialogue comique évoqué dans *La Double Accusation*.

Mais Lucien ne s'exempte pas du ridicule potentiellement attaché à un personnage de comédie: dans *La Double Accusation*,

---

27. Cf. *Pisc.* 26: μεγάλη τῆ φωνῆ ἀγορεύει κακῶς Πλάτωνα, Πυθαγόραν, Ἀριστοτέλη τοῦτον, Χρύσιππον ἐκείνον, ἐμὲ καὶ ὄλως ἅπαντας οὔτε ἑορτῆς ἐφίεσις οὔτε ἴδια τι πρὸς ἡμῶν παθῶν, « Haut et fort il dit publiquement du mal de Platon, Pythagore, Aristote qui est ici, de Chrysippe qui est là-bas, ainsi que de moi, bref, de tous sans exception, sans qu'aucune fête ne l'y autorise, et sans qu'on lui ait rien fait de mal ».

Rhétorique rapporte avoir vu la métamorphose progressive du Syrien qui commençait à hausser le sourcil, ce qui est un trait des philosophes de comédie<sup>28</sup>. En d'autres termes, le Syrien ressemblant fort à Lucien devenait donc lui-même, en partie, un personnage de comédie !

La présence du champ lexical de la tragédie est d'autant plus remarquable que les termes ne sont pas connotés négativement, contrairement à ce qui se passe généralement chez Lucien<sup>29</sup>. Ainsi, à l'énoncé du verdict, qui décrète l'acquittement de l'accusé, Parrhèsiadès se prosterne devant Philosophie et souligne qu'il doit s'exprimer dans un style « plus tragique » (*Pisc.* 39) :

Τραγικώτερον αὐτὸ ποιήσειν μοι δοκῶ· σεμνότερον γάρ.

Je vais le faire dans un registre plus tragique, car cela impose davantage le respect.

La référence à la tragédie est amenée par les philosophes qui, reconnaissant leur erreur, avaient déclaré (*Pisc.* 38) :

Τραγωδὸν τινα τοῦτον ἐφ' ἡμᾶς κекινήκαμεν ἄσομενον τὰς Φρυγῶν συμφορὰς. Αἰδέτω γοῦν καὶ τοὺς θεοῖς ἐχθροὺς ἐκτραγωδεῖτω.

Nous avons dressé contre nous un acteur tragique, que voici, pour chanter les malheurs des Phrygiens. Qu'il chante donc et fasse des ennemis des dieux des personnages de tragédie.

Parrhèsiadès devient, dans leur discours, un acteur tragique, au moment même où ils admettent s'être trompés sur lui, c'est-à-dire quand ils commencent à le prendre au sérieux. Dans le discours qu'ils tiennent, on passe de la comédie (condamnabile) à la tragédie (estimable) ; dans l'un et l'autre cas, la représentation semble primer sur tout le reste : il s'agit de dénoncer, de montrer, de faire une action publique. Mais, paradoxalement, la référence à

---

28. C'est à ce trait que les philosophes sont reconnaissables dans la comédie ; ainsi chez Baton (fr. 5), les philosophes sont appelés οἱ τὰς ὀφρῶς ἐπηρκότες, « ceux qui ont les sourcils levés » : cf. Rudolf KASSEL, et Colin AUSTIN (éd.), *Poetae Comici Graeci*, Berlin, De Gruyter, 1983, vol. IV, p. 34.

29. Sur la métaphore du théâtre au II<sup>e</sup> siècle, voir Monique TRÉDÉ, « Le théâtre comme métaphore au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. : survivances et métamorphoses », *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 2, 2002, p. 581-605 ; sur la métaphore tragique chez Lucien, voir Isabelle GASSINO, « Théâtre, spectacle et mise en scène chez Lucien : de la satire à la poétique », dans *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico*, éd. par A. Camerotto, Milano, Mimesis (à paraître).

la tragédie peut se teinter d'une touche de comique, dans la mesure où le Parrhèsiadès annonçant qu'il va parler d'une manière « plus tragique », c'est-à-dire plus solennelle, rappelle irrésistiblement le Zeus du début du *Zeus tragédien*, qui reproche à Hermès de ne pas convoquer les dieux à l'assemblée avec suffisamment de solennité<sup>30</sup>.

### Maîtrise de la rhétorique et défense de la philosophie

Le plaidoyer de Parrhèsiadès incluant un portrait à charge des faux philosophes est aussi assimilé à un tableau, ce qui est un nouveau trait positif, puisque Vérité déclare (*Pisc.* 38):

Και ὅλως ἔδειξε τοὺς ἄνδρας ἐναργῶς καθάπερ ἐπί τινος γραφῆς τὰ πάντα προσεικότας, οὐ τὰ σώματα μόνον ἀλλὰ καὶ τὰς ψυχὰς αὐτὰς εἰς τὸ ἀκριβέστατον ἀπεικάσας.

En un mot, il a fait voir ces hommes aussi clairement que dans un tableau; il les a peints avec la plus grande précision, ressemblants en tous points, non seulement physiquement mais aussi moralement.

Bien sûr, en tant qu'orateur<sup>31</sup>, Parrhèsiadès est apte à faire des « tableaux en paroles » remarquables par leur *enargeia*, c'est-à-dire à faire des *ekphraseis* selon la définition antique du terme<sup>32</sup>; mais cet orateur est aussi quelqu'un qui connaît suffisamment la philosophie pour être à même de confondre les imposteurs, plus que Vérité elle-même: en effet, au paragraphe 44, Philosophie annonce que, aidée de Vertu et Vérité, elle jugera qui sont les vrais philosophes (καὶ νῦν ἔγωγε ἡ Φιλοσοφία καὶ Ἀρετὴ αὕτη καὶ Ἀλήθεια δικάσομεν οἵτινες οἱ ὀρθῶς φιλοσοφοῦντές εἰσιν), mais elle ne réussit qu'à faire fuir tout le monde, en annonçant clairement ce qu'elle va faire. Un nouveau moyen est envisagé par Vérité, confier l'affaire

30. Cf. *J. trag.* 6: Οὕτω ψιλὰ, ὦ Ἑρμῆ, καὶ ἀπλοῖκά καὶ περὶ κηρύττεις, καὶ ταῦτα ἐπὶ τοῖς μεγίστοις συγκαλῶν; « C'est tout, Hermès? Une déclaration si sèche, commune, prosaïque, alors que tu convoques les dieux pour une affaire de la plus haute importance? »

31. Parrhèsiadès est en effet défini comme tel plus haut dans le dialogue, cf. *Pisc.* 9: Φασὶ γοῦν ῥήτορά σε καὶ δικανικόν τινα εἶναι καὶ πανοῦργον ἐν τοῖς λόγοις, « Tu es, dit-on, un orateur, rompu à l'éloquence judiciaire et retors dans tes discours ».

32. Cf. ΘΕΩΝ, *Progymnasmata*, 118, cité par Sandrine DUBEL, « Du bouclier d'Achille dans l'*ekphrasis* sophistique grecque (de Philostrate à Callistrate), entre théorie et pratique », revue en ligne *Textimage*, « Nouvelles approches de l'*ekphrasis* », mai 2013, consultable à l'adresse [http://revue-textimage.com/conferencier/02\\_ekphrasis/dubel7.html](http://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/dubel7.html), p. 1: « L'*ekphrasis* est un discours qui fait parcourir (λόγος περιηγηματικός) et qui met sous les yeux (ὕπ' ὄψιν ἄγων) avec évidence (ἐναργῶς) ce qu'il montre (τὸ δηλούμενον) » (consulté le 2 juin 2016). Cf. *Icar.* 16.

à Parrhèsiadès (§ 46) : qu'il rencontre ceux qui se revendiquent philosophes, avec Argument, et qu'il décide qui en est un vrai, ou pas. Philosophie approuve. Parrhèsiadès trouve un moyen de les faire remonter à l'Acropole : les figues sèches, l'or et l'hameçon qui vont lui permettre de « pêcher » les faux philosophes.

Une conclusion s'impose : le meilleur moyen de servir les intérêts de la philosophie n'est pas d'être purement philosophe, mais de recourir aux subterfuges et aux ruses propres à la rhétorique, comme le montre clairement l'intervention de Vérité et d'Argument, alors que Justice est reléguée à l'arrière-plan dans ce passage du dialogue.

### ***Mise en scène et parole***

L'importance de la référence au théâtre (comédie, tragédie) et l'aptitude particulière de Lucien à mettre sous les yeux de son public le « tableau » des philosophes attestent l'importance de l'aspect visuel, voire spectaculaire, de sa production. C'est l'un des aspects par lesquels la forme judiciaire est bien adaptée au projet du personnage Parrhèsiadès comme de l'auteur Lucien ; elle est privilégiée avant tout comme forme d'exposition d'une thèse, bénéficiant en outre des moyens de séduction et de réduction au silence de l'adversaire.

En effet, comme on l'a vu, les philosophes prétendus de la fin du dialogue ne parlent pas, en tout cas pas pour se défendre : sollicités pour le faire (ἀπολογησομένων) devant Vertu, Philosophie et Justice, ils ne disent rien (§ 44) ; on ne les entend que lorsqu'ils se disputent pour être les premiers à toucher les récompenses promises. Ce silence apparaît comme un aveu de culpabilité, dans la mesure où la Philosophie doit se reconnaître à la parole. En effet, lorsqu'est recherché un moyen de reconnaître la philosophie parmi ses ersatz, un philosophe suggère (*Pisc.* 13) :

Δηλώσει ἥτις ἐστιν φθεγξαμένη μόνον.

Elle montrera qui elle est rien qu'en prenant la parole.

Cette idée qu'il faut parler pour montrer qui l'on est justifie l'intérêt d'un procès en même temps qu'elle contribue à discréditer ceux qui renoncent à faire usage de la parole. Et le silence coupable de ces individus est redoublé par leur anonymat : on ne sait comment ils s'appellent. Tout au plus sait-on de quelle école

philosophique ils se réclament, et cela alors que les représentants des dites écoles ne les reconnaissent pas pour leurs<sup>33</sup>.

\*\*\*

Le *logos dikanikos* tel que Lucien le pratique dans les deux dialogues où il occupe une place centrale n'a que peu de chose à voir avec le souhait d'établir, ou de rétablir, une forme de justice, malgré la présence, dans certains cas, de Justice elle-même. Il est plutôt une forme commode ou même, pourrait-on dire, accommodée, pour servir les intérêts de l'auteur Lucien et faire la satire de l'adversaire: lieu de confrontation, il est chez notre auteur de nature à privilégier l'une des parties en présence. Loin d'offrir la garantie d'un traitement équitable de l'accusateur et de l'accusé, il disqualifie presque inmanquablement, d'entrée de jeu, l'adversaire de Lucien, en lui attribuant des arguments irrecevables, voire en le montrant inapte à prendre la parole.

En tant que processus d'exposition de thèses opposées, la rhétorique judiciaire offre à Lucien un moyen de mettre en scène, sous une forme dramatisée, les choix qui se posent à lui. Il y a dramatisation, en effet, dans le fait d'exposer un problème sous la forme d'une question à laquelle on ne peut répondre que par oui ou par non, comme c'est le cas dans un procès, dont l'issue donne raison à l'une des parties au détriment de l'autre. Mais la « judiciarisation » du discours permet aussi de transformer en spectacle l'exposé plus ou moins dogmatique et monotone d'une thèse, et de faire de celui qui l'expose une sorte de vedette, selon un principe cher non seulement à Lucien, mais aussi, plus généralement, à la Seconde Sophistique.

La dramatisation se révèle également dans l'emploi d'un vocabulaire du théâtre, ainsi que dans l'importance de la comédie, parfois juxtaposée à la tragédie, dans l'écriture de Lucien; et il est remarquable que les textes dans lesquelles la forme judiciaire revêt une importance particulière soient précisément ceux dans lesquels elle n'occupe pas tout l'espace, mais coexiste avec d'autres formes littéraires; comme si le genre judiciaire ne trouvait tout son sens qu'en étant associé à des éléments hétérogènes, à l'instar de ce qui se passe pour le dialogue associé à la comédie; comme si ce type d'association inattendue, mal assortie en un sens, cette manière de « monstre étrange » et d'« hippocentaure » était non seulement la

---

33. Cf. *Pisc.* 48 et 50 notamment.

marque caractéristique du dialogue comique, mais, plus largement, de ce qu'il y a de plus original<sup>34</sup> et de plus convaincant chez Lucien.

---

34. Cf. Jacyntho Lins BRANDÃO, *A poética do hippocentauro. Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samosata*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.



## Tailored for School

### *Lucian's Jupiter Tragoedus and Jupiter Confutatus*

Philip Bosman

Any discussion of generic mixing in the Lucianic oeuvre should give some pride of place to the *Jupiter Tragoedus*<sup>1</sup>. If the author indeed pinned his fame on the novel παράζευξις ('yoking together'; *Bis Accusatus* 34) of dialogue and comedy, then this piece falls right into the mould with its double staging of philosophical debate and extended comic frame. In the *Bis Accusatus*, the Syrian enumerates the measures he took to render philosophical dialogue more palatable, accessible and up-to-date, on top of which he paired it to Comedy<sup>2</sup>. In this article, I will argue that the particular pairing in the *Jupiter Tragoedus* had additional aims relating to packaging as well as to content. When compared to its sister dialogue, the *Jupiter Confutatus*, it emerges that the generic mixing affords Lucian structural support, first for setting up his Epicurean spokesperson as victor in the philosophers' dispute, and secondly for creating a more convenient (di)stance towards the peddled Epicurean position in the dialogical section of the work.

---

1. Robert Bracht BRANHAM, *Unruly Eloquence: Lucian and the Comedy of Traditions*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989, p. 167.

2. *Bis Acc.* 34: Ἐπί τῆς γῆς βαίνειν εἶθισα εἰς τὸν ἀνθρώπινον τοῦτον τρόπον, μετὰ δὲ τὸν αὐχμὸν τὸν πολλὸν ἀποπλύνας καὶ μειδιᾶν καταναγκάσας ἠδὶω τοῖς ὄρωσι παρεσκευάσσα, i.e. to make it 'walk on the ground like a human', to 'wash off its accumulated grime' and to 'force a smile' upon its face. I would assume the pairing with Comedy only reinforced these measures. The 'Syrian' is generally taken to be as close to an authorial voice as one could presume with Lucian.

## The relationship between the two works

It should be no surprise that the two mentioned works have often been compared<sup>3</sup>. They have in common the name of the supreme Olympian in their respective titles, but they also share a debate on the topic of the gods' apparent lack of agency in relation to the Fates. The *Jupiter Tragoedus*, longer and more dramatized, is notable for its 'Doppelbühne', with action simultaneously taking place on both the divine and the human planes<sup>4</sup>. Prior to the philosophers' dispute, Lucian adds conversations among the gods on the coming debate's significance, leading into a full divine assembly on the conundrum facing the gods. But the two works have a number of differentiating elements as well, including that a Cynic character Cyniscus in the *Jupiter Confutatus* is substituted by the Epicurean Damis in the longer work, and that the god Zeus in the *Jupiter Confutatus* is replaced by the Stoic character Timocles. These differences have not been dealt with satisfactorily, as recently noted by Berdozzo<sup>5</sup>. I would propose that the relationship between composition and philosophy in the two works deserves closer scrutiny, as this provides us with clues to the unique perspective each of the works offers<sup>6</sup>.

Their relationship is still to a large measure determined by the positions as represented by Helm and Bompaire<sup>7</sup>. Helm's main hypothesis is, of course, that Lucian ripped most of his Menippean works from the oeuvre of the third century BC Cynic author. This dependency accounts for their shared debate on similar

---

3. Scholars tend to place these two works in a trio with as third member the *Deorum concilium*, the latter sharing with the *Jupiter Tragoedus* both the assembly and the character Momus; cf. Rudolf HELM, *Lucian und Menipp*, Hildesheim, Georg Olms, [1906] 1967, p. 115 sq.; Vittorino GAZZA, « I tre scritti affini di Luciano: Ζεύς Ἐλεγχόμενος, Ζεύς Τραγωῖδος, θεῶν Ἐκκλησία », *Aevum* 27,1, 1953, p. 1-17, esp. p. 9-11; Jacques BOMPAIRE, *Lucien Écrivain. Imitation et Création*, Paris, de Boccard, 1958, p. 497 sq.; Graham ANDERSON, *Lucian. Theme and Variation in the Second Sophistic*, Leiden, Brill, 1976, p. 269 sq.; Jürgen COENEN, *Lukian Zeus Tragodos. Überlieferungsgeschichte, Text und Kommentar*, Meisenheim am Glan, Anton Hein, 1977, p. 35; Fabio BERDOZZO, *Götter, Mythen, Philosophen. Lukian und die paganen Göttervorstellungen seiner Zeit*, Berlin & Boston, De Gruyter, 2011, p. 125.

4. J. COENEN, *Lukian Zeus Tragodos...*, p. 35 refers with the term only to when both spheres are simultaneously in action.

5. F. BERDOZZO, *Götter, Mythen, Philosophen...*, p. 125.

6. Adam BARTLEY, « The compositional style of Lucian's minor dialogues », *Hermes* 133, 2005, p. 358-367 has the similar aim « to provide insight into Lucian's handling of similar topic material in various manners », but focuses on the mini-dialogues.

7. Cf. R. HELM, *Lucian und Menipp*, p. 141-3; J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain...*, p. 497-499.

philosophical issues from which, in Helm's estimate, little originality should be expected. With regard to the *Jupiter Tragoedus*, Helm is willing to concede that the 'packende Inszenierung' of the Göttersammlung, ironically the most Menippean aspect in terms of style<sup>8</sup>, is Lucian's own contribution. But with this addition the final work suffers from a major structural flaw in that the winning side of the debate merely repeats what has already been said by Momus at the divine assembly<sup>9</sup>. Bompaire, on the other hand, proposes an organic progression from the *Jupiter Confutatus* to the *Jupiter Tragoedus*: the former presents the topic still in an unrefined state ('l'état brut'), an initial attempt better achieved when Lucian enhanced the philosophical dispute dramatically by the addition of action on the divine plane<sup>10</sup>. To both these scholars, therefore, the real Lucian is to be found in the first section of the *Jupiter Tragoedus* where our author ridicules the gods, or, to be more precise, ridicules a conception of the gods determined by Homer and the Greek classical past<sup>11</sup>.

## Lucianic hermeneutics

Helm and Bompaire's disdain for the mediocre quality of the dispute is echoed by the current consensus that Lucian has little interest in either philosophy or religion, that his comprehension of philosophical issues is superficial and hackneyed, and that he employs such themes for comic potential only, in the process implicating himself by the misrepresentation of the intricacies of the various systems<sup>12</sup>. As a result, little significance is to be attached to the fact that Lucian summarily swaps a Cynic spokesman in the *Jupiter Confutatus* for an Epicurean in the *Jupiter Tragoedus*, or that a god in the former becomes a Stoic in the latter<sup>13</sup>. Correspondences in argument<sup>14</sup> should be blamed on Lucian's penchant for repeti-

8. Menippean satire is characterized by its interspersing of prose writing with poetry; cf. Joel C. RELIHAN, *Ancient Menippean Satire*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.

9. R. HELM, *Lucian und Menipp*, p. 147.

10. J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain...*, p. 497.

11. In contrast, J. COENEN, *Lukian Zeus Tragodos...*, p. 35 regards the divine assembly as preparation for the work's main emphasis, namely the dispute.

12. Cf. Jennifer HALL, *Lucian's Satire*, New York, Arno Press, 1981, p. 169-70.

13. J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain...*, p. 497: « Damis n'est pas un véritable Épicurien car il raille certaines positions épicuriennes [...] il est un doublet du Cyniscos de *J. conf.* »

14. Carefully pointed out by R. HELM, *Lucian und Menipp*, p. 115-151.

tion. As a consequence, the relationship between the works may be summed up as that they have in common a facile and distorting philosophical discussion, to which the presumed later and more elaborate work added a parody of the gods in session.

Amid the general disappointment in Lucian's lack of philosophical expertise, Branham's generic approach (1989) draws attention to his comic strategies and, in particular, to his play with genres to disclose discrepancies between traditional literary presentation and novel generic settings. To do Lucian justice, we have to sharpen our appreciation of what he meant to accomplish, namely to create humorous incongruities. This shift in focus has taken much pressure off our author to perform as the penetrating philosopher and religious iconoclast he has since late antiquity been accused (of posturing) to be<sup>15</sup>. Thus, when the gods of Greece act as bumbling fools on the verge of extinction, this is primarily for comic effect and not due to the author's disenchantment with traditional religion.

There can be little quarrel with Branham's analysis of Lucian's method, and one cannot but agree that reading Lucian as advocating either a philosophy or atheism amounts to generic abuse. But the approach may yield more comprehensive results when avoiding a narrow focus on generic spoofing and appreciating the impact of seriocomedy's σπουδή-component on what may be presumed to have been Lucian's diverse audience. Satiric intent implies a form of social engagement, and mocking the gods of a living religious tradition would inevitably be contentious. A too narrow focus on generic manipulation in the *Jupiter Tragoedus* may again miss a good part of the work's pragmatics<sup>16</sup>. Lucian might conceal his social sting in his literary form, but the sting is nonetheless present, and equally careful analysis is required to reveal the particular kind of pain it inflicts.

Branham mentions the Lucianic προλαλῖαι as essential to understand what Lucian aimed to achieve, and for what I would like

---

15. Cf. J. HALL, *Lucian's Satire*, p. 194-198. Hall claims that while « no educated person in Lucian's day took the myths literally », Lucian is not anti-religious; rather he opts to entertain within the confines of good taste; cf. also Matthew W. DICKIE, « Lucian's Gods: Lucian's Understanding of the Divine » in *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations* ed. J.N. Bremmer and E. Erskine, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, p. 348-361 on Lucian's religious sympathies as indirectly conveyed in works such as the *Philopseudes*, the *De sacrificiis* and the *Demonax*.

16. Cf. R. B. BRANHAM, *Unruly Eloquence...*, p. 163-177. On *spoudogeloion*, cf. id., *Unruly Eloquence...*, p. 26-28; also Lawrence GIANGRANDE, *The Use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*, Den Haag, Mouton, 1972.

to stress, the *Zeuxis* in particular seems important<sup>17</sup>. Here Lucian expresses his disappointment when his audiences only see the novelty (καινότης) of his work, while he wishes them to appreciate *all* aspects of his craft: his good use of vocabulary, conformity to the old canon, his keen intellect and comprehension, Attic grace, harmonious structure/composition and craftsmanship<sup>18</sup>. The latter two especially were what he admired in the painter Zeuxis: his extraordinary craftsmanship and his skill in putting together even a strange or an unfamiliar scene<sup>19</sup>. And this is what he exhorts his audience to do as well, namely to look at every bit of detail of his work like a craftsman would (μετὰ τέχνης ἕκαστα ὀρᾶτε)<sup>20</sup>.

I doubt if Lucian would have been satisfied with us focusing solely on the novelty of his generic manipulations but neglecting, for instance, attention to the detail of content and composition and the tight relationship between them. Take for instance the *Dialogi mortuorum*, in which the prominent part played by Cynic characters is no mere coincidence: Lucian indeed puts known characters in discordant settings in order to exploit incongruity, but it works best when the τῦφος of those characters is exposed by Cynic characters: Diogenes, Crates and Menippus made exactly this their life's work even when they were still in the land of the living. The aim of τῦφος-exposure brings us to a fuller understanding of the intent behind the two Zeus dialogues. And its trail goes through the imaginary worlds created in these two works, and their relationship with the compositional structures of both the literary and the intellectual kind.

## The *Jupiter Confutatus*: a Cynic in heaven

Of the two works, the *Jupiter Confutatus* is much shorter and simpler. The dialogue is between Zeus and Cyniscus, a Cynic-type character Lucian employs elsewhere. No context is provided, but given that Zeus is interrogated, we may assume some heavenly realm, probably Olympus. Cyniscus' 'one easy question' (§ 1) to

17. R. B. BRANHAM, *Unruly Eloquence...*, p. 38-40.

18. LUCIAN *Zeuxis* 2: Ὀνομάτων δὲ ἄρα καλῶν ἐν αὐτοῖς καὶ πρὸς τὸν ἀρχαῖον κανόνα συγκεκμημένω ἢ νοῦ ὀξέος ἢ περινοίας τινός ἢ χάριτος Ἀπτικῆς ἢ ἁρμονίας τῆς ἐφ' ἅπασι.

19. Id., *Zeuxis* 3.

20. Id., *Zeuxis* 12.

Zeus leads to the gradual exposure of logical inconsistencies when the god admits that the *Moirai* hold the final say in what happens on earth. The dialogue is not, strictly speaking, a debate between philosophical adversaries, but — as befits a conversation between god and mortal — a human interrogator pretending ignorance and seeking enlightenment from his superior, only to turn the question-and-answer session into a real grilling. Cyniscus nonetheless controls the conversation up to the final ἀπορία, reducing the god to inadequate defensive strategies. Apart from warnings and abusive accusations, obvious attempts to mask argumentative inadequacies, Zeus' role is to provide keys to further point scoring in Cyniscus' exposure of the damaging presence of the fates (and their Stoic theorizing) in traditional belief and morality. The author puts the spotlight on how embarrassingly ineffectual the literary gods are when such doctrines are accepted, but Cyniscus also manages to disparage determinism itself, thus including two targets of Cynic ridicule<sup>21</sup>.

Cyniscus' questions display a decent range of arguments for and against Stoic determinism<sup>22</sup>, but his main target is the Homeric depictions of the gods. Particularly Cynic is the audacious style of the interrogator to confront the god himself, though Lucian is milder and more parodic than the harsh satire of Oenomaus. The philosophical arguments are not peculiarly Cynic, but do not jar with Cynicism either. This in contrast to other schools: he rejects the Epicurean blissful self-sufficiency of the gods, and, as opposed to sceptic suspension of judgement, Cyniscus pushes on relentlessly in his search for truth, even going to the abode of the gods itself. The Cynic's conversation with Zeus makes use of Menippean travel to areas liminal to human experience (the heavens/Olympus or the Underworld), which offer an unobstructed vantage point from where to observe the affairs of humans and their unthinking conformity to custom<sup>23</sup>.

---

21. Ivo BRUNS, « Lucian und Oenomaus », *Rheinisches Museum* 44, 1889, p. 374-396 already explored the *Jupiter Confutatus*' close relationship to the invective of Oenomaus of Gadara, cf. also R. B. BRANHAM, *Unruly Eloquence...*, p. 257 n. 65; Philip R. BOSMAN, « Lucian among the Cynics: the *Zeus Refuted* and Cynic Tradition », *Classical Quarterly* 62.2, 2012, p. 785-795.

22. Cf. detailed references, discussion and literature in Paul GRÖSSLER, *Untersuchungen zum Juppiter Confutatus Lukians*, New York, Peter Lang, 1998.

23. E.g., *Icaromenippus* 12-16.

## **The *Jupiter Tragoedus*' two tiers: Stoics destroyed, Epicureans subverted**

In comparison, the *Jupiter Tragoedus* is a longer work in two parts, the first of which 'embracing' the second by retaining a continuous though curtailed presence during the second part. On the meaning of τραγῳιδος in the title, Bompaire and Branham take the term to refer to the theatrical qualities of the work<sup>24</sup>, while Berdozzo links it to the threatening situation the gods find themselves in<sup>25</sup>. The usual meaning of the term, however, applies well enough, that is, the disparaging depiction of a mythico-fictional setting and central character, the latter further characterized by the occasional outburst of grandiose diction<sup>26</sup>. When Zeus comes to word in the opening scene, it is consequently in tragic meters, and the first lines of the work is a medley of poetic lines<sup>27</sup>, ostensibly to underscore the gravity of the situation but soon to emerge as parodic in intent. The Menippean roots of the technique are obvious.

The *Jupiter Tragoedus*' Doppelbühne is unique in the Lucianic oeuvre. Significantly, communication between the divine and the human plane is slight, and only from the bottom to the top: the gods know what is happening on the human plane, but not *vice versa*. The scene in the divine sphere gives Lucian the opportunity to develop a little drama<sup>28</sup> with typical structural components of

---

24. J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain...*, p. 3; R. B. BRANHAM, *Unruly Eloquence...*, p. 163, 171 translates as 'the tragic actor' indicating the impersonation of the mythic persona, despite arguing that the work renovates Old Comedy.

25. F. BERDOZZO, *Götter, Mythen, Philosophen...*, p. 126.

26. Glenn W. MOST, « Generating Genres The Idea of the Tragic », in *Matrices of Genre Authors, Canons and Society*, ed. D. D. Obbink and M. Depew, Cambridge (Mass.), Harvard University, 2000, p. 15-35, esp. the summary of the adjective on p. 20 is worth quoting in full: « Applied to literary style, the word means "splendid, grandiose," is opposed to "clear, readily intelligible," and is generally negative; applied to external circumstances or conditions, it means "magnificent, pompous," is opposed to "plain, simple," and is often negative; applied to personalities and psychological states, it means "arrogant, presumptuous, vain," is opposed to "modest, affable," and is always negative; applied to varieties of discourse, it means "mythical, fictional, philosophically unserious or historically unverifiable," is opposed to "scientific," and is uniformly negative. »

27. Luc. *Jup. Trag.* 112-14, a parody on the opening lines of Eur. *Or.*; cf. Austin Morris HARMON, *Lucian. Volume II. LCL 54*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1915, p. 9. In addition, Hermes parodies a Menander servant and Athena « impersonates her own Homeric self », R. B. BRANHAM, *Unruly Eloquence...*, p. 168.

28. J. COENEN, *Lukian Zeus Tragodos...*, p. 34.

both tragedy (prologue, messenger speech) and comedy (*agon*)<sup>29</sup>. Already Bompaire noted that the philosophical dispute resembles the Old Comic *agon*<sup>30</sup>, but Lucian does not wait until the second part before introducing disrupting comic elements: Zeus' tragic lament elicits first admiration from Athena but then an illusion-breaking prose response from Hera, which brings the scene down to New Comedy mode<sup>31</sup>. So also Hermes' complaint that he is not very good at versification (6.13-17). Later on, Apollo's attempt at a versified oracle (31.1-8) turns out to be a non-sensical failure. Poetic insertions in tragic style receive due comment from characters unwilling or unable to play along, giving them a meta-theatrical feel but at the same time drawing attention to the generic incongruity of high tragedy in a New Comedy setting<sup>32</sup>.

The discussion among the Olympians turns to Zeus calling a full divine *assembly* to warn all divinities — also those from other parts of the world — of the gravity of events about to take place in the Athenian agora: their joint fate depends on which philosopher can persuade the attending group of notables at the debate. If the Epicurean wins, the gods will be reduced to 'mere names' (ὀνόματα μόνον εἶναι, 4.15)<sup>33</sup>, they will not be honoured, and they will starve to death for the lack of sacrifices (18.1-9).

The constituted assembly, which turns out to be a mix between a Homeric meeting of the gods and an Athenian ἐκκλησία<sup>34</sup>, contains some fine comic touches. First, chaos breaks out with the seating arrangements, by which Lucian takes a dig at the lost status of the aging Greek gods. All the gods enter as statues and Zeus makes the mistake of allowing the seating to be organized in terms of material rather than aesthetic value (7.1-8.1): the gods of Egypt and the East,

---

29. Cf. V. GAZZA, « I tre scritti affini di Luciano... », p. 1-17.

30. J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain...*, p. 252 sq.; J. COENEN, *Lukian Zeus Tragodos...*, p. 109-111; R. B. BRANHAM, *Unruly Eloquence...*, p. 174-176.

31. J. COENEN, *Lukian Zeus Tragodos...*, p. 38; cf. also R. B. BRANHAM, *Unruly Eloquence...*, p. 168.

32. Lucian frequently employs conscious/conspicuous parody; cf. J. COENEN, *Lukian Zeus Tragodos...*, p. 43.

33. Cf. also the alternative outcomes of the debate in *Jup. Trag.* 4: ἡ παρεῶσθαι ἀνάγκη, ὀνόματα μόνον εἶναι δόξαντας, ἢ τιμᾶσθαι ὡσπερ πρό τοῦ; and in 3: εἶτε χρὴ τιμᾶσθαι ἡμᾶς ἐτι καὶ τὰ γέρα ἔχειν τάν τῆ γῆ εἶτε καὶ ἡμελήσθαι παντάπασι καὶ τὸ μηδέν εἶναι δοκεῖν; Momus in 20, διανοοῦνται περὶ ἡμῶν ὡς οὐδέν ὄλως ὄντων.

34. On Lucian's use of the *topos* of the divine assembly, see R. B. BRANHAM, *Unruly Eloquence...*, p. 164-166 and notes.

huge and costly, relegate the beautiful but inexpensive Olympians to the back tiers. The Colossus of Rhodes contains so much bronze that he has to sit in the front, but is then sent to the back again for obstructing the view. The meeting resembles a labour union gathering, with disgruntled gods shouting about nectar running out and the lack of hecatombs, and that sacrifices should be equitably shared (§ 13.1-4). The burlesque is sustained when Zeus forgets the first part of his speech and resorts, on advice of Hermes, to quoting Demosthenes. He then relates how he took an evening stroll through the Potter's Quarter in Athens when he came across the squabbling philosophers. The Epicurean was clearly on the ascendancy but night fortunately set in and they agreed to settle the scores the following day. After a rather lengthy speech by Momus calling for divine introspection (§ 19-22), Poseidon proposes to intervene with violence (§ 24) but is blocked by Zeus on the grounds that this would be transgressing on the domain of the *Moirai*. Heracles is so disgusted by his newly-discovered lack of agency that he chooses to return to Hades where he can at least scare the shades (§ 32).

The only speech at the assembly without obvious parodic intent is by the god-critic Momus (also featuring in a similar role in the *Deorum concilium*) who suggests that the threat against their existence is of their own doing for not performing their duties properly<sup>35</sup>. The gods are lax in upholding moral behaviour on earth, and they are capable neither of knowing nor of influencing the future<sup>36</sup>. Momus' remarks are proven correct when most of the issues he raises turn out to be crucial in the philosopher's debate. Zeus' repeated rejection of proposals to intervene on the human plane<sup>37</sup> results in the gods struck with inertia, and they are reduced to listening helplessly<sup>38</sup> how the Epicurean Damis rhetorically humiliates his Stoic opponent.

35. Situational parody includes and colours Momus' speech as well, i.e., admonishing a group of statues representing an obsolete mythic conception of the divine, on their disregard for justice — I thank Prof. Manuel Baumbach for raising the point. But within the imaginary world there are no obvious textual markers that deliberately alienate Momus from the audience.

36. Christopher Prestige JONES, *Culture and Society in Lucian*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1986, p. 40 traces the theme back to Cicero's Cotto in the *Nat. D.* 3.79-85.

37. First proposed by Athena in *Jup. Trag.* 5 to manipulate affairs, countered by Hermes that Zeus will be thought a tyrant; secondly by Poseidon (§ 24) to get rid of Damis, countered by Zeus (§ 25) that such power lies with the *Moirai*, and it would reflect badly on the gods; thirdly by Heracles (§ 32) to bring down the porch, rejected by Zeus on the basis of collateral damage and historical-aesthetical and generic-conventional considerations.

38. *Jup. Trag.* 33: Τί οὖν ἐτι ποιεῖν λοιπόν, ὦ θεοί, ἢ ἀκροασάσθαι ἐπικύψαντας αὐτῶν;

Timocles, as inept in argument as Zeus is in the *Jupiter Confutatus*, resorts in desperation to personal abuse and to the usual Stoic defences for the existence of the gods (§ 38-51). These are one by one refuted by the more polished and persuasive rhetor Damis, by means of the equally common counter-arguments<sup>39</sup>. Timocles finally loses his cool and Damis, mockingly conceding defeat, leaves the scene in a scornful fit of laughter. The work ends with the spotlight returning to the divine sphere, with Hermes relieved that the damage ought to be containable, and with Zeus wistfully wishing that Damis were rather on his side (§ 53).

The most interesting feature of the *Jupiter Tragoedus* lies no doubt in its structure. From a generic point of view, the two focal points create a « characteristically Lucianic mode of interplay between types of discourse and planes of awareness »<sup>40</sup>. By adding the gods, Lucian provides a comic frame to disrupt the threatening seriousness of the scene below<sup>41</sup>. At the same time, they serve « to elucidate the philosophical assumptions of the travesty » which, in Branham's view, is about « the mimetic value of serious mythological poetry »; Lucian's aim is to entertain by means of the Homeric gods shown to be a literary fantasy. Consequently, he takes aim at the excessively traditionalist, literary-based conceptions of his second century AD audience. But there is, from this perspective, little attempt at seriousness: « this clash of the gods and philosophers is aimed less to persuade than to give the audience a temporary relief » from the seriousness posed by both religion and philosophy<sup>42</sup>.

But there is more to be read into Lucian's choice of a two-tier presentation, and it relates to the relationship between form and content. The god's lack of intervention is particularly striking, and has in the past been linked to the roles they perform of comic buffoons or to Homer's gods watching the heroes battle it out<sup>43</sup>. More obviously, however, is that their 'policy' of non-intervention is required by the plot to ensure an Epicurean victory in the dispute.

---

39. Cf. SEXT. EMP. *Adv. Math.* 9.60; R. HELM, *Lucian und Menipp*, p. 143 sq.; Jacques SCHWARTZ, *Biographie de Lucien de Samosate*, Bruxelles, Latomus, 1965, 109 sq.

40. R. B. BRANHAM, *Unruly Eloquence...*, p. 176.

41. *Ibid.*, p. 175.

42. *Ibid.* p. 177.

43. J. COENEN, *Lukian Zeus Tragodos...*, p. 110; R. B. BRANHAM, *Unruly Eloquence...*, p. 176.

As mentioned above, form and content are similarly tied in the *Jupiter Confutatus*, with the composition carefully attuned to the Cynic main character. It is typically Cynic not to remain in a condition of skeptic ἀφασία/ἐποχή<sup>44</sup> nor to resort to Epicurean deism, but to boldly go in search of the truth, even beyond the gates of heaven. The ἀνάβασις itself is typically Cynic, reflecting the search for a vantage point from where to judge the follies of humankind sans the clutter of convention. Cyniscus displays Cynic παρρησία by directly confronting the supreme god himself<sup>45</sup>. Finally, Cyniscus manages to expose the τῦφος of Zeus with his obsolete Homeric conceptions and tacit affinity for Stoic determinism. The *Jupiter Confutatus* structurally creates an imaginary Cynic world where Zeus is made to conform to Cynic logic.

In like manner, the Doppelbühne-composition of the *Jupiter Tragoedus* can be read as reflecting an Epicurean world of parallel universes for gods and humans. Damis wins the debate because the gods do not intervene. But closer analysis reveals a more ambiguous situation. Though Damis never explicitly denies the gods their existence, his arguments amount to exactly that<sup>46</sup>. Lucian thereby exploits ambiguity in Epicurean doctrine, which does not clearly state whether the gods have an existence independent of the human mind<sup>47</sup>. Dramatically speaking, the Epicurean argument is refuted by the very presence of the gods eavesdropping on the dispute.

Further subverting the Epicurean argument is that the gods do not, as in Epicurean orthodoxy, remain aloof of humans thanks

44. Cf. SEXT. EMP. Pyr. 1.8, 192-193; brief accounts of Pyrrhonism and Sextus Empiricus' thought in Luca CASTAGNOLI, « Early Pyrrhonism: Pyrrho to Aenesidemus », in *The Routledge Companion to Ancient Philosophy* ed. J. Warren and F. Sheffield, London, Routledge, 2013, p. 496-511, esp. p. 501-502 and Svavar Hrafn SVAVARSSON, « Sextus Empiricus » in *The Routledge Companion to Ancient Philosophy*, p. 581-595.

45. Oenomaus' invective is an obvious literary precursor. Contra C. P. JONES, *Culture and Society in Lucian*, p. 41 who denies the dialogue a specific Cynic character.

46. Cf. Cic. *Nat. Deor.* 1.123; J. COENEN, *Lukian Zeus Tragodos...*, p. 71.

47. On the gods, EPIC. *Ep. Men.* 123-4 (« blessed and immortal »), *Sent. Vat.* 1, LUCR. 2.646-51, 6.68 sq.; Cic. *Nat. D.* 1.47-8 (removed from the human plane in a state of untroubled peace above emotion and concern); for the 'realist' (= mind-independent existence, O'Keefe p. 465) and 'idealist' (= thought-constructs; idealisations of the human mind, SEXT. EMP. *Math.* 9.43-7) interpretations of the gods in Epicurean epistemology, cf. David KONSTAN, « Epicurus on the gods' and Sedley, David, 'Epicurus' theological innatism » in *Epicurus and the Epicurean Tradition*, ed. J. Fish and K. Sanders, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 53-71 and p. 29-52 respectively, also T. O'KEEFE, « Epicurus' garden: Physics and epistemology », in *The Routledge Companion to Ancient Philosophy*, p. 465-467.

to their self-sufficient and blissful ἀταραξία. These gods are very much concerned about, even dependent upon humans. They enjoy their honours, and they live on sacrifices. These will come to an end when humans stop thinking that they do exist, here again returning to the ‘idealist’ Epicurean theory with a slight twist. More mortal to the Epicurean cause is, however, the reason for their non-intervention: human affairs are outside their jurisdiction; it is the Moirai who are really in charge of what happens. Thus an Homeric notion of fate, with considerable affinity to Stoic determinism, is the real reason for Damis’ victory. Consequently the *Jupiter Tragoedus* sets up an Epicurean-looking world in which non-Epicurean gods act as expected by an Epicurean, not because they adhere to Epicurean principles but rather because they are Homeric in conception.

The author’s so-called superficial grasp of the intricacies of philosophy has little to do with the imaginary world he creates. Rather, we see the satirist at work, simplifying, distorting and manipulating his material to the exasperation, one would think, of the philosophically-minded in his audience. Another possible response from a heterogeneous audience would, in fact, have been the absurdity of the idea (and the arrogance of the philosophers to believe) that religion, and the existence of the gods in particular, should be made dependent upon the outcome of a debate determined as much by rhetorical skill as by rational argument.

So we are led to conclude that the literary environment Lucian sets up is in fact not so Epicurean-friendly that we might have expected<sup>48</sup>. And once that is conceded, it also emerges that Lucian is not so uncritical of his Epicurean character either. Conceded that we know from the start that Damis will win the debate, the author leaves textual pointers to ensure that the audience would not unconditionally associate with him. At the start he engages in an infantile exchange with Timocles (§ 35):

T – Τί φής, ὦ ἱερόσυλε Δᾶμι, θεοὺς μὴ εἶναι μηδὲ προνοεῖν τῶν ἀνθρώπων;

D – Οὐκ. ἀλλὰ σὺ πρότερος ἀπόκριναί μοι ᾧτινι λόγῳ ἐπέισθης εἶναι αὐτούς.

T – Οὐ μὲν οὖν, ἀλλὰ σύ, ὦ μιარέ, ἀπόκριναί.

D – Οὐ μὲν οὖν, ἀλλὰ σύ.

---

48. R. B. BRANHAM, *Unruly Eloquence...*, p. 177: « The reader may well be left wondering whether Lucian’s joke is really on Zeus or on Damis... »

And at the end of the dialogue Damis emerges as the better rhetor, but leaving the scene in a bout of sardonic laughter (see already § 16), he is not a particularly attractive character (§ 51-52). Most of all, he is completely mistaken in thinking that the gods (1) do not exist, (2) do not care about humans, as the audience are throughout very much aware of their presence and their interest in *cum* dependence upon humans.

The only speech left unsubverted within the imaginary world is that by Momus, who does not approve of the Epicurean argument, but rather sees it as a consequence of the moral ineptitude among the gods. If we wish to retain Lucian as a religious critic of some sort, it would not be that he advocates atheism, but rather that he exploits the glaring contradictions of a particular form of theology (for lack of a better term) that depends on an obsolete literary/aesthetically inspired gallery of gods without the power, or, for that matter, the will to interfere in human affairs<sup>49</sup>.

\*\*\*

I hope to have shown that, in these two dialogues, Lucian is carefully shaping imaginary worlds in support of the philosophical arguments he wishes to win the day. But in the *Jupiter Tragoedus*, the relationship between composition and authorial perspective is such that it does not support, and in fact subverts an Epicurean world. By subtle authorial modifications, the author dissociates himself and his audience from the Epicurean character, so that the only perspective they are encouraged to take seriously is that of Momus in his indictment that the gods will remain ludicrous as long as they stick to their Homeric personas.

---

49.Cf. also C. P. JONES, *Culture and Society in Lucian*, p. 39-41. R. B. BRANHAM, *Unruly Eloquence...*, p. 170 puts it succinctly: the *Jup. Trag.* « does not merely parody anthropomorphic conceptions but rather insists on the reality of the gods as a product of the imagination and as parodic reflections of their makers ».



EN GUISE D'ÉPILOGUE



## Dialogue, discours, récit, danse

### *Spectacle et paideia*

Francesca Mestre

Le dialogue *Sur la danse* de Lucien est un texte qui reste obscur en ce qui concerne la position de son auteur face à un des spectacles les plus fréquentés de l'époque impériale et les plus répandus dans toutes les régions de l'Empire. Ce texte, qui a fait l'objet d'études récentes (en particulier du point de vue de la recherche sur la variété et l'organisation des spectacles à l'époque impériale et notamment de la pantomime), demeure toutefois énigmatique au regard de l'ensemble des écrits de Lucien. On peut s'interroger, en effet, sur le sens véritable de l'éloge d'une activité « sans paroles » de la part d'un auteur qui, ailleurs, montre un intérêt aigu, presque obsessionnel, pour tout ce qui concerne la langue, et plus spécialement la langue orale, un intérêt qui va de la stricte correction grammaticale, lexicale et syntaxique (dans une perspective atticiste), jusqu'aux expérimentations de style, de sujet, de genre les plus variées<sup>1</sup>. Lucien est sans aucun doute un des auteurs qui se soucie le plus, à son époque, de l'usage que font les *pepaideumenoï* de la langue et des ressources linguistiques du grec, puisqu'il en fait même le sujet principal de plusieurs de ses ouvrages; Lucien, donc, est l'atticiste par excellence, et même le plus atticiste de tous les auteurs atticistes de l'époque impériale, selon l'affirmation de Schmid — qui, si elle peut être discutée, n'en est pas moins significative<sup>2</sup>.

1. Nous pensons surtout à *Jud. Voc., Laps., Lex., Pseudol., Rh. Pr., Sol.*

2. Wilhelm SCHMID, *Der Atticismus in seinen Hauptvertreter: von Dionysius von Halikarnass bis auf den zweiten Philostratus*, 4 vols., Stuttgart, Kohlhammer, 1887-1896 [Hildesheim, Olms 1964], vol. I: p. 216-433; Schmid ne tenait compte, bien évidemment, que des éditions de Jacobitz ou des éditions antérieures.

Pourquoi, alors, Lucien consacre-t-il un assez long dialogue à l'apologie de cette activité « muette », apologie qui est soutenue, qui plus est, par un de ses masques habituels : Lykinos ? Ce dernier essaie de répondre aux accusations émises juste avant le début du texte par un dénommé Craton, que l'on suppose être un philosophe cynique. En cela, Craton n'est que le porte-parole des *pepaideumenoï* de l'époque, qui montraient un certain mépris pour ce genre de spectacles et leurs exécutants — mimes, pantomimes, citharèdes, aulètes, entre autres<sup>3</sup>. En effet, l'élite intellectuelle de cette période est unanime à dénoncer l'effet pernicieux sur le public de tous ces spectacles qui avaient fait leur irruption partout et qui avaient un grand succès parmi les foules et aussi la classe dominante (y compris l'empereur et ses proches). Elle témoigne, sans doute, d'une attitude moralisante et conservatrice sur le plan des mœurs, intimement liée à la *paideia* : c'est cette attitude que Lucien, apparemment, souhaite contester. Au premier abord, donc, on a l'impression d'être face à un éloge paradoxal, une forme chère à notre auteur. Or, petit à petit, l'apologie de la pantomime devient bel et bien un éloge authentique des bienfaits de cette activité vis-à-vis de son public.

Un nombre important d'études récentes ont signalé la valeur fondamentale de la pantomime<sup>4</sup>, dès les tout premiers temps de l'Empire, pour la romanisation du vaste territoire, une romanisation qui repose en grande mesure sur la culture grecque ; ces études ont principalement utilisé, comme sources littéraires, deux textes précis : le dialogue de Lucien *Sur la danse*, et le *Discours* 64 de Libanios (milieu du IV<sup>e</sup> siècle) ; ce dernier est aussi une apologie de la danse répondant à une accusation, aujourd'hui perdue, d'Ælius

---

3. Cf. Ph. In Flaccum 85 ; *De agricultura* 35 ; D. CHR. Or. 7.119 ; Or. 32 *passim* (cf. Dimitri KASPRZYK et Christophe VENDRIES, *Spectacles et désordre à Alexandrie. Dion de Pruse, Discours aux Alexandrins*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012).

4. Fabrice ROBERT, « *Ἐπεὶ οὐκ αὐταῖς λαλεῖν* (Luc., *Salt*. 63) : rhétorique et pantomime à l'époque impériale », dans *Discorsi alla prova. Atti del Quinto Colloquio italo-francese "Discorsi pronunciati, discorsi ascoltati: contesti di eloquenza tra Grecia, Roma ed Europa"* », éd. par L. Spina, G. Abbamonte & L. Miletti, Napoli, Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica F. Araldi, 2009, p. 225-257 ; Ruth WEBB, *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press, 2008 ; Edith HALL et Rosie WYLES (éd.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford & New York, Oxford University Press, 2008 ; Marie-Hélène GARELLI, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain & Dudley, Peeters, 2007 ; Ismene LADA-RICHARDS, *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*, London, Duckworth, 2007 ; Marjaana VESTERINEN, « Reading Lucian's *Peri Orcheseos* – attitudes and approaches to pantomime », dans *Grapta Poikila I*, éd. par L. Pietilä-Castrén & M. Vesterinen, Helsinki, Finnish Institute at Athens, 2003, p. 35-52.

Aristide (il aurait, comme le Craton lucianesque, rédigé une attaque enflammée contre la pantomime). Il faut encore ajouter un autre texte, plus tardif (début du VI<sup>e</sup> siècle), de Chorikios de Gaza, qui porte non pas sur la pantomime, mais sur le mime : c'est aussi une apologie très utile des spectacles du théâtre en général (le titre complet du discours est déjà très éloquent : Ὁ λόγος ὑπὲρ τῶν ἐν Διονύσου τὸν βίον εἰκονιζόντων<sup>5</sup>). Mais la grande nouveauté de ces études sur la pantomime est qu'elles ont aussi exploré d'autres types de documents — inscriptions, iconographie, etc. — de la vie quotidienne qui ne font que confirmer l'amplitude et le succès, presque à tous les niveaux sociaux, de ce genre de spectacles.

Par conséquent, le dialogue *Sur la danse* de Lucien est consacré à une activité qui est socialement très répandue à son époque — un choix de sujet un peu inhabituel donc pour un sophiste de l'élite —, mais qui est, de plus, blâmée par ses collègues comme la pire des distractions : en effet, les textes que nous pouvons lire à propos de la pantomime (et du théâtre) à l'époque impériale et au-delà, sont, sans exception, des apologies qui, évidemment, répondent à des attaques, différentes selon les époques, mais des attaques néanmoins. La défense semble être nécessaire — et paradoxale — tant ces spectacles sont détestés par les intellectuels, de la même manière que l'ampleur de leur succès, à tous les niveaux de la société, provoque l'attaque.

Dans cette étude, nous allons nous interroger sur les raisons de cette apologie de la pantomime chez Lucien. On essaiera de repérer, dans l'œuvre de Lucien, des éléments qui entrent en consonance avec les aspects qu'il trouve dignes d'éloge dans les spectacles de pantomime. Cela nous conduira finalement à présenter une hypothèse, d'une portée plus vaste et générale, sur les grands défauts d'une *paideia* mal appliquée et, donc, sur ce que devrait être la véritable *paideia* selon l'écrivain de Samosate, ses modes d'expression, ses modes de réception, bref, son utilité sociale, culturelle et identitaire.

---

5. C'est-à-dire, *Discours pour ceux qui représentent la vie chez Dionysos*, appelé plus fréquemment *Apologie des Mimes*; sur cet ouvrage, cf. Violaine MALINEAU, « L'apport de l'Apologie des mimes de Chorikios de Gaza à la connaissance du théâtre du VI<sup>e</sup> siècle », dans *Gaza dans l'antiquité tardive. Archéologie, rhétorique et histoire*, éd. par C. Saliou, Salerno, Helios, 2005, p. 149-169.

## Spectacle et *paideia*

La première chose qui, à la lecture du *Sur la danse*, frappe l'attention — et répond aux attaques de Craton — c'est non pas le caractère performatif de cette activité (il est évident), mais sa capacité à être une performance de la *paideia* : profitant de sa condition de spectacle, la pantomime exploite, sans avoir besoin de paroles, les possibilités de mettre la culture, les références culturelles, devant le public d'une façon directe, grâce à sa nature visuelle.

Or, c'est surtout cet aspect visuel qui est mis en valeur par Lucien et dont il est question, en positif, dans son apologie et, parallèlement, en négatif, chez son interlocuteur Craton : en effet, il s'agit toujours d'une *θέα*, d'un *θέαμα*, et de toute une série de verbes qui indiquent la vision — *θεάομαι*, *ὄραω*. Mais il s'agit en même temps d'une *μίμησις*, de *μιμείσθαι* ; cependant, d'une façon apparemment logique, ce spectacle, cette imitation, comporte aussi, métaphoriquement, une énonciation, une façon d'exprimer, de « connaître ce qu'il faut faire et de savoir l'expliquer », d'après les mots que Lucien emprunte à Thucydide, (qui lui-même les rapporte à Périclès) :

Καὶ τὸ μὲν κεφάλαιον τῆς ὑποσχέσεως, μιμητικὴ τίς ἐστὶν ἐπιστήμη καὶ δεικτικὴ καὶ τῶν ἐννοηθέντων ἐξαγορευτικὴ καὶ τῶν ἀφανῶν σαφηνιστικὴ, καὶ ὅπερ ὁ Θουκυδίδης περὶ τοῦ Περικλέους ἐφη ἐπαινῶν τὸν ἄνδρα, τοῦτο καὶ τὸ τοῦ ὀρχηστοῦ ἀκρότατον ἂν ἐγκώμιον εἶη, γινώναί τε τὰ δέοντα καὶ ἐρμηνεῦσαι αὐτά· ἐρμηνεῖαν δὲ νῦν τὴν σαφήνειαν τῶν σχημάτων λέγω<sup>6</sup>. (Luc. *Salt.* 36)

L'essentiel de son métier, c'est le talent d'imiter, de faire voir, d'expliquer les pensées, de rendre claires les choses obscures, et l'on ne saurait mieux louer le danseur qu'en lui appliquant le mot de Thucydide, quand il loue Périclès « de connaître ce qu'il faut faire et de savoir l'expliquer », et par l'explication j'entends celle qui consiste dans la clarté des gestes<sup>7</sup>.

Étant donné, donc, la qualité énonciative et herméneutique de la danse, et étant donné que les sujets qu'elle représente sont l'histoire ancienne « à partir du Chaos et de la première naissance du monde jusqu'à l'histoire de Cléopâtre » (*Salt.* 37), Lucien est tout à fait favorable à cette activité, puisqu'elle fournit au public deux

---

6. Cf. Th. 2.60.5.

7. Les traductions de Lucien sont d'É. Chambry, révisées par A. Billault et É. Marquis.

avantages que les autres savoirs procurent, c'est-à-dire, le plaisir et l'utilité<sup>8</sup> (τὸ τερπνὸν καὶ τὸ χρήσιμον):

Ὡστε, ὦ θαυμάσιε, ὄρα μὴ ἀνόσιον ἢ κατηγορεῖν ἐπιτηδεύματος θείου τε ἅμα καὶ μυστικοῦ καὶ τοσούτοις θεοῖς ἐσπουδασμένου καὶ ἐπὶ τιμῇ αὐτῶν δρωμένου καὶ τοσαύτην τέρψιν ἅμα καὶ παιδείαν ὠφέλιμον παρεχομένου. (Luc. *Salt.* 23)

S'il en est ainsi, mon admirable ami, prends garde qu'il n'y ait à toi de l'impiété à blâmer un art à la fois divin et mystique, qui tient à cœur à tant de dieux, qui se pratique en leur honneur et qui offre tant de plaisir en même temps qu'une instruction utile.

Plaisir et utilité se fondent donc dans ce spectacle qui est, pour le public, une vraie éducation, une παιδεία. Spectacle et *paideia* grecque, voilà les grands mérites de l'ὄρχησις, que les Romains appellent *pantomima*.

Sans se risquer à des conclusions définitives sur la signification du Περὶ ὀρχήσεως dans le contexte de l'œuvre de Lucien, on peut relever dans ce dialogue quelques éléments qui offrent des parallèles, ou qui sont à mettre en rapport, avec d'autres écrits de Lucien: ces éléments, qui pourront s'avérer utiles pour des recherches ultérieures, permettent aussi d'ajouter quelques réflexions sur la *mixis* lucianesque — ou, du moins, sur ce que Lucien lui-même appelle *mixis*.

## Le discours, la déclamation, la μελέτη

C'est un fait bien connu que les déclamations des sophistes de la Seconde Sophistique, tout autant que les *declamationes* des orateurs latins, ont, elles aussi, un aspect dramatique très marqué. Philostrate, dans ses *Vies de Sophistes*, ne manque jamais de louer ce savoir-faire du sophiste, sa capacité à émouvoir et à faire vivre à son auditoire le contenu de son discours — il s'agit toujours de qualités dramatiques<sup>9</sup>. Si, par ailleurs, on se penche sur cette

8. L'idée que la danse associe le plaisir à l'utile est reprise plusieurs fois (*Salt.* 6; 29; 71).

9. Cf. PHILOSTR. VS 518, 620 (influence de la tragédie sur la Seconde Sophistique); QUINT. Inst. 1, 8, 7; 1, 11, 12-14 (utilité des comédies de Ménandre pour le futur orateur); cf. aussi, sur la « dramatisation » ou sur la « théâtralité » des discours des sophistes, Graham ANDERSON, *The Second Sophistic. A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, London & New York, Routledge, 1993, p. 47-68; Maud GLEASON, *Making Men. Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*,

sorte de « manuels du bon déclamateur » que sont les *Traité de progymnasmata*, on découvre que la maîtrise d'un de ces exercices préparatoires, l'éthopée (c'est-à-dire la capacité à s'incarner dans le rôle et dans la personne qui, fictivement, prend la parole), est décisive pour le succès de la mise en scène oratoire<sup>10</sup>. Et l'éthopée repose surtout sur des éléments dramatiques.

Il en va de même dans le cas de Lucien. S'il est bien connu qu'il n'est pas un sophiste conventionnel<sup>11</sup> — il ne figure pas dans le catalogue de Philostrate —, il représente cependant un excellent exemple d'homme instruit dans la *paideia* : sa maîtrise de l'éthopée ne fait aucun doute, et ses déclamations ou μελέται en sont un modèle presque parfait (les deux *Phalaris*, *Le Fils déshérité*, *Le Tyrannicide*).

Or, ce qui chez les autres sophistes risque d'être excessif, selon l'avis de Philostrate, en ce sens que l'orateur exagère les traits pathétiques, paraît tout à fait normal chez Lucien parce qu'il emploie la parodie, la satire et l'humour dans son éthopée. Ce qui en résulte, alors, du point de vue formel, c'est une dramatisation, une théâtralisation des épisodes évoqués dans la déclamation. Prenons l'exemple de la *mélété* intitulée *Le Tyrannicide*. Voici un bref résumé de la situation : un citoyen est monté à la citadelle pour tuer le tyran ; il rencontre alors le fils du tyran, le tue et se cache derrière un mur, en attendant que le tyran arrive. Lorsque le tyran voit son fils mort, l'épée encore enfoncée dans la poitrine, une scène tout à fait dramatique se produit ; le père se suicide avec la même épée qui a tué le fils, en prononçant les mots suivants :

---

Princeton, Princeton University Press, 1995; Joy CONNOLLY, « Reclaiming the Theatrical in the Second Sophistic », *Helios* 28.1, 2001, p. 75-96; Tim WHITMARSH, *The Second Sophistic*, Oxford & New York, Oxford University Press, 2005, p. 23-40; Danielle VAN MAL-MAEDER, *La fiction des déclamations*, Leiden, Brill, 2007; Anne PASQUIER, « Une écriture du visuel au temps de la Seconde Sophistique : Clément d'Alexandrie (*Protreptique*) et Philostrate (*Images*) », dans *Perceptions of the Second Sophistic and its Times/Regards sur la Seconde Sophistique et son époque*, éd. par T. Schmidt & P. Fleury, Toronto, University of Toronto Press, 2011, p. 87-101; Karen SCHLAPBACH, « Dance and Discourse in Plutarch's *Table Talks* 9.15 », dans *Perceptions of the Second Sophistic...*, p. 149-168.

10. THEON *Prog.* 115-118 Spengel; HERMOG. *Prog.* 9 Rabe; APHTH. 10.34-36 Rabe; NICOLAUS *Prog.* 64-67 Felten; cf. Eugenio AMATO et Jacques SCHAMP (éd.), ΗΘΟΠΟΙΙΑ. *La représentation des caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive*, Salerno, Helios, 2005; D. VAN MAL-MAEDER, *La fiction...*, p. 14; p. 43-45.

11. Cf. Francesca MESTRE, « The Spoken Word, or the Prestige of Orality, in Lucian », dans *Orality and Literature in the Roman Empire*, éd. par C. Ruiz Montero, Cambridge, Cambridge Schoolars Publishing (à paraître).

“Πρὸ μικροῦ μὲν με ἀπέκτεινας, νῦν δὲ ἀνάπαυσον, ξίφος. πατρι πενθοῦντι παραμύθιον ἔλθῃ καὶ πρεσβυτικῇ χειρὶ δυστυχοῦση συναγώνισαι. Ἀπόσφαζον, τυραννοκτόνησον καὶ τοῦ πενθεῖν ἀπάλλαξον. Εἶθε πρῶτός σοι ἐνέτυχον, εἶθε τὴν τάξιν προὔλαβον τοῦ φόνου. ἀπέθανον ἄν, ἀλλ’ ὡς τύραννος μόνον, ἀλλ’ ἔτι νομίζων ἔξειν ἔκδικον· νῦν δὲ ὡς ἄτεκνος, νῦν δὲ ὡς οὐδὲ φονέως εὐπορῶν.” Καὶ ταῦτα ἅμα λέγων ἐπήγε τὴν σφαγὴν τρέμων, οὐ δυνάμενος. (Luc. Tyr. 21)

“Tu viens de me tuer, épée; maintenant mets fin à ma douleur, viens consoler un père en deuil, viens en aide à la main d’un malheureux vieillard, égorge, tue le tyran et délivre-le de son deuil. Plût au ciel que je t’eusse rencontré le premier, que j’eusse renversé l’ordre du meurtre! Je serais mort; mais le tyran seul serait touché en ma personne, et j’aurais l’espoir d’être vengé; à présent, je n’ai plus d’enfant, et je ne trouve même pas un meurtrier”. À ces mots, il s’enfonce l’épée, d’une main tremblante, impuissante.

Cette scène si « tragique » a été préparée explicitement par l’orateur de la façon que voici :

Ἐγὼ γὰρ ἀπηλλαττόμην ποιητῆς μὲν τῆς ὅλης τραγωδίας γεγεννημένος, καταλυτῶν δὲ τῷ ὑποκριτῇ τὸν νεκρὸν καὶ τὴν σκηνὴν καὶ τὸ ξίφος καὶ τὰ λοιπὰ τοῦ δράματος· ἐπιστὰς δὲ ἐκεῖνος καὶ ἰδὼν υἱὸν ὃν εἶχεν μόνον ὀλίγον ἐμπνέοντα, ἠμαγμένον, ἐμπεπλησμένον τοῦ φόνου καὶ τὰ τραύματα συνεχῆ καὶ πολλὰ καὶ καίρια, ἀνεβόησεν τοῦτο· “Τέκνον, ἀνηρήμεθα, πεφονεύμεθα, τετυραννοκτονήμεθα, ποῦ ὁ σφαγεύς; τίني με τηρεῖ; τίني με φυλάττει διὰ σοῦ, τέκνον, προανηρημένον; ἢ μή τι ὡς γέροντος ὑπερφρονεῖ, καὶ τῇ βραδυτῆτι, κολάζειν δέον, καὶ παρατείνει μοι τὸν φόνον καιμακροτέραν μοι τὴν σφαγὴν ποιεῖ; (Luc. Tyr. 20)

Je m’étais retiré. Auteur de toute cette tragédie, je laissai à l’acteur le mort, la scène, l’épée et tout le reste du drame. Le tyran survient, il voit son fils unique respirant à peine, baigné dans son sang, criblé de coups et de blessures mortelles qui se touchaient. Il s’écrie : “Mon enfant, c’est fait de nous, nous sommes tués, on a égorgé les tyrans. Où est le meurtrier? À quel sort me réserve-t-il? Pourquoi me garde-t-il, mon enfant, quand ta mort a déjà causé la mienne? Me dédaigne-t-il à cause de ma vieillesse? Veut-il, au lieu de me punir tout de suite, prolonger ma mort par sa lenteur et me faire mourir à petit feu?”

Elle avait été préparée aussi, implicitement, depuis le début de la *mélétè*, en insistant constamment sur l’amour que le père tyran portait à son fils qui, étant plus jeune, était le vrai dépositaire de

l'avenir de la tyrannie. Comme dans une tragédie, donc, il y a toute une préparation à la compassion et au *pathos* tragique qui n'atteint son but qu'à la fin de la pièce, et dans ce cas, de la pièce déclamée. Celle-ci n'a aucune difficulté à se nommer elle-même δράμα, et l'auteur et l'acteur principal n'en sont autres que le *je* du déclamateur :

Καὶ ὁ μὲν καθελὼν τὴν τυραννίδα πᾶσαν εἰμι ἐγὼ· μεμέρισται δὲ ἐς πολλοὺς τὸ ἔργον ὥσπερ ἐν δράματι· καὶ τὰ μὲν πρῶτα ἐγὼ ὑπεκρινάμην, τὰ δευτέρα δὲ ὁ παῖς, τὰ τρίτα δὲ ὁ τύραννος αὐτός, τὸ ξίφος δὲ πᾶσιν ὑπηρέτησεν. (Luc. Tyr. 22)

Celui qui a détruit de fond en comble la tyrannie, c'est moi; mais, comme dans une pièce de théâtre, l'action fut partagée entre plusieurs acteurs. J'ai joué le premier rôle, le fils a joué le second, le tyran lui-même le troisième, et mon épée est l'instrument dont tous se sont servis.

Relisons maintenant trois des passages parmi les plus connus du *Sur la danse*, qui comparent l'ὄρχησις à la rhétorique, et l'expression du danseur, sans paroles, à celle des orateurs, ῥήτορες. En premier lieu est abordée la description des habiletés nécessaires au danseur :

Ἄ δὲ τὸν ὀρχηστὴν αὐτὸν ἔχειν χρὴ καὶ ὅπως δεῖ ἡσκηθῆαι καὶ ἄ μεμαθηκέναι καὶ οἷς κρατύνειν τὸ ἔργον, ἤδη σοὶ δίδεμι, ὡς μάθῃς οὐ τῶν ῥαδίων καὶ τῶν εὐμεταχειρίστων οὕσαν τὴν τέχνην, ἀλλὰ πάσης παιδεύσεως ἐς τὸ ἀκρότατον ἀφικνουμένην, οὐ μουσικῆς μόνον ἀλλὰ καὶ ῥυθμικῆς καὶ μετρικῆς, καὶ τῆς σῆς φιλοσοφίας μάλιστα, τῆς τε φυσικῆς καὶ τῆς ἠθικῆς· τὴν γὰρ διαλεκτικὴν αὐτῆς περιεργίαν ἄκαιρον αὐτῇ νενόμικεν. Οὐ μὴν οὐδὲ ῥητορικῆς ἀφέστηκεν, ἀλλὰ καὶ ταύτης μετέχει, καθ' ὅσον ἦθους τε καὶ πάθους ἐπιδεικτικὴ ἐστίν, ὧν καὶ οἱ ῥήτορες γλίσχονται. (Luc. Salt. 35)

Mais quels sont les talents nécessaires au danseur lui-même, comment il doit s'exercer, ce qu'il doit apprendre et par quels moyens il peut perfectionner son art, je vais à présent te l'exposer, pour te montrer que la danse n'est pas de ces arts qui sont faciles et simples à pratiquer, que c'est au contraire le couronnement de toutes les sciences, non seulement de la musique, mais encore du rythme, de la métrique et surtout de ta chère philosophie, soit physique, soit morale. Quant à la dialectique, elle l'a jugée comme une curiosité superflue et inopportune. Elle n'est pas non plus étrangère à la rhétorique, mais elle a cela de commun avec elle qu'elle fait voir les mœurs et les passions, ce qui est aussi le but que poursuivent les orateurs.

Gardons en tête surtout la partie finale (« elle n'est pas non plus étrangère à la rhétorique, mais elle a cela de commun avec elle qu'elle fait voir les mœurs et les passions, ce qui est aussi le but que poursuivent les orateurs »).

Le passage suivant parle de la clarté (σαφήνεια), qualité indispensable à la fois pour le bon orateur et pour le danseur :

Ἐπει δὲ μιμητικός ἐστι καὶ κινήμασι τὰ ἀδόμητα δεῖξειν ὑπισχνεῖται, ἀναγκαῖον αὐτῷ, ὅπερ καὶ τοῖς ῥήτορσι, σαφήνεια ἀσκεῖν, ὡς ἕκαστον τῶν δεικνυμένων ὑπ' αὐτοῦ δηλοῦσθαι μηδενὸς ἐξηγητοῦ δεόμενον, ἀλλ' ὅπερ ἔφη ὁ Πυθικός χρησμός, δεῖ τὸν θεώμενον ὄρχησιν καὶ κωφοῦ συνιέναι καὶ μὴ λαλέοντος τοῦ ὄρχηστοῦ ἀκοῦειν. (Luc. Tyr. 62)

Mais puisque son talent est d'imiter et qu'il fait profession de faire voir par des gestes ce que disent les chanteurs, il faut qu'à l'exemple des orateurs, il s'exerce à être clair, afin que l'on puisse saisir le sens de chacun de ses gestes, sans avoir besoin d'interprète. Il faut bien que celui qui voit danser puisse, comme le dit l'oracle du dieu Pythien, comprendre même un muet et entendre le danseur, sans qu'il parle.

Gardons maintenant en tête cette allusion à la clarté « sans paroles » que propose la danse, car si la danse « fait voir ce que disent les chanteurs », elle est bien plus qu'une simple illustration par gestes des paroles : les gestes doivent être porteurs de sens, et la danse se doit d'être suffisamment claire pour exprimer son signifié.

Dans le troisième passage, il est question très concrètement de μελέται — comme celles de Lucien dont je viens de parler —, et des sujets de ces déclamations, dont l'un, bien à propos, est le meurtre des tyrans :

Ἡ δὲ πλείστη διατριβὴ καὶ ὁ σκοπὸς τῆς ὄρχηστικῆς ἢ ὑπόκρισις ἐστίν, ὡς ἔφην, κατὰ τὰ αὐτὰ καὶ τοῖς ῥήτορσιν ἐπιτηδευομένη, καὶ μάλιστα τοῖς τὰς καλουμένας ταύτας μελέτας διεξιούουσιν· οὐδὲν γοῦν καὶ ἐν ἐκείνοις μᾶλλον ἐπαινοῦμεν ἢ τὸ εὐοικέαι τοῖς ὑποκειμένοις προσώποις καὶ μὴ ἀπωδὰ εἶναι τὰ λεγόμενα τῶν εἰσαγομένων ἀριστέων ἢ τυραννοκτόνων ἢ πενήτων ἢ γεωργῶν, ἀλλ' ἐν ἑκάστῳ τούτων τὸ ἴδιον καὶ τὸ ἐξαιρετικὸν δεῖκνυσθαι. (Luc. Tyr. 65)

Mais le principal objet et le but de la danse, c'est, je l'ai dit, l'imitation, pratiquée à la manière des orateurs et surtout de ceux qui s'exercent à ce que l'on appelle la déclamation : car, chez les orateurs

aussi, ce que nous louons surtout, c'est leur talent à s'assimiler aux personnages qu'ils représentent et à conformer leur langage au caractère des héros, des tyrannicides, des pauvres, des laboureurs qu'ils mettent en scène et à mettre en relief ce qui est propre et spécial à chacun d'eux.

Comme Lucien l'a indiqué plus haut (*Salt.* 35), la danse possède aussi sa rhétorique qui, d'une façon tout à fait identique à celle des orateurs, se sert de l'éthopée pour montrer « mœurs et passions », et pour mettre en scène tout types de personnages: « héros, tyrannicides, pauvres, laboureurs, etc. ».

Or, si rhétorique et danse sont fortement entrelacées, la dialectique, en revanche, ne semble pas être de la partie.

## Le dialogue

Pour tâcher d'expliquer cette affirmation, revenons au paragraphe 35<sup>12</sup>, où la dialectique est mentionnée; cela nous permettra d'introduire un autre des genres prisés par Lucien, le dialogue.

En effet, la danse, nous dit-on, est le point culminant de toute éducation (πάσης παιδείσεως ἐς τὸ ἀκρότατον ἀφικνουμένην), « de la musique, mais encore du rythme, de la métrique et de ta chère philosophie, soit physique, soit morale »; entendons « physique et morale » comme des parties de la philosophie, et la « dialectique » (διαλεκτικὴν) qui suit comme une des formes d'expression propres de la philosophie; c'est-à-dire, le dialogue. Or, à ce qu'il semble (τὴν γὰρ διαλεκτικὴν αὐτῆς περιεργίαν ἄκαιρον αὐτῇ νενόμικεν), la dialectique — qui est une forme de la philosophie (τὴν διαλεκτικὴν αὐτῆς) — a été « jugée [par la danse] comme une curiosité superflue et inopportune » à elle-même (αὐτῇ)<sup>13</sup>. Voilà une belle phrase, certes, mais qu'il faut interpréter, et interpréter surtout à la lumière de ce que l'on sait de son auteur: il se présente comme quelqu'un qui a « réinventé » le dialogue.

---

12. Voir ci-dessus.

13. À notre avis, les deux pronoms, αὐτῆς et αὐτῇ, doivent être accordés l'un à la philosophie comme possessif (τὴν διαλεκτικὴν αὐτῆς, sc. τῆς φιλοσοφίας) et l'autre (qui est un réfléchi) nécessairement à la danse, à l'art du danseur, comme complément de l'adjectif ἄκαιρον (τὴν διαλεκτικὴν... ἄκαιρον... αὐτῇ, sc. τῆ τέχνη ὀρχηστῆ); autrement la phrase suivante qui reprend *ad sensum* la danse comme sujet des verbes ἀφέστηκεν et μετέχει n'aurait pas de sens.

Notre hypothèse, à la lumière de la syntaxe et d'une certaine cohérence de la pensée exprimée par Lykinos-Lucien, est la suivante: « ἡ διαλεκτική » est ici utilisé au sens philosophique du terme et, du point de vue de la forme, il indique une discussion par questions et réponses (du genre dialogue socratique). Ce serait donc quelque chose de tout à fait éloigné du « dialogue lucianesque », tel qu'il est présenté dans *La Double Accusation*<sup>14</sup>.

En effet, les dialogues de Lucien sont, comme la danse, une façon de mettre en scène, de théâtraliser<sup>15</sup>, c'est-à-dire, d'imiter des actions humaines à travers la représentation de ce qui a été appelé, dans *Sur la danse* 37, « l'histoire ancienne » (ἡ παλαιὰ ἱστορία). L'exemple le plus clair — pour n'en prendre qu'un seul — de cette équivalence entre dialogue et danse est le fait que, chez Lucien, la même scène mythologique, les amours d'Arès et Aphrodite, se trouve être le sujet d'un dialogue et d'une représentation de pantomime.

Voyons d'abord, dans *Sur la danse*, comment est décrite cette représentation. Il est question d'un certain Démétrios de l'époque de Néron, qui, comme Craton (destinataire de l'apologie de Lucien) et, en général, les élites intellectuelles de l'Empire, n'aimait pas du tout la danse; afin de le convaincre et de le faire changer d'avis, un danseur parmi les plus célèbres du moment, lui propose d'aller le voir danser; et il lui offre une représentation sans le moindre accompagnement musical — ce qui revient à l'idée de clarté (σαφήνεια) dont il a été question un peu avant (§ 62) :

Ἦσυχίαν γὰρ τοῖς τε κτυποῦσι καὶ τοῖς αὐλοῦσι καὶ αὐτῶ παραγγείλας τῷ χορῶ, αὐτὸς ἐφ' ἑαυτοῦ ὠρχήσατο τὴν Ἀφροδίτης καὶ Ἄρεος μοιχείαν, Ἥλιον μηνύοντα καὶ Ἥφαιστον ἐπιβουλεύοντα καὶ τοῖς δεσμοῖς ἀμφοτέρους, τὴν τε Ἀφροδίτην καὶ τὸν Ἄρη, σαγηνεύοντα, καὶ τοὺς ἐφεστῶτας θεοὺς ἕκαστον αὐτῶν, καὶ αἰδουμένην μὲν τὴν Ἀφροδίτην, ὑποδεδοικῶτα δὲ καὶ ἰκετεύοντα τὸν Ἄρη, καὶ ὅσα τῆ ἱστορία ταῦτη πρόσσεστιν, ὥστε τὸν Δημήτριον ὑπερησθέντα τοῖς γιγνομένοις τοῦτον ἔπαινον ἀποδοῦναι τὸν μέγιστον τῷ ὀρχηστῆ· ἀνέκραγε γὰρ καὶ μεγάλη τῆ φωνῆ ἀνεφθέγγεατο, “Ἀκούω, ἄνθρωπε, ἃ ποιεῖς· οὐχ ὀρῶ μόνον, ἀλλὰ μοι δοκεῖς ταῖς χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν.” (Luc. *Salt.* 63)

14. Luc. *Bis Acc.* 34: le personnage de *Dialogos* représenterait cette « διαλεκτική » de la philosophie, que le rhéteur syrien violente et transforme.

15. À propos de la mise en scène des dialogues de Lucien, voir Francesca MESTRE, « Aspectos de la dramaturgia del diálogo en Luciano », *Lexis* 32, 2014, p. 331-355.

Ayant commandé le silence à ceux qui battent la mesure, aux joueurs de flûte et au chœur lui-même, il dansa tout seul, sans accompagnement, l'adultère d'Aphrodite et d'Arès, la dénonciation du Soleil, le piège d'Héphaïstos, les liens dont il enveloppa les deux amants, Aphrodite et Arès, les dieux survenant, l'un après l'autre, Aphrodite rougissant de honte, Arès cherchant à s'échapper et suppliant, enfin toutes les circonstances de cette histoire. À ce spectacle, Démétrios, au comble du plaisir, fit au danseur ce suprême éloge. Il cria d'une voix forte : "Je comprends, l'ami, ce que tu fais. Je ne le vois pas seulement ; mais je crois t'entendre parler avec tes mains mêmes."

Passons maintenant au *Dialogue des dieux* 21, où Hermès et Apollon s'entretiennent du même incident : Hermès était présent et raconte, en riant, à Apollon, le spectacle qu'il a vu. La narration d'Hermès dans ce dialogue correspond exactement, sous forme de récit, à ce que suggère la description de la scène de pantomime qui est décrite dans *Sur la danse*, — scène qui, justement, est un peu différente de celle que l'on trouve chez Homère (*Od.* 8.304-327)<sup>16</sup>. Ainsi, dialogue lucianesque (et donc, transformation de la διαλεκτική philosophique) et pantomime s'accordent parfaitement. Et, qui est plus, cet accord entre l'un et l'autre montre la possibilité performative, théâtrale, dramatique du dialogue, au sens où l'entend le rhéteur syrien dans *La Double Accusation*.

## Délicatesse et élégance, sans excès, de la *mimêsis* et du *pepaideumenos*

Une des répliques du même dialogue des dieux permet d'introduire le point suivant de cet exposé. En conclusion de son récit, Hermès dit :

Καὶ τὸ θέαμα ἥδιστον ἐμοὶ ἔδοξε μονονουχὶ αὐτὸ γινόμενον τὸ ἔργον.  
(Luc. *D. deor.* 21.2)

Pour moi, j'ai trouvé très amusant de les voir presque à l'œuvre.

Le mot qui nous intéresse ici est μονονουχὶ, « presque », « les voir presque à l'œuvre ». En effet, d'après Lykinos, il y a des limites

---

16. Cf. Francesca MESTRE, « Reír con los que ríen en Luciano de Samosata », dans *Glossai Linguae en el mundo antiguo*, éd. par I. Chialva & C. Palachi, Santa Fe, Editores UNL, 2015, p. 77-89.

à ces imitations: Hermès a « presque » vu ce que faisait le couple amoureux. Ce sont précisément ces mêmes limites que les mauvais danseurs franchissent en faisant du merveilleux spectacle qu'est la danse quelque chose de vulgaire et d'inconvenant<sup>17</sup> — tout comme les mauvais sophistes qui se donnent l'air de *pepaideumenoï* mais qui trahissent la *paideia*, parce qu'ils font des solécismes ou exagèrent leurs gestes et leurs intonations de voix. Lucien nous donne plusieurs exemples de ces fautes des danseurs qu'il appelle des « solécismes »; ces solécismes ont les mêmes causes que ceux des sophistes: ignorance et grossièreté due à un manque de *paideia* (Luc. *Salt.* 80: ὑπ' ἀμαθίας — ἀμήχανον γὰρ ἅπαντας εἶναι σοφούς, « par ignorance, car il est impossible que tous soient savants »). En effet, quand il s'agit de ce genre de spectacles visuels, c'est une erreur de penser que la perception visuelle a sur la parole l'avantage de pouvoir tout montrer jusqu'au bout, de voir directement, sans avoir à imaginer, et, donc, sans avoir besoin de la *phantasia*; il n'en est rien: l'art du visuel, sa rhétorique, consiste aussi à suggérer et à faire naître dans le spectateur une *phantasia*, qui se produit non pas à partir des mots comme dans les déclamations, mais à partir de la vision elle-même.

Lucien ne manque pas d'en donner plusieurs exemples. Ainsi, au paragraphe 83, il est question d'un *orchêstês* qui, tout en dansant la folie d'Ajax, est devenu fou lui-même: il déchire les habits des musiciens, arrache la flûte à l'un d'eux, etc., provoquant ainsi — oh, surprise! — une grande acclamation du public:

Ἀλλὰ τό γε θέατρον ἅπαν συνεμεμήνει τῷ Αἴαντι καὶ ἐπήδων καὶ ἐβόων καὶ τὰς ἐσθῆτας ἀνερρίπτουν, οἱ μὲν συρφετώδεις καὶ αὐτὸ τοῦτο ἰδιῶται τοῦ μὲν εὐσχήμονος οὐκ ἐστοχασμένοι οὐδὲ τὸ χεῖρον ἢ τὸ κρεῖττον ὀρώντες, ἄκραν δὲ μίμησιν τοῦ πάθους τὰ τοιαῦτα οἰόμενοι εἶναι· οἱ ἀστειότεροι δὲ συνιέντες μὲν καὶ αἰδούμενοι ἐπὶ τοῖς γινομένοις, οὐκ ἐλέγχοντες δὲ σιωπῇ τὸ πρᾶγμα... (Luc. *Salt.* 83)

Cependant tout le théâtre partageait la folie d'Ajax: on sautait, on criait, on jetait en l'air ses vêtements. Les gens de basse condition et par cela même ignorants, qui n'ont pas une idée juste des convenances et ne distinguent pas ce qui est mal de ce qui est bien, s'imaginaient

17. Les exemples évoquant l'exigence que tout se passe jusqu'au bout sont assez nombreux: l'empereur Élagabale prétendait voir sur scène l'acte amoureux complet; il en allait de même pour d'autres spectacles plus violents dont l'intérêt principal pour le public était la mort sur scène (gladiateurs, bêtes sauvages, etc.).

qu'un pareil jeu était l'imitation parfaite de la démente. Les gens cultivés, il est vrai, sentaient la faute de l'artiste et en avaient honte; mais au lieu de le reprendre par leur silence...

L'art de la danse est à l'image des dialogues de Lucien: si satiriques et burlesques qu'ils soient, ils ne sont jamais explicitement grossiers. L'art de l'allusion, l'art de dire ou de représenter à demi, est leur qualité principale. Telle est l'élégance que l'on attend des *pepaideumenoï*; inversement, porter jusqu'au bout la vision ou l'expression, dans l'émission comme dans la réception, est un indice évident de manque de *paideia*.

Pour indiquer quelle idée il se fait de la *paideia*, Lucien dénonce sans cesse, le plus souvent au moyen de la satire, l'inconvenance qu'il y a à tomber dans l'excès — surtout chez les gens qui ont une dimension publique; pour lui, il s'agit d'une sorte de grossièreté intellectuelle, synonyme, somme toute, d'indécence morale; le texte *Sur la mort de Pérégrinos* en fournit un formidable exemple. En effet, cette œuvre, qui a pour cadre le déroulement d'un autre spectacle, les jeux Olympiques, présente la performance du personnage principal comme un spectacle excessif, de mauvais goût, qui n'apporte ni plaisir ni utilité au public (§ 23-24). Toute la vie de Protée-Pérégrinos est racontée comme un spectacle<sup>18</sup>, ses actes inconvenants sont présentés comme une performance de la pire qualité; et il est accusé par Lucien des mêmes crimes qui sont portés sur la scène des théâtres: adultère, parricide, vol, mensonge, etc. Pour finir, comble du désagrément, le suicide de Pérégrinos dans le bûcher (que ce même Pérégrinos présente comme un acte supérieur, élevé, unique et digne d'une tragédie) entraîne l'enthousiasme du grand public, attiré par le caractère morbide de la chose, et non par la qualité d'une bonne *μίμησις*, conforme à l'attente des gens instruits et comme il faut, exactement comme la mauvaise interprétation de la folie d'Ajax mentionnée dans *Sur la danse*. La manière dont Lucien traite cet événement (qui consiste, malgré tout, en la mort horrible d'un être humain) est très sévère et même cruelle: pour lui ce n'est qu'un spectacle minable qui mérite, comme beaucoup d'autres du moment, le mépris et le rejet. En effet, le bon goût veut que rien n'aille jusqu'au bout d'une façon explicite; comme nous

---

18. Cf. Luc. *Peregr.* 22: θέαμα... ὡς σεμνόν « un spectacle imposant »; 20 ἀπὸ τῆς τραγωδίας; 36 πρὸς τὴν τραγωδίαν « dans cette tragédie »; 37 τὴν καταστροφὴν τοῦ δράματος « le dénouement de la pièce ».

l'avons constaté pour les amours adultères d'Arès et Aphrodite, il faut laisser le spectateur au *μονονουχι*, au « presque voir ».

Les bons spectacles de danse, en revanche, n'offrent jamais de telles extravagances. La pantomime, par son utilité, par son rapport avec la *paideia*, pourvu que ce soit de la bonne pantomime, est digne de considération ; même si elle est plaisante, le plaisir qu'elle fournit est, comme nous l'avons dit, lié à l'utilité et à l'instruction, et c'est à cause de toutes ces qualités que notre Lykinos la trouve digne de mériter une apologie enflammée pour démentir ceux qui la placent à côté d'autres spectacles exécrables, sans esprit, trop « corporels ». En s'adressant à Craton, Lykinos s'adresse à tous les autres *pepaideumenoï* grecs et s'en distingue.

Lykinos affirme en effet que le corps, qui est le seul instrument de la danse, peut et doit être utilisé en vue de la beauté et la sagesse ; ce n'est pas l'aspect corporel qui nuit aux autres spectacles, mais l'utilisation qui en est faite :

Ἔτι δὲ τῶν ἄλλων ἐπιτηδευμάτων τῶν μὲν τὸ τερπνόν, τῶν δὲ τὸ χρήσιμον ὑπισχνουμένων, μόνῃ ὄρχησις ἄμφω ἔχει, καὶ πολὺ γὰρ τὸ χρήσιμον ὠφελιμώτερον ὅσῳ μετὰ τοῦ τερπνοῦ γίγνεται. Πόσῳ γὰρ τοῦτο ὄρᾱν ἥδιον ἢ πυκτεύοντας νεανίσκους καὶ αἵματι ῥεομένους, καὶ παλαίοντας ἄλλους ἐν κόνει, οὓς ἡ ὄρχησις πολλὰκις ἀσφαλέςτερον ἅμα καὶ εὐμορφότερον καὶ τερπνότερον ἐπιδείκνυται<sup>19</sup>. (Luc. Salt. 71)

Ajoutons que, tandis que les autres arts promettent, les uns le plaisir, les autres l'utilité, la danse est le seul qui offre les deux ; et son utilité est d'autant plus grande qu'elle est unie au plaisir. Combien il est plus agréable de voir danser que de voir des jeunes gens se battre à coups de poing, ruisseler de sang, ou lutter dans la poussière.

Ainsi, l'éloge que Lucien fait de la pantomime coïncide avec un certain nombre d'idées familières aux lecteurs de son œuvre, et qui soulignent son originalité en tant qu'intellectuel. Les mauvaises pratiques ne sont pas épargnées, mais il en va pour la danse tout comme pour d'autres activités supposées plus « intellectuelles » auxquelles Lucien adresse ses critiques : en un mot, qu'il y ait de mauvais sophistes, de mauvais (ou de faux) philosophes ou de

19. Inutile d'ajouter ici l'évocation des spectacles violents, mais aussi, d'une certaine façon, la réflexion sur la valeur, *hic et nunc*, des exercices de la palestra, que Lucien lui-même présente dans *Anacharsis*.

mauvais danseurs, ce sont des circonstances qui ne nuisent ni à l'art de la déclamation, ni à la philosophie, ni à la danse, ni, finalement, à la *paideia*, que ces activités sont chargées d'offrir et de transmettre.

## Une *paideia* sans paroles

Pour Lucien, nous l'avons vu, la *paideia* rencontre son expression la plus efficace, la plus légitime et la plus rayonnante lorsqu'elle se produit en performance, en spectacle, et quand les éléments corporels — mouvement, geste, voix — accompagnent l'esprit, la pensée, le savoir. Ceci est valable pour la déclamation, pour le dialogue mais aussi pour la danse.

Dans l'univers de spectacles de toutes sortes que constitue l'Empire romain, la pantomime apporte, sans le discours, les mêmes avantages que les sessions oratoires les plus élitistes avec l'avantage de viser un public beaucoup plus étendu, pour ne pas dire universel. Au-delà de toute autre considération, la grande supériorité de la danse par rapport à la déclamation ou aux autres performances orales est qu'elle seule est capable de franchir aussi les barrières du langage.

Arrivés à ce point, il nous faut encore considérer deux éléments de nature diverse qui peuvent expliquer le caractère positif de cette *paideia* sans paroles. Premièrement, Lucien est parfaitement conscient que l'expression orale est à la fois le plus haut degré de la *paideia* et de la performance du *pepaideumenos*, mais qu'elle offre aussi le terrain le plus facile pour tricher, pour faire semblant, pour feindre, voire pour faire étalage d'une fausse *paideia*. En effet, notre auteur dénonce sans ambages ces pratiques trompeuses dans plusieurs de ses ouvrages, en mettant en scène le type du faux *pepaideumenos*. Le maître de rhétorique et Lexiphanès (dans les deux textes qui portent leur nom) en sont les meilleurs exemples : pour eux, justement, l'utilisation de certains mots, de certaines tournures, expressions ou motifs — c'est-à-dire, tout ce qui a un rapport direct avec la performance orale — est le principal outil de leur escroquerie<sup>20</sup>. Alors, s'il est possible de mettre en scène la *paideia*,

---

20. Sur le *pepaideumenos* escroc, cf. Francesca MESTRE, « Declamation by deceit: a sophist's trickery », dans *Mundus vult decipi. Estudios interdisciplinares sobre falsificación textual y literaria*, éd. par J. Martínez, Madrid, Ediciones Clásicas, 2012, p. 237-245.

de la montrer et de la transmettre, sans besoin de mots et, donc, en évitant tous les dangers que l'utilisation de mots implique, comme le fait la danse, peut-être devient-elle aussi une démonstration plus honnête de culture, en réussissant à abattre une des barrières du langage.

L'autre barrière du langage que la danse fait tomber est celle du langage cultivé, dont seuls les plus connaisseurs peuvent jouir vraiment. Une performance de *paideia* muette permet l'ouverture de son champ d'action, non seulement d'un point de vue social, mais aussi d'un point de vue plus universel, c'est-à-dire au-delà des élites grecques. Nous n'entendons pas dire que Lucien souhaite une démocratisation de la culture ou qu'il se pose en champion de l'égalité sociale, en visant une politique culturelle qui puisse atteindre tout le monde. Il ne fait que mettre en cause, lui un *pepaideumenos* engagé et fier de l'être, un système qui permet à n'importe quel imposteur d'être associé à la crème de l'élite, ce qui, en fin de compte, est bien plus destructeur que d'accepter des innovations plus ou moins formelles qui, elles, seront capables de conserver la tradition culturelle.

\*\*\*

À la lumière de toutes ces considérations, récapitulons : en homme très cultivé et fin connaisseur, Lucien mélange genres et formes, mais, à la différence de la plupart de ses collègues, son but va au-delà du simple étalage de son érudition : il prétend trouver des mécanismes permettant à la *paideia* de conserver tout son éclat. Il est vrai, comme on l'a dit souvent, que ces hommes de la Seconde Sophistique cherchent tous un domaine d'érudition où ils seraient uniques, différents de tous les autres. Pour Lucien, la *paideia* est un bien surtout si elle peut être transmise et transférée au public, mais elle doit l'être de manière honnête, vraie, sans fausses apparences, qui seraient nuisibles à long terme. C'est pourquoi des expérimentations énonciatives nouvelles, comme la pantomime, sont à explorer, dans le but de trouver une façon aimable, plaisante, mais surtout authentique de transmettre cette *paideia* dans toute sa splendeur et sans la dégrader, ne serait-ce que pour la préserver, et préserver de la sorte l'autorité indiscutable de ses plus brillants maîtres.



## Les dialogues de Lucien et la société du spectacle

Daniel Béguin

Aujourd'hui, nous abordons les textes de Lucien par le biais de la lecture. Nous cherchons à les analyser à l'aide d'une terminologie qui relève des techniques narratives et de la forme écrite. C'est un paradoxe, car les dialogues sont structurés sous forme d'échanges de répliques entre des personnages, en sorte qu'on pourrait aisément les monter comme des pièces de théâtre.

L'auteur se présente lui-même comme un orateur, effectuant une prestation orale devant un public d'auditeurs. Parsemant son œuvre de multiples notations autobiographiques, il nous rappelle qu'à l'approche de la quarantaine, un moment charnière de sa vie, fait de ruptures et de remises en question, il a renoncé à son passé de rhéteur consacré aux formes traditionnelles de l'éloquence, notamment judiciaires<sup>21</sup>, pour se consacrer à un dialogue d'orientation plus philosophique, auquel il a donné une forme en rupture avec la tradition.

Lorsqu'il parle de « s'entretenir avec la philosophie elle-même<sup>22</sup> », il ne conçoit pas son activité comme celle d'un écrivain retiré dans son cabinet, mais à l'imitation d'une mise en scène où il se place « comme dans un théâtre » et où il « contemple de très haut les actions des hommes » pour s'en divertir et en tirer des leçons.

Ainsi donc, il convient de ne jamais oublier que le Lucien des dialogues est un conférencier itinérant. Dans *La Salle*, il nous décrit une salle de conférence richement ornée, qui constitue un luxueux écrin destiné à accueillir l'orateur et à l'inciter, par une sorte d'émulation, à prononcer des discours qui sont eux-mêmes des œuvres

---

21. LUCIEN, *La Double Accusation*, 32.

22. Id., *Nigrinos*, 18.

d'art<sup>23</sup>. La magnificence du décor transforme les auditeurs en spectateurs<sup>24</sup>, détourne leur attention et force l'orateur à transformer sa performance orale en spectacle afin de captiver le public et d'en recueillir les applaudissements.

## La société est une comédie à cent actes divers

### *Les métaphores récurrentes du théâtre*

Lucien, ce Syrien hellénisé, voit les villes de l'Empire romain, et notamment Rome, comme d'immenses lieux de spectacle<sup>25</sup>, « où se joue une pièce à nombreux personnages ». Partout des théâtres, des hippodromes; on dresse des statues aux cochers, on cite le nom des chevaux<sup>26</sup>. Par un effet de miroir, chaque citoyen est spectateur des autres et, pour ceux-ci, un des figurants de la pièce. La société impériale du II<sup>e</sup> siècle de notre ère s'adonne toute entière aux spectacles, mais pour Lucien, comme pour La Fontaine<sup>27</sup> bien des siècles après, elle est elle-même un spectacle, celui des vices et des vertus.

Ce spectacle s'observe d'un lieu élevé qui permet, matériellement, d'embrasser du regard la variété et la complexité de l'objet étudié, et métaphoriquement, d'indiquer la position de supériorité dans laquelle se trouve le spectateur, parce que, en même temps qu'il contemple, il porte un jugement sur ce qu'il voit, comme le citoyen romain au théâtre ou aux jeux du cirque. Telle est la méthode employée dans *Charon ou les contemplateurs*, où Charon et Hermès recourent à la « méthode poétique<sup>28</sup> » pour entasser plusieurs montagnes les unes sur les autres et aménager un observatoire d'où ils pourront contempler la sottise et les malheurs des hommes, afin de s'en moquer.

Cette position élevée est également celle d'Icaroménippe<sup>29</sup> qui, survolant la terre avec ses ailes, devient un oiseau d'un nouveau

---

23. LUCIEN, *La Salle*, 1.

24. *Ibid.*, 18.

25. LUCIEN, *Nigrinos*, 20.

26. *Ibid.*, 29.

27. LA FONTAINE, *Fables*, V, 1.

28. LUCIEN, *Charon ou les Contemplateurs*, 2-4.

29. *Id.*, *Icaroménippe ou le Voyage aérien*, 15-16.

genre, spectateur et juge des hommes et de leurs actions : il peut ainsi observer l'infinie variété des turpitudes humaines, aussi bien celles qui s'opèrent en plein air que celles qui se déroulent dans l'intimité des maisons.

### **Les banquets**

Le banquet est un lieu emblématique de cette société du spectacle, où chacun est spectateur et juge des autres et exposé lui-même au regard et au jugement d'autrui. C'est là que le fonds mauvais de la nature humaine se révèle sans fard, et incite jeunes et vieux à « se livrer aux brutalités de l'ivresse et, sous l'influence du vin, à dire et à faire les choses les plus inconvenantes<sup>1</sup> ».

On y assiste à la confrontation des classes sociales, puisque les banquets sont donnés par des riches et que s'y presse une foule de pauvres. Au faste et à l'inculture des premiers répond l'esprit de courtoisie et la voracité des seconds.

Même la philosophie, qui devrait être une école de fermeté morale, est impuissante à corriger et à redresser les mauvais penchants de l'âme humaine. On voit Zénothémis, le stoïcien, s'empiffrer de nourriture en salissant son vêtement et passer discrètement, croit-il, des morceaux à son esclave<sup>2</sup>. Cela ne l'empêche pas, un peu plus tard, de parcourir des yeux avec ostentation un petit livre, pour s'assurer à peu de frais une respectabilité auprès des autres convives<sup>3</sup>. Par une sorte de béhaviorisme avant la lettre, Lucien brosse le portrait psychologique de ses personnages en nous invitant à observer, comme au théâtre, les petits détails de leur comportement, qui sont révélateurs de leur caractère.

Dans ces espaces théâtraux de format réduit que constituent les banquets, les personnages ne sont pas traités comme des sujets individuels qui mériteraient une analyse psychologique approfondie et fortement individualisée, mais comme des types relevant de catégories aisément reconnaissables. Chez Lucien, les personnages sont des *personae*, à la fois des masques et des rôles, comme dans les comédies de Ménandre, de Plaute ou de Térence.

---

1. LUCIEN, *Le Banquet ou les Lapithes*, 2.

2. *Ibid.*, 11.

3. *Ibid.*, 17.

### **Les tribunaux**

Le tribunal est aussi le paradigme de l'endroit où l'on vient pour voir et être vu, pour juger et être jugé. Lucien éprouve une certaine délectation à mettre en scène des débats et des confrontations d'idées sous forme de procès. Ne serait-ce pas la marque du rhéteur qui a consacré de nombreuses années de sa vie à composer des plaidoyers, tantôt fictifs, et tantôt destinés à des situations réelles ?

Les procès que Lucien met en scène associent hardiment des personnages du monde réel représentés sous forme de types (le pythagoricien, le cynique, le stoïcien), des allégories (Philosophie, Dialogue, Vérité) et des avatars de lui-même (Parrhésiadès, le Syrien, l'étranger). Mais, dans un double mouvement de convergence, les êtres qui sont censés dépeindre les hommes véritables et les entités fictives sont réduits à des types théâtraux.

### **La représentation picturale**

Cependant, la métaphore théâtrale ne rend pas compte, à elle seule, de l'inspiration de Lucien. Dans l'opuscule intitulé *Qu'il ne faut pas croire la calomnie à la légère*, l'auteur décrit<sup>4</sup> un tableau d'Apelle, où apparaissent en grand nombre d'allégories (Calomnie, Suspicion, Embûche, Tromperie, Repentance, Vérité) qui, comme dans les dialogues, personnifient soit des sentiments humains, soit des concepts moraux. Il est indéniable que l'esthétique de la Seconde Sophistique imprègne l'œuvre de Lucien. Par l'intermédiaire de l'ἔκφρασις, elle transforme l'abstrait en allégorie, et de ce fait, nous présente sous forme d'un objet pictural ce que nous devons percevoir ou comprendre. La Vérité, chez Lucien, « nous fait voir [les] hommes aussi visiblement que dans un tableau »<sup>5</sup>.

## **Le spectacle des vices de la société**

### **Les apparences révélatrices**

Lucien construit une mise en scène où la vérité des personnages se reconnaît par des gestes, des attitudes, des éléments

---

4. LUCIEN, *Qu'il ne faut pas croire la calomnie à la légère*, 2-6.

5. Id., *Le Pêcheur ou les Ressuscités*, 38. Voir aussi la référence au peintre Zeuxis dans *Timon ou le Misanthrope*, 54.

vestimentaires et des accessoires, qui, tous, sont identifiables par le spectateur et sont signifiants. Les personnages appartiennent à des catégories sociales ou professionnelles qui bénéficient d'un préjugé favorable, mais la discordance qu'introduit leur comportement, tel que Lucien le décrit, fait naître dans l'esprit du spectateur un jugement défavorable.

Les cibles privilégiées de cette entreprise de révélation-dénonciation sont les philosophes : la mise en scène exploite des effets qui transposent, sous forme théâtrale, l'antique opposition, théorisée par Gorgias, entre apparence et réalité. D'après Zeus, dans *La Double Accusation*, que sont les philosophes<sup>6</sup> ? « [une] foule de paletots, de bâtons, de besaces [...] partout une barbe longue, un livre tenu dans la main gauche ». Il suffit de se promener avec cet accoutrement dans un lieu public pour avoir l'air d'un « nourrisson de la vertu ». Cette société où l'on se donne en spectacle est un monde de l'ostentation, où l'habit fait le philosophe, où l'apparence extérieure prétend être la garante de la réalité intérieure.

Mais comment percevoir la réalité véritable ? Les hasards et les accidents en constituent des révéléateurs. Dans *Les Ressuscités ou le Pêcheur*<sup>7</sup>, la masse des philosophes, craignant de passer en jugement, vient de se disperser dans la confusion. Lors de la bousculade, un cynique a perdu sa besace. Parrhésiadès demande à un serviteur de la ramasser, de l'ouvrir et d'en détailler le contenu. Il s'attend, en théorie, à y trouver « des lupins, ou un livre, ou du pain de pure farine » ; en réalité, la besace renferme des objets précieux (de l'or), des articles de toilette (parfum, rasoir, miroir) et des dés à jouer. Le régime de vie authentique du prétendu philosophe cynique se trahit par les objets dont il fait usage, et qui sont montrés aux auditeurs de Lucien sous forme d'un échange de répliques qui pourraient parfaitement avoir lieu sur la scène d'un théâtre. Lucien est un excellent metteur en scène et narrateur à la fois : il prouve non pas en argumentant, mais en montrant.

Une importance particulière est accordée aux jeux de scène et aux gags visuels. Dans *Les Ressuscités ou le Pêcheur*, quand Syllogisme fait une proclamation exhortant les philosophes à venir passer un examen de vertu, personne ne se présente<sup>8</sup> ; mais

6. LUCIEN, *La Double Accusation*, 6.

7. Id., *Les Ressuscités ou le Pêcheur*, 45.

8. *Ibid.*, 40.

quand Parrhésiadès leur fait miroiter une récompense de deux mines et d'une galette de sésame en échange de cinq syllogismes, ils accourent en masse<sup>9</sup>. Ce sont là des effets visuels, tels qu'ils sont pratiqués dans la pantomime, une forme de spectacle dont les contemporains de Lucien étaient friands<sup>10</sup>. De même, lorsque Parrhésiadès décrit les brusques mouvements de foule des philosophes, qui tantôt prennent d'assaut l'Acropole, et tantôt la désertent en un clin d'œil, il reproduit une convention théâtrale qui veut qu'on évoque par un monologue narratif un épisode qu'il est matériellement impossible de représenter sur scène.

### **La marchandisation des valeurs**

Le titre de l'opuscule *Les Vies des philosophes à l'encan* doit se comprendre dans sa littéralité pleine et entière. Des personnages faisant profession de philosophes, et avec eux le genre de vie qu'ils représentent<sup>11</sup>, sont à vendre en un lieu qui parodie un marché aux esclaves. Les acheteurs viennent écouter et évaluer différents personnages qui leur vantent les mérites du genre de vie des principales écoles philosophiques encore vivantes sous l'Empire, et pour lesquels Hermès, le vendeur, propose un prix, comme s'ils étaient cotés à une sorte de bourse des valeurs.

Quand les philosophes vantent, devant leur éventuel acheteur, les mérites du genre de vie auquel ils adhèrent, cette relation vénale constitue un renversement complet des rapports traditionnels, où c'était le disciple qui sollicitait l'honneur d'être admis auprès du maître<sup>12</sup>. Dans la société que nous dépeint Lucien, le possesseur d'un savoir intellectuel ou d'une morale n'est pas en position de force : il devient le prestataire de service, ou l'esclave — métaphoriquement et concrètement — de son interlocuteur, qui l'évalue pour en acheter les services, et qui en devient le maître et possesseur.

---

9. LUCIEN, *Les Ressuscités ou le Pêcheur*, 41.

10. Voir Florence DUPONT, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

11. Voir Pierre HADOT, *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, Paris, Flammarion, 1995. Pour les Anciens, et jusqu'à l'avènement du christianisme, la philosophie ne se réduit pas à une connaissance doctrinale, mais implique un choix de vie.

12. Ce rapport inégal entre un disciple, en position de demandeur, à l'attitude timide ou obséquieuse, et un maître jouant de son ascendant intellectuel avec quelque dédain, est mis en scène, sous une forme comique, dans les *Nuées* d'Aristophane.

Il en résulte l'apparition d'une cote des valeurs philosophiques. Le stoïcien, très à la mode, se vend cher ; le pythagoricien est une valeur de luxe ; le cynique est bradé ; Héraclite, Démocrite et Aristippe de Cyrène sont invendables.

Les philosophes les plus adaptés à ce monde mercantile sont ceux qui en professent les valeurs, c'est-à-dire les stoïciens, selon l'opinion de Lucien, qui ne cesse de les poursuivre de sa vindicte. Ils cultivent l'art de la tromperie et du faux-semblant en forgeant une terminologie truffée de néologismes et de distinctions bizarres<sup>13</sup>, une sorte de scolastique avant la lettre. Ils s'en servent dans les discussions pour impressionner l'interlocuteur, prendre l'ascendant sur lui et le forcer à en faire lui-même usage. Par une rencontre inattendue entre l'action de forger des syllogismes (συλλογίζεσθαι) et celle de calculer (λογίζεσθαι), le raisonnement philosophique devient, par jeu de mots et imposture intellectuelle, l'art de calculer les intérêts simples ou composés<sup>14</sup>.

Dans cette société où tout est mis en spectacle, les valeurs elles-mêmes se transforment en marchandises, et les philosophes les plus en vue ne semblent plus croire en les doctrines que professent leurs écoles, mais ont adopté les valeurs matérialistes du monde où ils vivent<sup>15</sup>. Ils sont en réalité les lointains épigones des sophistes que fustigeait Platon, qui « enseignent la philosophie pour un salaire et qui mettent la vertu en vente comme au marché<sup>16</sup> ».

### **L'incroyance**

Lucien n'hésite pas à mettre en scène les dieux comme s'il s'agissait de personnages de la Nouvelle Comédie. Dans *Charon ou les Contemplateurs*<sup>17</sup>, Zeus est représenté comme un maître impatient et colérique, tandis qu'Hermès apparaît sous les traits d'un valet empressé et craintif.

---

13. LUCIEN, *Les Vies des philosophes à l'encan*, 21.

14. *Ibid.*, 23.

15. On peut rapprocher les considérations que Lucien formule sur les philosophes qui ne croient plus vraiment aux doctrines qu'ils professent et qui se sont, en fait, ralliés aux valeurs dominantes de la société, des propos que tient ÉPICTÈTE, dans ses *Entretiens*, III, 16 : « Pourquoi les profanes sont-ils plus forts que vous ? Parce que toutes ces insanités qu'ils profèrent viennent de leurs jugements, tandis que les belles choses que vous dites ne sortent que de vos lèvres ».

16. LUCIEN, *Nigrinos*, 25.

17. *Id.*, *Charon ou les Contemplateurs*, 1.

Le spectacle des sacrifices est, lui aussi, désacralisé. L'odeur de la graisse des victimes qui monte vers le ciel, ou le vin des libations qu'on répand sur le sol, sont la nourriture des dieux : s'ils en sont privés, ils s'exposent à la famine. En fait, les dieux sont des hommes comme les autres, qui ont besoin de moyens de subsistance.

Zeus est représenté comme un travailleur surmené<sup>18</sup>, une sorte d'empereur placé à la tête d'une administration à l'échelle de l'univers, dont les autres dieux seraient les chefs de bureaux. Comme leurs homologues humains, il leur arrive d'être paresseux ou incompetents. Zeus craint les arguments que profère Épicure à l'encontre de la providence divine d'une façon analogue à celle d'un chef de gouvernement qui écouterait avec appréhension les remontrances du chef de l'opposition. L'esprit comique de Lucien opère un puissant mouvement de nivellement qui abolit la distance que la littérature reconnaît traditionnellement entre les mondes humain et divin.

Le spectacle du fonctionnement de la société humaine n'est guère plus idyllique. Platon avait représenté une cité mal gouvernée en recourant à l'image du navire sans pilote<sup>19</sup> ; Lucien décale la perspective et nous montre un navire en folie où le pilote est compétent et tient fermement la barre, mais où les passagers se laissent aller à l'ivresse, au sommeil et à d'autres désordres. Zeus veille, le cœur rempli d'inquiétude, mais il agit au milieu de l'indifférence et de l'ingratitude générales<sup>20</sup>. C'est une façon imagée de nous faire comprendre que la société de son temps ne croit plus aux dieux qu'on continue officiellement à honorer.

L'esprit malicieux de Lucien se plaît aussi à nous révéler l'envers du décor. Les statues de dieux offrent une apparence majestueuse, que leur procurent le travail du sculpteur et le caractère précieux des matériaux dont elles sont faites, mais « en dedans, [elles] sont de bois et recèlent des troupeaux entiers de souris qui y ont établi leur république<sup>21</sup> ». L'auteur veut dénoncer les travers de l'esprit de ses contemporains en nous invitant à examiner les choses autrement : en ouvrant la besace du philosophe cynique, dans l'exemple cité précédemment, et en regardant par derrière, dans le cas des statues.

---

18. LUCIEN, *La Double Accusation*, 1.

19. PLATON, *La République*, VI, 487b-489d.

20. LUCIEN, *La Double Accusation*, 2.

21. Id., *Zeus tragédien*, 8.

### **La perte du sens des valeurs**

Dans *Charon ou les Contemplateurs*<sup>22</sup>, Hermès trouve les hommes « ridicules », et montre combien ils sont déçus dans leurs espérances, accablés de malheurs multiples, pour être finalement enlevés par cette « excellente Mort ». La description reprend les thèmes traditionnels du caractère tragique de l'existence humaine, mais dans ce passage, ils deviennent prétextes à rire. On songe à cette remarque de Kundera<sup>23</sup> : « En nous offrant la belle illusion de la grandeur humaine, le tragique nous apporte une consolation. Le comique est plus cruel : il nous révèle brutalement l'insignifiance de tout. » Lucien serait-il nihiliste ?

À plusieurs reprises, il invoque le patronage de Momos, le dieu de la raillerie<sup>24</sup>. Mais il justifie son attitude par le souci de divertir son auditoire, qui a un goût cruel et insatiable pour l'outrage et la raillerie<sup>25</sup> : « Car tel est le naturel de la masse : elle est complaisante pour les railleurs et les insulteurs, surtout quand on met en pièces ce qui semble le plus respectable. » Cette société du spectacle recherche le divertissement permanent, le rire à tout prix, au point d'accepter, pour satisfaire ce goût irrésistible, que soient mises à mal les valeurs qui semblaient les mieux établies.

## **Mettre en scène pour démasquer**

### **Le patronage de l'Ancienne Comédie**

Lucien invoque aussi, par la bouche de Diogène, le patronage d'Aristophane et d'Eupolis qui « mettaient en scène Socrate [...] pour le tourner en dérision et lui prêter un rôle grotesque dans leurs comédies ». Cependant, les temps ont changé. Les Dionysies n'existent plus sous l'Empire romain, et l'époque de la démocratie athénienne où l'on pouvait lancer sur scène des attaques *ad hominem* contre les personnages connus est révolue. L'Ancienne Comédie a laissé la place à la Nouvelle Comédie.

---

22. Id., *Charon ou les Contemplateurs*, 17.

23. Milan KUNDERA, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 150.

24. Par exemple dans *Nigrinos*, 32.

25. LUCIEN, *Les Ressuscités ou le Pêcheur*, 25.

On peut certes relever chez Lucien quelques traces des anciens usages : quand il cite des noms de philosophes contemporains par exemple. Mais, la plupart du temps, il fustige les travers de groupes sociaux ou professionnels.

### ***La dénonciation de l'incompétence et de l'imposture***

C'est à l'aide d'une métaphore théâtrale que Lucien dénonce l'incompétence de ceux qui ne savent pas tenir leur rôle dans la société. Ce sont de médiocres acteurs lyriques ou comiques<sup>26</sup>, ou encore des acteurs efféminés qui seraient chargés de représenter un rôle héroïque<sup>27</sup>. C'est également le cas de celui qui n'est pas à sa place, de l'acteur qui aurait pris un masque tragique pour jouer la comédie.

Pour reprendre une célèbre distinction pascalienne, il y a également ceux dont la majesté de la fonction peine à dissimuler l'indignité personnelle. Ils sont comme ces acteurs de tragédie qui, après avoir retiré leur masque et leur riche costume, apparaissent comme de « ridicules avortons » qui louent leurs services à bas prix<sup>28</sup>.

Il y a enfin ceux dont la *persona* réelle n'est nullement celle qu'on attendait : il s'agit alors d'une imposture. Dans *Les Ressuscités ou le Pêcheur*<sup>29</sup>, Parrhésiadès se met à la recherche de Philosophie, une femme qu'il imagine austère et digne, mais, après avoir longuement erré, il entre dans la maison d'une « espèce de femme qui manquait de simplicité », fardée, affichant des goûts de luxe, entourée d'une foule d'amants, et qui se révèle être Rhétorique.

### ***Faire tomber les masques***

Face à ces anomalies qui le scandalisent, Lucien s'imagine dans le rôle d'un justicier. Il met en scène les modalités de cette fonction dans deux épisodes caractéristiques. Dans *Les Ressuscités ou le Pêcheur*<sup>30</sup>, une histoire nous est contée : un roi égyptien avait appris à une troupe de singes à danser une sorte de danse guerrière, la pyrrhique, revêtus d'un costume et d'un masque. Ce spectacle resta en vogue jusqu'au jour où un « spectateur facétieux », expression derrière

---

26. LUCIEN, *Nigrinos*, 8.

27. Id., *Les Ressuscités ou le Pêcheur*, 31.

28. Id., *Icaroménippe ou le Voyage aérien*, 29.

29. Id., *Les Ressuscités ou le Pêcheur*, 12.

30. *Ibid.*, 36.

laquelle on reconnaît un avatar de Lucien, lança des noix au milieu de la scène. Les singes, oubliant aussitôt ce qu'ils avaient appris, brisèrent leurs masques, déchirèrent leur costume et se battirent entre eux pour avoir les noix. Et les spectateurs éclatèrent de rire.

Telle est, exprimée métaphoriquement, l'entreprise à laquelle se livre Lucien. Il imagine, dans ses mises en scène dialoguées, des situations où l'ordre habituel est bouleversé, où les faux-semblants s'évanouissent, où les natures véritables se révèlent, et le déploiement de toute cette ingéniosité ne vise qu'un seul but, celui de faire rire le public.

Toutefois, une variante de ce canevas trahit chez Lucien un autre sentiment, moins joyeux. Dans l'épisode de l'âne de Cymé<sup>31</sup>, cet animal se revêt de la peau d'un lion et terrorise les habitants d'une localité où l'existence de ce fauve est inconnue. La situation dure jusqu'au jour où « un étranger », autre avatar de Lucien, révèle l'imposture en rossant l'âne à coups de bâton. Rire et violence feraient-ils bon ménage chez notre auteur ?

### ***Lucien justicier***

Le fait de rosser un coquin qui a échoué dans sa tentative de tromper autrui est certes un *topos* de la comédie. Mais l'usage récurrent du thème du châtement corporel montre que, chez Lucien, le rire n'est pas toujours bon enfant, et qu'il s'accompagne d'une certaine violence.

Développant la métaphore selon laquelle il assimile la société à un théâtre et les charlatans et imposteurs à de mauvais acteurs qui trahissent la dignité des rôles qui leur sont confiés, Lucien évoque la fonction des présidents des jeux qui font fouetter les acteurs indignes<sup>32</sup>. Plus loin dans le même passage<sup>33</sup>, il souhaite à ceux dont il dénonce l'imposture de recevoir des fers rouges. Dans *Timon ou le Misanthrope*<sup>34</sup>, il émet le vœu que le châtement passe par des « effusions de sang » et des « blessures ». Nous devons éviter d'imaginer un Lucien souriant, car il nous prévient<sup>35</sup> : « Gardez-vous d'espérer trop de moi ».

---

31. *Ibid.*, 32.

32. *Ibid.*, 33.

33. *Ibid.*, 52.

34. LUCIEN, *Timon ou le Misanthrope*, 58.

35. *Id.*, *À propos de l'ambre ou des cygnes*, 6.

Voilà pourquoi ses dialogues, nourris d'un comique hautement spirituel, comportent aussi un aspect grinçant et dur, à l'image du mordant qu'il a trouvé dans les satires ménippées, et qu'il revendique pour lui-même.

### ***L'absence d'harmonie***

Lucien, qui est né et a grandi aux marges de l'Empire, est très loin de se laisser impressionner par l'animation et la magnificence des grandes villes, et d'en ressentir de l'admiration. Il les compare à une scène où se produiraient une multitude de chœurs, qui joueraient chacun son propre air sans se concerter avec le voisin, et qui ne chercheraient qu'à se concurrencer mutuellement par la force de leur voix<sup>36</sup>. Cette cacophonie générale dure jusqu'au moment où le chorège, c'est-à-dire la mort, les chasse de la scène. L'attitude de Lucien est donc à l'inverse de celle des stoïciens : ceux-ci voient dans l'univers les marques de la rationalité et de l'harmonie voulues par le Dieu, tandis que notre auteur ne perçoit qu'une discordance générale. Le rire qu'excite en lui le spectacle, ridicule et misérable, de la condition humaine révèle un tempérament foncièrement pessimiste.

## **Comment Lucien se met en scène**

### ***L'autobiographie comme scénario***

Lucien, en sa qualité de conférencier, fait lui-même partie de cette société du spectacle, et il fournit à son auditoire une prestation orale, accompagnée peut-être d'un minimum de mise en scène, reposant sur des modifications de costume ou le recours à des accessoires scéniques.

Pour reconstituer les étapes de la vie de Lucien, nous en sommes réduits à nous appuyer sur les renseignements que l'auteur fournit lui-même. La question traditionnelle est celle de la véracité de son propos. Il n'est pas certain que ce soit la bonne façon d'envisager le problème, car Lucien se situe au-delà du vrai et du faux : ce qui l'intéresse, c'est ce qui est utile pour bâtir un bon scénario. À notre avis, l'auteur n'est pas, à proprement

---

36. LUCIEN, *Icaroménippe ou le Voyage aérien*, 17.

parler, mensonger, car il est difficile d'élaborer des éléments biographiques *ex nihilo*, surtout si l'on est connu de son public, mais il arrange le vrai pour en faire une belle histoire, propre à captiver un public. Il est le précurseur du *storytelling*. Examinons-en quelques éléments caractéristiques.

Dans *Le Songe ou la Vie de Lucien*<sup>37</sup>, l'auteur, encore adolescent, s'interroge sur son avenir. Il obtient une réponse sous la forme « d'un songe divin tandis [qu'il] dormait pendant la nuit divine ». Cette séquence narrative se présente dès l'abord, pour l'auditeur cultivé, comme une citation d'Homère<sup>38</sup>, ce qui en fait *ipso facto* un objet relevant de l'élaboration littéraire et non pas du témoignage factuel.

De plus, le thème du songe envoyé par les dieux pour éclairer les hommes sur leur avenir est un lieu commun dans la littérature du II<sup>e</sup> siècle après J.-C. Sans parler d'Ælius Aristide et des rêves qui le visitent durant sa maladie, rappelons comment le médecin grec Galien l'utilise pour son propre compte<sup>39</sup>: « Ensuite, alors que j'avais dix-sept ans, il [le père de Galien] fut influencé par des songes très clairs et me fit entreprendre l'étude de la médecine, conjointement avec celle de la philosophie. »

Le contenu du songe qui se présente à Lucien manifeste encore une autre forme d'élaboration littéraire: l'apologue de la Sculpture et de la Philosophie rappelle l'apologue de Prodicos, où l'on voit le jeune Héraclès hésiter un moment entre le chemin qui mène au vice et celui qui conduit à la vertu<sup>40</sup>.

Dans *La Double Accusation*<sup>41</sup>, Lucien, encore jeune garçon, reçoit son éducation de Rhétorique, une femme plus âgée que lui, et qui se révélera être une courtisane; il se met alors en ménage avec Dialogue, un homme barbu, plus âgé que lui. Il convient de noter non seulement que cette évocation met en scène des allégories et non des personnages réels, mais qu'en outre les situations décrites, celle du jeune homme entretenu par la femme mûre, puis celle de

37. LUCIEN, *Le Songe ou la Vie de Lucien*, 5.

38. HOMÈRE, *Illiade*, II, 56-57.

39. GALIEN, *De l'ordre de ses propres livres*, XIX, 59, 1-15. L'extrait cité, ainsi que la traduction, proviennent de Paul MORAUX, *Galien de Pergame. Souvenir d'un médecin*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 41.

40. L'apologue de Prodicos est cité dans XÉNOPHON, *Mémoires*, II, 1.

41. LUCIEN, *La Double Accusation ou les Tribunaux*, 27-28.

l'homme vivant avec un partenaire masculin plus âgé, relèvent de la comédie de caractère et de mœurs, à la manière de la Nouvelle Comédie, florissante à l'époque de Lucien.

### **Le « quatrième mur »**

Quand il se met en scène, Lucien ne s'exprime pas à la première personne. Les personnages dans lesquels on reconnaît des éléments autobiographiques portent d'autres noms que le sien : c'est Parrhiadiès, « Syrien, né sur les bords de l'Euphrate<sup>42</sup> », qui « ne cessera jamais de les démasquer [les imposteurs et les charlatans] et de les mettre en scène<sup>43</sup> » ; c'est aussi le Syrien, jeune garçon, « barbare de langage<sup>44</sup> », qui a été éduqué par Rhétorique, qui a voyagé et qui, durant cette période, a amassé une fortune suffisante ; c'est encore Tykhiadès qui, dans *Les Amis du mensonge*<sup>45</sup>, se moque du penchant pour l'affabulation et pour la superstition qui gangrène les esprits de son temps.

Cette mise à distance, par le Lucien extradiégétique, de son double qui agit à l'intérieur des dialogues fait qu'il n'existe pas de complicité ni d'interaction entre le public et lui. Il se met en scène comme un pur objet de spectacle, et comme si un « quatrième mur » le séparait de son auditoire<sup>46</sup>. Décrite en des termes modernes, sa prestation scénique constitue un spectacle solo<sup>47</sup>, et non pas un monologue comique<sup>48</sup>.

### **Le mariage à trois entre Rhétorique, Philosophie et Dialogue**

Dans *Les Ressuscités ou le Pêcheur*, un procès oppose Rhétorique à Philosophie ; dans *La Double Accusation*, le Syrien est

---

42. LUCIEN, *Les Ressuscités ou le Pêcheur*, 19.

43. *Ibid.*, 37.

44. LUCIEN, *La Double Accusation ou les Tribunaux*, 27.

45. *Id.*, *Les Amis du mensonge ou l'Incrédule*, *passim*.

46. DIDEROT, *Discours sur la poésie dramatique*, 1758, ch. 11, *De l'intérêt* : « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas ».

47. Spectacle solo, ou *one-man-show* : spectacle de variété donné par un artiste jouant seul sur scène.

48. Monologue comique, comique de scène ou *stand-up comedy* : genre comique où un humoriste jouant seul, sans décor, sans accessoire, prend l'auditoire à témoin des histoires qui lui sont arrivées.

successivement attaqué par Rhétorique et Dialogue. Il s'instaure entre les trois allégories une relation triangulaire qui mérite d'être clarifiée. Rhétorique est une femme fardée, menant une vie de courtisane, amie des riches et entourée de nombreux amants. À l'opposé, Philosophie est une femme réservée, au langage digne et au maintien décent. Quant à Dialogue, il s'agit du dialogue platonicien, fils de Philosophie.

Les relations symboliques qui s'établissent entre Rhétorique et Philosophie sont claires : ces deux allégories renvoient à deux moments dans la vie de Lucien. Il a été formé dans la rhétorique, dont il a fait son premier métier, puis, après une sorte de crise existentielle, il s'est tourné vers la philosophie.

Dialogue, quant à lui, se situe sur un autre plan. Il représente la métamorphose littéraire et scénique que Lucien fait subir au dialogue d'origine. Auparavant, le dialogue<sup>49</sup> « marchait dans les airs » et « voisinait avec le soleil », car il s'occupait, dans la grande tradition platonicienne, de questions philosophiques, d'ordre éthique et métaphysique, qui lui faisaient côtoyer le divin ; son registre était le sérieux, et son masque, celui de la tragédie. Transformé par Lucien, il traite de questions prosaïques, sur un ton plaisant, et son masque est devenu celui de la comédie. Cette transformation fondamentale est manifestement perçue par certains comme une trahison par rapport à la tradition littéraire grecque.

Mais qu'en est-il des rapports entre ce Dialogue rénové et Rhétorique, dans le cadre de cette relation triangulaire ? Il s'exprime de façon plaisante, sur des questions compréhensibles par l'auditoire, en recourant, sous l'influence de Ménippe, à cette satire mordante qui plaît au public<sup>50</sup>. En d'autres termes, ce dialogue nouvelle manière, qui se veut d'inspiration philosophique, hérite toutefois de Rhétorique dans la mesure où il se donne en spectacle et cherche à plaire à un large public. Il réalise une sorte d'hybridation entre la philosophie et la rhétorique.

\*\*\*

Lucien est à la fois le Syrien et l'étranger. Il est né barbare, mais a reçu une éducation littéraire, rhétorique et philosophique grecque.

---

49. LUCIEN, *La Double Accusation ou les Tribunaux*, 33.

50. *Ibid.*, 33.

Il a voyagé dans l'Empire romain. Il se sent étranger (ξένος); son esprit et sa personne sont des composés (σύνθετον).

Il a élaboré un genre littéraire nouveau: un mélange de prose et de vers, à la fois comédien et bouffon, qui est composé à la manière d'un hippocentaure et que les Grecs d'origine perçoivent comme une chose étrangère et bizarre. Il a eu l'idée originale et féconde de combiner des éléments appartenant à des genres littéraires qui, en d'autres mains, seraient restés séparés.

Lucien recueille l'héritage de toute la diversité des théâtres grec et romain. Ses dialogues mélangent les thèmes de l'Ancienne Comédie, de la Comédie Nouvelle et de la pantomime.

Il est aussi témoin de son temps, pour avoir vécu en un siècle où l'image était reine, où la ville était un spectacle, où le théâtre et les jeux du cirque se livraient à une surenchère dans le domaine du spectaculaire, et où la littérature, dominée par l'esthétique de la Seconde Sophistique, célébrait l'imitation des arts picturaux.

Cependant, son esprit imaginaire, satirique et plein de fantaisie demeure fondamentalement pessimiste, car il n'a voulu voir, dans la diversité de l'Empire, que le spectacle du mélange désordonné des activités humaines et de la discordance du monde.

## Bibliographie

- ACOSTA-HUGHES, Benjamin, *Polyeideia: The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, Princeton, University of California Press, 2002.
- ADORNATO, Gianfranco, « Phalaris: Literary Myth or Historical Reality? Reassessing Archaic Akragas », *American Journal of Archaeology* 116, N° 3, 2012, p. 483-506.
- AMATO, Eugenio et SCHAMP, Jacques (éd.), ΗΘΙΠΙΘΙΑ. *La représentation des caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive*, Salerno, Helios, 2005.
- ANDERSON, Graham, *Lucian. Theme and Variation in the Second Sophistic*, Leiden, Brill, 1976.
- ANDERSON, Graham, « Patterns in Lucians' *Prolaliae* », *Philologus* 121, 1977, p. 313-315.
- ANDERSON, Graham, « Lucian, a Sophist's Sophist », *Yale Classical Studies* 37, 1982, p. 61-92.
- ANDERSON, Graham, « The *Pepaideumenos* in Action: Sophists and their Outlook in the Early Empire », *ANRW* II.33.1, 1989, p. 79-208.
- ANDERSON, Graham, *The Second Sophistic. A cultural Phenomenon in the Roman Empire*, London & New York, Routledge, 1993.
- ANDRIEU, Jacques, *Le dialogue antique, structure et présentation*, Paris, Les Belles Lettres, 1954.
- BADIAN, Ernst, « The Eunuch Bagoas. A Study in Method », in *Classical Quarterly* 8, 1958, p. 144-157.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.
- BARTLEY, Adam, « The Compositional Style of Lucian's Minor Dialogues », *Hermes* 133, 2005, p. 358-367.
- BELLINGER, Alfred, « Lucian's Dramatic Technique », *Yale Classical Studies* 1, 1928, p. 3-40.

- BERDOZZO, Fabio, *Götter, Mythen, Philosophen. Lukian und die paganen Göttervorstellungen seiner Zeit*, Berlin & Boston, De Gruyter, 2011.
- BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, London & New York, Routledge, 1994.
- BIANCHETTI, Serena, *Falaride e Pseudofalaride. Storia e leggenda*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1987.
- BILLAULT, Alain, *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris, Puf, 1991.
- BILLAULT, Alain, « Lucien et Aristophane : à propos de l'*Icaroménippe* », dans *Philologia. Mélanges offerts à Michel Casevitz*, éd. par P. Brilllet-Dubois et É. Parmentier, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2006, p. 261-267.
- BILLAULT, Alain et MARQUIS, Émeline, *Lucien de Samosate. Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 2015 (trad. d'Émile Chambry, révisée et annotée).
- BOLENS, Guillemette, *La logique du corps articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000.
- BOLENS, Guillemette, *Le style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Éditions BHMS, 2008.
- BOMPAIRE, Jacques, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, De Boccard, 1958 (réimpr. Turin, 2000).
- BOMPAIRE, Jacques (éd.), *Lucien. Œuvres*, t. I-IV, Paris, Les Belles Lettres, 1993-2008.
- BONANDINI, Alice, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca. Con un commento alle parti poetiche*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2010.
- BOSMAN, Philip R., « Lucian among the Cynics: the *Zeus Refuted* and Cynic Tradition », *Classical Quarterly* 62.2, 2012, p. 785-795.
- BOWIE, Ewen L., « The Ups and Downs of Aristophanic Travel », dans *Aristophanes in Performance. 421 B. C-AD 2007: Peace, Birds, and Frogs*, éd. par E. Hall et A. Wrigley, London, Legenda, 2007, p. 32-51.
- BOWIE, Ewen L., « Links between Antonius Diogenes and Petronius », dans *Ancient Narrative Suppl. 8. The Greek and the Roman Novel: Parallel Readings*, éd. par M. Paschalis, S. Frangoulidis, S. J. Harrison, M. Zimmerman, Groningen, Barkhuis, 2007, p. 121-132.
- BOWIE, Ewen L., « Iamblichus' *Babyloniaca*: Antonius Diogenes and a half? », dans *The Thulean Zone: New Frontiers in Fiction with Antonius Diogenes*, éd. par Karen ní Mheallaigh, à paraître.

- BRANDÃO, Jacyntho Lins, *A poética do hipocentauro. Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.
- BRANHAM, Robert B., « Introducing a Sophist: Lucian's Prologues », *Transactions of the American Philological Association* 115, 1985, p. 237-243.
- BRANHAM, Robert B., *Unruly Eloquence: Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press, 1989.
- BRAUN, Eugen, *Lukian Unter doppelter Anklage. Ein Kommentar*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994.
- BRIAND, Michel, « Lucien et Homère dans les *Histoires Vraies*: pratique et théorie de la fiction au temps de la Seconde Sophistique », *Lalies* 25, 2005, p. 127-149.
- BRIAND, Michel, « L'Homère sophiste de Lucien ou les ambiguïtés d'une mimesis ironique », dans *Révolutions homériques*, éd. par G. W. Most, L. F. Norman, S. Rabau, Pisa, Edizioni, della Normale, 2009, p. 27-46.
- BRIAND, Michel, « Le dialogue entre mythe et fiction: à propos du *Dionysos de Lucien* », dans *Mythe et fiction*, dir. par D. Auger et Ch. Delattre, Nanterre, Paris, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2010, p. 219-237.
- BRIAND, Michel (dir.), *La trame et le tableau. Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- BRIAND, Michel, « La fiction qui pense en riant: avatars et paradoxes du *muthos* et du *pseudos* chez Lucien », dans *Cahiers du FoReLL*, numéro *Lucien (de Samosate) et nous*, éd. par A. Eissen et M. Briand, 2013, <http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php?id=243>.
- BRIAND, Michel, « La fiction chez Philostrate, des *Images* à la *Vie d'Apolonios de Tyane*, et retour: immersion, expérience, modélisation, intermittences », dans *Théories et pratiques de la fiction à l'époque impériale*, éd. par Chr. Bréchet, A. Videau et R. Webb, Paris, Picard, 2013, p. 251-267.
- BRIAND, Michel, « Transfictions et mythologie chez Francis Berthelot. Autour de *La Lune noire d'Orion*, *Mélusath* et *Hadès Palace* », dans *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain. Fantasy, science-fiction, fantastique* dir. par M. Bost-Fievet et S. Provini, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 525-542.
- BRIAND, Michel, « Tiers pictural et tiers spectaculaire dans les *Éthiopiennes* d'Héliodore: sur un roman ancien, ecphrastique, théâtral, cinématique », dans *Autour du Tiers pictural. « Thanks to Liliane Louvel »*,

- éd. par M. Briand et A.-C. Guilbard, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 25-45.
- BRIAND, Michel, « Light and Vision in Pindar's Olympian Odes: Interplays of Imagination and Performance », dans *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual*, Studies in Archaic and Classical Greek Song, Vol. 1, éd. par V. Cazzato et A. Lardinois, Leiden, Brill, 2016, p. 238-254.
- BRIAND, Michel, « “Maintenant donc pour des mots vous allez me tuer ?”, Lucien de Samosate. Du blasphème en démocratie, par un détour en Grèce ancienne, à Poitiers », dans *Le blasphème dans une société démocratique*, dir. par C. Lageot et F. Marchadier, Paris, Dalloz, 2016, p. 11-17.
- BRIAND, Michel, « L'éloge (et le blâme) chez Théocrite: effet – recueil, effet – discours, trans-généricité », dans *Présence de Théocrite*, éd. par Chr. Kossaiji, R. Poignault, Chr. Cusset, Tours, Caesarodunum-Présence de l'Antiquité, à paraître en 2017.
- BROLÉ, Pierre, *Les sens du poil (grec)*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.
- BRUNS, IVO, « Lucians philosophische Satiren II », *Rheinisches Museum* 43, 1888, p. 161-196.
- BRUNS, IVO, « Lucian und Oenomaus », *Rheinisches Museum* 44, 1889, p. 374-396.
- BRUSUELAS, James H., *Comic liaisons: Lucian and Aristophanes*, University of California, Irvine, 2008 (thèse de doctorat).
- BULGATZ, Joseph, *Ponzi schemes, Invaders from Mars & More: Extraordinary Popular Delusions and the Madness of Crowds*, New York, Harmony Books, 1992.
- BURKERT, Walter, *Greek Religion: Archaic and Classical*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1985.
- BUTLER, Shane et PURVES, Alex C., *Synaesthesia and the Ancient Senses*, London & New York, Routledge, 2014.
- CAMEROTTO, Alberto, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa & Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998.
- CAMEROTTO, Alberto, *Luciano di Samosata. Icaromenippo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.
- CAMEROTTO, Alberto, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano & Udine, Mimesis, 2014.
- CASTAGNOLI, Luca, « Early Pyrrhonism: Pyrrho to Aenesidemus », dans *The Routledge Companion to Ancient Philosophy* éd. par J. Warren et F. Sheffield, London, Routledge, 2013, p. 496-511.

- CAUQUELIN Anne, *À l'angle des mondes possibles*, Paris, Puf, 2010.
- CHAMBRY, Émile, *Lucien de Samosate. Œuvres complètes*, Paris, Garnier Frères, 1933-1934.
- CITRONI, Mario, « Musa pedestre » dans *Lo spazio letterario di Roma antica*. Vol. I, *La produzione del testo*, sous la dir. de G. Cavallo, P. Fedeli et A. Giardina, Roma, Salerno Editrice, 1989, p. 311-341.
- CLAY, Diskin, « Lucian of Samosata: Four Philosophical Lives (*Nigrinus, Demonax, Peregrinus, Alexander Pseudomantis*) », *ANRW* II.36.5, 1992, p. 3406-3450.
- COENEN, Jürgen, *Lukian Zeus Tragodos. Überlieferungsgeschichte, Text und Kommentar*, Meisenheim am Glan, Anton Hain, 1977.
- COLONNA, Vincent, *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.
- CONNOLY, Joy, « Reclaiming the Theatrical in the Second Sophistic », *Helios* 28.1, 2001, p. 75-96.
- COPELAND, David A., « A Series of Fortunate Events: Why People Believed in Richard Adams Locke's 'Moon Hoax' », *Journalism History* 33, 2007, p. 140-150.
- COSTA, Charles Desmond N., *Lucian. Selected Dialogues. Translated with an Introduction and Notes*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- CROISSET, Maurice, *Essai sur la vie et les œuvres de Lucien*, Paris, Hachette, 1882.
- DELIGNON, Bénédicte, *Les satires d'Horace et la comédie gréco-latine: une poétique de l'ambiguïté*, Louvain, Paris & Dudley (Mass.), Peeters, 2006.
- DESCHARNEUX, Baudouin, « Lucien doit-il être rangé dans la boîte des philosophes sceptiques? », dans *Lucian of Samosata. Greek Writer and Roman Citizen*, éd. par F. Mestre et P. Gómez, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2010, p. 63-71.
- DICKIE, Matthew W., « Lucian's Gods: Lucian's Understanding of the Divine » dans *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations* éd. par J. N. Bremmer et E. Erskine, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, p. 348-361.
- DUBEL, Sandrine, « Dialogue et autoportrait: les masques de Lucien », dans *Lucien de Samosate. Actes du colloque international de Lyon (30 septembre – 1<sup>er</sup> octobre 1993)*, éd. par A. Billault, Paris, De Boccard, 1994, p. 19-26.
- DUBEL, Sandrine, « Du bouclier d'Achille dans l'*ekphrasis* sophistique grecque (de Philostrate à Callistrate), entre théorie et pratique »,

- revue en ligne Textimage, « Nouvelles approches de l'*Ekphrasis* », mai 2013, [http://revue-textimage.com/conferencier/02\\_ekphrasis/dubel7.html](http://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/dubel7.html).
- DUBEL, Sandrine (éd.), *Lucien de Samosate. Portrait du sophiste en amateur d'art*, Paris, éditions Rue d'Ulm, 2014.
- DUNCAN, Douglas, *Ben Jonson and the Lucianic Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- DUPONT, Florence, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- DUPONT, Florence, *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988.
- EBNER, Martin, « Einleitung », dans *Lukian: Die Lügenfreunde oder: Der Unglaubliche*, éd. par M. Ebner, H. Gzella, H.-G. Nesselrath, E. Ribbat, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001, p. 57-59.
- ECO, Umberto, *La guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985.
- ECO, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996.
- FAVREAU LINDER, Anne-Marie, « Le sophiste et son public dans les déclamations de Lucien », dans *Discorsi alla prova: atti del quinto colloquio italo-francese « Discorsi pronunciati, discorsi ascoltati: contesti di eloquenza tra Grecia, Roma ed Europa »*, éd. par G. Abbamonte, L. Miletti et L. Spina, Napoli, Giannini, 2009, p. 421-448.
- FAVREAU-LINDER, Anne-Marie, « Le Charon de Lucien: un dialogue des morts ? », dans *Formes et genres du dialogue antique*, éd. par S. Dubel et S. Gotteland, Bordeaux, Ausonius, 2015, p. 203-207.
- FESTUGIÈRE, André-Jean, *Deux prédicateurs de l'Antiquité, Télès et Musonius*, Paris, Vrin, 1978.
- FOUCAULT, Michel, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II (cours au Collège de France, 1984)*, Paris, Gallimard-Seuil, 2009.
- FUSILLO, Massimo, « The Mirror of the Moon: Lucian's *A True Story* - From Satire to Utopia », dans *Oxford Readings in the Greek Novel*, éd. par S. Swain, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 351-381.
- GARELLI, Marie-Hélène, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain & Dudley, Peeters, 2007.
- GASSINO, Isabelle, « Voir et savoir: les difficultés de la connaissance chez Lucien », dans *Couleurs et vision dans l'Antiquité classique*, dir. par L. Villard, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2002, p. 167-177.

- GASSINO, Isabelle, « Par-delà toutes les frontières: le *pseudos* dans les *Histoires vraies* de Lucien », dans *Lucian of Samosata. Greek Writer and Roman Citizen*, éd. par F. Mestre et P. Gómez, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2010, p. 87-98.
- GASSINO, Isabelle, « Théâtre, spectacle et mise en scène chez Lucien: de la satire à la poétique », dans *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico*, éd. par A. Camerotto, Milano, Mimesis, à paraître.
- GAZZA, Vittorino, « I tre scritti affini di Luciano: Ζεὺς Ἐλεγχόμενος, Ζεὺς Τραγωῖδος, θεῶν Ἐκκλησία », *Aevum* 27.1, 1953, p. 1-17.
- GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
- GENTILI, Bruno, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma & Bari, Laterza, 1984.
- GIANGRANDE, Lawrence, *The Use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*, Den Haag, Mouton, 1972.
- GEORGIADOU, Aristoula et LARMOUR, David H.-J., *Lucian's Science Fiction Novel True Histories: Interpretation and Commentary*, Leiden, Boston & Köln, Brill, 1998.
- GLEASON, Maud, *Making Men. Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1995.
- GLEASON, Maud, *Mascarades masculines. Genre, corps et voix dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris, EPEL, 2012.
- GOLDHILL, Simon, « Genre », dans *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, éd. par T. Whitmarsh, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 185-200.
- GRAF, Fritz, « Comedies and Comic Actors in the Greek East: An Epigraphical Perspective », dans *Athenian Comedy in the Roman Empire*, éd. par C. W. Marshall et T. Hawkins, Londres, Bloomsbury, 2016, p. 116-129.
- GRAND-CLÉMENT, Adeline, « Poikilia », dans *A Companion to Ancient Aesthetics*, éd. par P. Destrée et P. Murray, London, Blackwell, 2015, p. 406-421.
- GRÖSSLEIN, Paul, *Untersuchungen zum Juppiter Confutatus Lukians*, New York, Peter Lang, 1998.
- HADOT, Pierre, *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, Paris, Flammarion, 1995.
- HALL, Edith et WYLES, Rosie, *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford & New York, Oxford University Press, 2008.
- HALL, Jennifer, *Lucian's Satire*, New York, Arno Press, 1981.

- HALLIWELL, Stephen, *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- HARMON, Austin M., KILBURN, K. et MACLEOD, Matthew D. (éd.), *Lucian*, London, W. Heinemann & Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1913-1967, 8 volumes.
- HAWKINS, Tom, « Dio Chrysostom and the Naked *Parabasis* » dans *Athenian Comedy in the Roman Empire*, éd. par C. W. Marshall et T. Hawkins, London, Bloomsbury, 2016, p. 69-88.
- HELM, Rudolf, *Lucian und Menipp*, Hildesheim, Georg Olms, 1967 [Leipzig & Berlin, Teubner, 1906].
- HELM, Rudolf, « Lukianos », *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, vol. XIII, 2, 1927, München, Druckenmüller, col. 1725-1777.
- HILTON, John L., « Lucian and the Great Moon Hoax of 1835 », *Akroterion* 50, 2005, p. 87-108.
- HINZ, Vinko, *Nunc Phalaris doctum protulit ecce caput*, München & Leipzig, K. G. Saur, 2001.
- HOPKINSON, Neil, *Lucian. A Selection*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- HUNTER, Richard, *Theocritus. A Selection*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- HUSSON, Geneviève, « Lucien philosophe du rire ou Pour ce que rire est le propre de l'homme », dans *Lucien de Samosate. Actes du colloque international de Lyon (30 septembre – 1<sup>er</sup> octobre 1993)*, éd. par A. Billaud, Paris, De Boccard, 1994, p. 177-184.
- JABLONKA, Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.
- JONES, Christopher P., *Culture and Society in Lucian*, Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press, 1986.
- KASPRZYK, Dimitri et VENDRIES, Christophe, *Spectacles et désordre à Alexandrie. Dion de Pruse*, Discours aux Alexandrins, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- KARAVAS, Orestis, *Lucien et la tragédie*, Berlin & New York, De Gruyter, 2005.
- KASSEL, Rudolf et AUSTIN, Colin, *Poetae Comici Graeci*, vol. IV, Berlin, De Gruyter, 1983.
- KEIL, Bruno, « Über Lukians Phalarideen », *Hermes* 48, 1913, p. 494-521.

- KÖNIG, Jason, « The Cynic and Christian Lives of Lucian's Peregrinus », dans *The Limits of Ancient Biography*, éd. par B. McGing et J. Mossman, Swansea, Classical Press of Wales, 2006, p. 227-254.
- KONSTAN, David, « Epicurus on the Gods » dans *Epicurus and the Epicurean Tradition*, éd. par J. Fish et K. Sanders, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 53-71.
- KORENJAK, Martin, *Publikum und Redner. Ihre Interaktion in der sophistischen Rhetorik der Kaiserzeit*, München, Beck, 2000.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- LADA-RICHARDS, Ismene, *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*, London, Duckworth, 2007.
- LAIRD, Andrew, « Fiction as a Discourse of Philosophy in Lucian's *Veræ Historiae* », dans *The Ancient Novel and Beyond*, éd. par S. Panayotakis, M. Zimmerman Maaiké, W. Keulen, Leiden, Brill, 2003, p. 115-127.
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.
- LEDERGERBER, Ildephons, *Lukian und die altattische Komödie*, Einsiedeln, Benziger, 1905.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LUCK-HUYSE, Karin, *Der Traum vom Fliegen in der Antike*, Stuttgart, F. Steiner, 1997.
- MACLEOD, Matthew D., « Lucian's activities as a ΜΙΣΑΑΖΩΝ », *Philologus* 123, 1979, p. 326 – 328.
- MACLEOD, Matthew D. (éd.), *Luciani Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972-1987, 4 volumes.
- MALINEAU, Violaine, « L'apport de l'Apologie des mimes de Chorikios de Gaza à la connaissance du théâtre du VI<sup>e</sup> siècle », dans *Gaza dans l'antiquité tardive. Archéologie, rhétorique et histoire*, éd. par C. Saliou, Salerno, Helios, 2005, p. 149-169.
- MAL-MAEDER, Danielle van, *La fiction des déclamations*, Leiden, Brill, 2007.
- MARQUIS, Émeline, « Les textes de Lucien à tradition simple », *Revue d'histoire des textes* n. s. 8, 2013, p. 1-36.
- MARQUIS, Émeline (éd.), *Lucien. Œuvres. Tome XII: Opuscules 55-57*, Paris, Les Belles Lettres, 2017.
- MARSHALL, Christopher W., « Dramatic Technique and Athenian Comedy », dans *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, éd. par M. Revermann, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 131-146.

- MASTROMARCO, Giuseppe, « La commedia », dans *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I, t. I, *La polis*, sous la dir. de G. Cambiano, L. Canfora et D. Lanza, Roma, Salerno Editrice, 1992, p. 334-377.
- MCCARTHY, Barbara P., « Lucian and Menippus », *Yale Classical Studies* 4, 1934, p. 3-55.
- MESTRE, Francesca, « Declamation by Deceit: a Sophist's Trickery », dans *Mundus vult decipi. Estudios interdisciplinarios sobre falsificación textual y literaria*, éd. par J. Martínez, Madrid, Ediciones Clásicas, 2012, p. 237-245.
- MESTRE, Francesca, « Aspectos de la dramaturgia del diálogo en Luciano », *Lexis* 32, 2014, p. 331-355.
- MESTRE, Francesca, « Reír con los que ríen en Luciano de Samosata », dans *Glossai Linguae en el mundo antiguo*, éd. par I. Chialva et C. Palachi, Santa Fe, Editores UNL, 2015, p. 77-89.
- MESTRE, Francesca, « The spoken word, or the Prestige of Orality, in Lucian », dans *Orality and Literature in the Roman Empire*, éd. par C. Ruiz Montero, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, à paraître.
- MIKALSON, Jon D., *The sacred and civil calendar of the Athenian year*, Princeton, Princeton University Press, 1975.
- MISCH, Georg, *A History of Autobiography in Antiquity*, London, Routledge, 1950.
- MÖLLENDORFF, Peter von, *Auf der Suche nach der verlogenen Wahrheit. Lukians Wahre Geschichten*. Tübingen, Gunter Narr, 2000.
- MOMIGLIANO, Arnaldo, *The Development of Greek Biography*, Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press, 1971.
- MONCOND'HUY, Dominique, et SCEPI, Henri (dir.), *Le genre de travers: littérature et transgénéricité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- MONTANARI, Elio, *Krasis e mixis: un itinerario semantico e filosofico. Parte prima. Dalle origini ad Eraclito*, Firenze, CLUSF - Cooperativa Editrice Universitaria, 1979.
- MORAUX, Paul, *Galien de Pergame. Souvenir d'un médecin*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- MOSSMAN, Hannah, « Narrative Island-Hopping: Contextualising Lucian's Treatment of Space in the *Verae Historiae* », dans *A Lucian for our Times*, éd. par A. Bartley, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009, p. 47-63.

- MOSSMAN, Hannah, *Beyond the Sea: Narrative and Cultural Implications of Multi-dimensional Travel in Greek Imperial Fiction*, University of Exeter, 2010 (thèse de doctorat).
- MOST, Glenn W., « Generating Genres: The Idea of the Tragic », in *Matrices of Genre: Authors, Canons and Society*, éd. par D. D. Obbink et M. Depew, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000, p. 15-35.
- MRAS, Karl, *Die Überlieferung Lucians*, Wien, Sitzungsberichte der Österreichische Akademie der Wissenschaften, philos.-hist. Klasse 167.7, 1911.
- MURRAY, Oswyn, « Falaride tra mito e storia », dans *L'incidenza dell'antico. Studi in memoria di Ettore Lepore*, dir. par A. Storchi Marino, L. Breglia Pulci Doria, C. Montepaone, Napoli, Luciano editore, 1995-1996, p. 165-180.
- NARBONNE, Jean-Marc, *Antiquité critique et modernité. Essai sur le rôle de la pensée critique en Occident*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.
- NERVAGNA, Sebastiana, *Menander in Antiquity. The Contexts of Reception*, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 2013.
- NESSELRATH, Heinz-Günther, « Luciani opera ed. M. D. Macleod, Tom. I-III, Oxford 1972 – 1980 », *Gnomon* 56, 1984, p. 577-609.
- NESSELRATH, Heinz-Günther, « Lukian (Lukianos von Samosata) », dans *Die Rezeption der antiken Literatur (Der Neue Pauly, Supplemente Band 7)*, éd. par Ch. Walde et Br. Egger, Stuttgart, Metzler, 2010, p. 465-474.
- NESSELRATH, Heinz-Günther, « Philosophers and *Philotimia* in Lucian's Perspective », dans *The Lash of Ambition. Plutarch, Imperial Greek Literature and the Dynamics of Philotimia*, éd. par G. Roskam & alii, Louvain, Peeters, 2012, p. 153-168.
- NESSELRATH, Heinz-Günther, « Wundergeschichte in der Perspective eines paganen satirischen Skeptikers », in *Credible, Incredible: The Miraculous in the Ancient Mediterranean*, éd. par T. Nicklas et J. E. Spittler, Tübingen, Mohr Siebeck, 2013.
- NILÉN, Nils (éd.), *Prolegomena*, Leipzig, Teubner, 1907.
- NILÉN, Nils (éd.), *Lucianus*, Leipzig, Teubner, 1906-1923, 1 vol., 2 fascicules.
- NÍ MHEALLAIGH, Karen, « The Game of the Name: Onymity and the Contract of Reading in Lucian », dans *Lucian of Samosata, Greek Writer and Roman Citizen*, éd. par F. Mestre, Barcelona, Edicions de la Universitat, 2010, p. 121-132.

- NÍ MHEALLAIGH, Karen, *Reading Fiction with Lucian. Fakes, Freaks and Hyperreality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- ODGEN, Daniel, *In search of the Sorcerer's Apprentice. The Traditional Tales of Lucian's Lover of Lies*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2007.
- O'KEEFE, Timothy, « Epicurus' Garden: Physics and Epistemology », dans *The Routledge Companion to Ancient Philosophy*, éd. par J. Warren et F. Sheffield, London, Routledge, 2013, p. 465-467.
- OLDENBURG, Ray, *The Great Good Place: Cafés, Coffee Shops, Community Centers, Beauty Parlors, General Stores, Bars, Hangouts, and How They Get You Through the Day*, New York, Parangon House, 1989.
- OLDENBURG, Ray, *The Great Good Place: Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*, Cambridge (Mass.), Da Capo Press, 1999.
- PACKER, Randall, 2015, « Net behaviour(s) », <http://www.randallpacker.com/netbehaviour/>
- PAPACHRYSTOMOU, Lefki, « Les entrées et sorties du cœur dans les comédies d'Aristophane », *Cahiers du GITA* 15, 2002-2003, p. 73-92.
- PASQUIER, Anne, « Une écriture du visuel au temps de la Seconde Sophistique: Clément d'Alexandrie (*Protreptique*) et Philostrate (*Images*) », dans *Perceptions of the Second Sophistic and its Times/Regards sur la Seconde Sophistique et son époque*, éd. par T. Schmidt et P. Fleury, Toronto, University of Toronto Press, 2011, p. 87-101.
- PEPE, Cristina, « L'invenzione di un genere: identità e modelli della satira latina », dans *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, éd. par G. Alfano, Roma, Carocci, 2015, p. 27-48.
- PETERSON, Anna, *Laughter in the Exchange: Lucian's Invention of the Comic Dialogue*, Ohio State University, 2010 (thèse de doctorat).
- PETERSON, Anna, « Revoking Comic Licence: Aristides' Or. 29 and the Performance of Comedy » dans *Athenian Comedy in the Roman Empire*, éd. par C. W. Marshall et T. Hawkins, London, Bloomsbury, 2016, p. 181-196.
- PFLAUM, Hans-Georg, « Lucien de Samosate, *Archistator praefecti aegypti*, d'après une inscription de Césarée de Maurétanie », *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome* 71, 1959, p. 281-286.
- PIGEAUD, Jackie, « Lucien et l'ekphrasis », dans *Lucien de Samosate. Portrait du sophiste en amateur d'art*, éd. par S. Dubel, éditions Rue d'Ulm, 2014, p. 177-210.

- PONGRATZ-LEISTEN, Beate, GÖRGEMANN, Herwig et BERSCHIN, Walter, « Autobiographie », dans *Der Neue Pauly*, éd. Par Hubert Cancik et Helmuth Schneider, Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler, 1997, col. 348-353.
- POROD, Robert, « Lucian and the Limits of Fiction in Ancient Historiography », éd. par A. Bartley, *A Lucian for our Times*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009, p. 29-46.
- PRITCHETT, W. Kendrick et NEUGEBAUER, Otto, *The Calendars of Athens*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1947.
- RABAU, Sophie, « Pourquoi dit-on que Lucien est un auteur de Science-Fiction? », *Cahiers du FoReLL*, numéro *Lucien (de Samosate) et nous*, éd. par A. Eissen et M. Briand, 2013, <http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php?id=237>
- REARDON, Bryan P., *Courants littéraires grecs des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles après J.-C.*, Paris, Les Belles Lettres, 1971.
- RELIHAN, Joel C., « Vainglorious Menippus in Lucian's Dialogues of the Dead », *Illinois Classical Studies* 12, 1987, p. 185-206.
- RELIHAN, Joel C., *Ancient Menippean Satire*, Baltimore & London, John Hopkins University Press, 1993.
- ROBERT, Fabrice, « Χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν (Luc., *Salt.* 63): rhétorique et pantomime à l'époque impériale », dans *Discorsi alla prova. Atti del Quinto Colloquio italo-francese "Discorsi pronunciati, discorsi ascoltati: contesti di eloquenza tra Grecia, Roma ed Europa"* » éd. par L. Spina, G. Abbamonte et L. Miletti, Napoli, Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica F. Arnaldi, 2009, p. 225-257.
- ROBERT, Mayhew, *Prodicus the Sophist: Texts, Translation and Commentary*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- ROMAND, Yves, *Rome de Romulus à Constantin. Histoire d'une première mondialisation*, Paris, Payot, 2016.
- ROMM, James S., « Wax, Stone, and Promethean Clay: Lucian as Plastic Artist », *Classical Antiquity* 9, 1990, p. 74-98.
- ROSEN, Ralph, « Lucian's Aristophanes: On understanding Comedy in the Roman Imperial Period » dans *Athenian Comedy in the Roman Empire*, éd. par C. W. Marshall et T. Hawkins, London, Bloomsbury, 2016, p. 141-162.
- ROTHSTEIN, Maximilian, *Quaestiones Lucianae*, Berlin, Mayer & Mueller, 1888.
- ROTHWELL, Kenneth, « The Continuity of the Chorus in Fourth-Century Attic Comedy », dans *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity*

- in Greek Comedy*, éd. par G. Dobrow, Atlanta, Scholars Press, 1995, p. 99-118.
- RUSSELL, Donald, *Greek Declamation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- SAETTA COTTONE, Rossella, *Aristofane e la poetica dell'ingiuria. Per una introduzione alla λοιδορία comica*, Roma, Carocci, 2005.
- SAÏD, Suzanne, « Le je de Lucien », dans *L'invention de l'autobiographie: d'Hésiode à Augustin*, éd. par M.-F. Baslez, Ph. Hoffmann, L. Pernot, Paris, éditions Rue d'Ulm, 1993, p. 253-270.
- SAÏD, Suzanne, TRÉDÉ, Monique et LE BOULLUEC, Alain, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, Puf, 1997.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.
- SAMUELS, Ryan B., « Favorinus and the Comic Adultery Plot », dans *Athenian Comedy in the Roman Empire*, éd. par C. W. Marshall, T. Hawkins, Oxford, Bloomsbury, 2015, p. 89-116.
- SCHIED, John et SVENBRO, Jesper, *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, La Découverte, 1994.
- SCHLAPBACH, Karen, « Dance and Discourse in Plutarch's *Table Talks* 9.15 », dans *Perceptions of the Second Sophistic and its Times/Regards sur la Seconde Sophistique et son époque*, éd. par T. Schmidt et P. Fleury, Toronto, University of Toronto Press, 2011, p. 149-168.
- SCHMID, Wilhelm, *Der Atticismus in seinen Hauptvertreter: von Dionysius von Halikarnass bis auf den zweiten Philostratus*, Hildesheim, Olms, 1964, 4 volumes [Stuttgart, Kohlhammer, 1887-1896].
- SCHMITZ, Thomas, *Bildung und Macht. Zur sozialen und politischen Funktion der zweiten Sophistik in der griechischen Welt der Kaiserzeit*, München, Beck, 1997.
- SCHWARTZ, Jacques, *Lucien de Samosate. Philopseudès et De Morte Peregrini*, Paris, Ophrys, 1963 [Les Belles Lettres, 1951].
- SCHWARTZ, Jacques, *Biographie de Lucien de Samosate*, Brussels, Latomus, 1965.
- SEDLEY, David, « Epicurus' theological innatism » dans *Epicurus and the Epicurean Tradition*, éd. par J. Fish et K. Sanders, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 29-52.
- SIDWELL, Keith, « Athenaeus, Lucian and Fifth Century Comedy », dans *Athenaeus and his World. Reading Greek Culture in the Roman Empire*, éd. par D. Braund et J. Wilkins, Exeter, University of Exeter, 2000, appendix p. 151-152.

- SIDWELL, Keith, « The Dead Philosophers' Society: New Thoughts on Lucian's *Piscator* and Eupolis' *Demes* », dans *A Lucian for our Times*, éd. par A. Bartley, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009, p. 109-118.
- SKLOVSKIJ, Viktor, « L'arte come procedimento », dans *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, éd. par T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968 [*Théorie de la littérature*, Paris, 1965].
- SOJA, Edward W., *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London & New York, Verso Press, 1989.
- SOJA, Edward W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-imagined Places*, Malden (Mass.) & Oxford, Blackwell, 1996.
- SPERBER, Dan et WILSON, Deirdre, « Les ironies comme mentions », *Poétique* 36, 1978, p. 399-412.
- STEPHENS, Susan A. et WINKLER, John J., *Ancient Greek Novels: The Fragments*, Princeton, Princeton University Press, 1995.
- STOREY, Ian, « Exposing Frauds: Lucian and Comedy », dans *Athenian Comedy in the Roman Empire*, éd. par C. W. Marshall et T. Hawkins, London, Bloomsbury, 2016, p. 163-170.
- STROHMAIER, Gotthard, « Übersehenes zur Biographie Lukians », *Philologus* 120, 1976, p. 117-122.
- SUDAN, Bruno, « Favorinus d'Arles: corps ingrat, prodigieux destin », dans *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, dir. par J. Wilgoux et V. Dasen, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 169-182.
- SVAVARSSON, Svavar Hrafn, « Sextus Empiricus », dans *The Routledge Companion to Ancient Philosophy*, éd. par T. Warren et F. Sheffield, New York & London, Routledge, p. 581-595.
- TALBOT, Eugène, *Œuvres complètes de Lucien de Samosate*, Paris, Hachette, 1857, 2 volumes.
- TARRANT, Harold, « Dialogue and Orality in a Post-Platonic Age », dans *Signs of Orality: The Oral Tradition and its Influence in the Greek and Roman World*, éd. par E. Mackay, Leiden, Brill, 1999, p. 192-195.
- TAUB, Liba C., *Aetna and the Moon: Explaining Nature in Ancient Greece and Rome*, Corvallis, Oregon State University Press, 2008.
- TRÉDÉ, Monique, « Le théâtre comme métaphore au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.: survivances et métamorphoses », *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* 2, 2002, p. 581-605.
- VESTERINEN, Marjaana, « Reading Lucian's *Peri Orcheseos* – attitudes and approaches to pantomime », dans *Grapta Poikila I*, éd. par

- L. Pietilä-Castrén et M. Vesterinen, Helsinki, Finnish Institute at Athens, 2003, p. 35-52.
- VEYNE, Paul, *L'Empire gréco-romain*, Paris, Seuil, 2005.
- VISA-ONDARÇUHU, Valérie, « La notion de *parrhêsia* chez Lucien », *Pallas* 72, 2006, p. 261-278.
- WEBB, Ruth, *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press, 2008.
- WEBB, Ruth, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009.
- WÄLCHLI, Philipp, *Studien zu den literarischen Beziehungen zwischen Plutarch und Lukian*, München & Leipzig, Sauer, 2003.
- WIEMKEN, Helmut, *Der griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen, Schünemann Universität Verlag, 1972.
- WHITMARSH, Tim, *The Second Sophistic*, Oxford & New York, Oxford University Press, 2005.
- WHITMARSH, Tim, *Greek Literature and the Roman Empire. The Politics of Imitation*, Oxford, Oxford University Press, 2011.





# Table des matières

Les auteurs .....	3	
Avant-propos .....	9	
<b>Introduction</b>		
Lucien de Samosate et son œuvre .....	13	
Alain Billault		
L'art de la <i>mixis</i> .....	23	
Émeline Marquis		
<b>Première partie – Aspects théoriques et métalittéraires</b> .....		35
1. Le mélange des genres dans <i>À celui qui a dit: « Tu es un Prométhée dans tes discours »</i> .....	37	
Alain Billault		
La théorie du mélange des genres .....	38	
La mise en pratique du mélange des genres .....	43	
Un autoportrait de l'écrivain: Lucien sur le devant de la scène .....	47	
2. Lucien et l'astropoétique .....	49	
<i>Le voyage à travers les genres</i>		
Karen ní Mheallaigh		
<i>L'Icaroménippe</i> et <i>La Double Accusation</i> : le mélange des genres chez Lucien, de la description à l'exécution .....	51	
Désintégration, dissidence et hybridité créative: la Lune comme « troisième espace » .....	64	
L'héritage lunaire de Lucien .....	68	
3. La transgénéricité des <i>Histoires vraies</i> .....	71	
<i>L'hybridation et la bigarrure comme modes de création, critique et connaissance</i>		
Michel Briand		
Lucien et le mélange des genres: un hippocentaure actuel .....	71	
Transgénéricités énonciatives, thématiques, stylistiques .....	75	
Effets de transmédiabilité et jeux synesthésiques .....	78	
<i>Histoires vraies</i> , I, 17-18: le(s) centaure(s) en bataille .....	80	
<i>Histoires vraies</i> , II, 5-6: l'île des Bienheureux, une métafiction sensible .....	84	
Épilogue: entre immersion et critique, la transmodernité de Lucien .....	87	

<b>Deuxième partie – La pratique de la mixis</b> .....	91
4. Faire parler les Enfers .....	93
<i>La catabase de Ménippe et les Dialogues des morts de Lucien</i> Heinz-Günther Nesselrath	
<i>Ménippe ou la Nécyomancie</i> : description.....	94
De <i>Ménippe ou la Nécyomancie</i> aux <i>Dialogues des morts</i> .....	96
Les sources d'inspiration des <i>Dialogues des morts</i> .....	97
5. Les deux <i>Phalaris</i> de Lucien.....	103
<i>L'hybridité au service de la satire</i> Émeline Marquis	
Le mélange des genres de discours: un éloge paradoxal plutôt original.....	104
Comment faut-il lire ces deux pièces?.....	111
6. Quel genre lui donner?.....	121
<i>Le mélange des voix, des tons et des types de discours dans</i> <i>L'Eunuque de Lucien</i> Marine Glénisson	
Renouveler un thème trop connu grâce au mélange des genres ....	122
Un eunuque peut-il philosopher? Un ἀγών rhétorique sur une question paradoxale.....	123
Le faux eunuque de comédie: tout finit dans le rire.....	131
À quoi rime tout cela? Le mélange des genres et le dialogue de Lucien.....	133
7. Le héros satirique et les effets de la <i>mixis</i> chez Lucien de Samosate.....	137
Alberto Camerotto	
Ménippe, un héros de la <i>mixis</i> .....	138
La <i>Nécyomancie</i> ou la multiplicité aux Enfers.....	139
Les hybrides célestes et les ailes de l' <i>Icaroménippe</i> .....	142
Le <i>spoudogeloion</i> et l'origine du mélange des genres.....	144
<b>Troisième partie – Focus sur un genre</b> .....	147
<i>L'AUTOBIOGRAPHIE</i>	
8. La mise en scène de soi chez Lucien.....	149
<i>De la fausse (auto)biographie à la véritable autofiction</i> Myriam Diarra	
Parler de soi en racontant l'autre.....	150
Dialogues et pseudonymes: quand Lucien prétend parler de Lucien.....	157
L'autofiction comme solution: le cas de <i>La Double Accusation</i> .....	161
<i>LE ROMAN</i>	
9. Generic Play in Lucian's <i>Philopseudes</i> .....	171
Ewen Bowie	
<i>Philopseudes'</i> evocation of the <i>Babyloniaca</i> .....	173

<i>Philopseudes'</i> evocation of τὰ ἄπιστα ὑπὲρ Θούλην of Antonius	
Diogenes.....	175
Lucian's literary objectives.....	177
The <i>Philopseudes</i> and Plato.....	179
<i>LE THÉÂTRE</i>	
10. Effets de chœur dans la dramaturgie comique de Lucien.....	183
Anne-Marie Favreau-Linder	
Identification de chœurs comiques.....	185
Modalités de performance du dialogue.....	194
Fonctions du chœur.....	199
<i>LE DISCOURS JUDICIAIRE</i>	
11. Le mélange des genres chez Lucien: le cas de la rhétorique judiciaire.....	203
Isabelle Gassino	
<i>La Double Accusation</i> : des procès « exemplaires »?.....	205
<i>Le Pécheur</i> : du tribunal à la tribune.....	212
<i>LA PHILOSOPHIE</i>	
12. Tailored for School.....	223
<i>Lucian's Jupiter Tragoedus and Jupiter Confutatus</i>	
Philip Bosman	
The relationship between the two works.....	224
Lucianic hermeneutics.....	225
The <i>Jupiter Confutatus</i> : a Cynic in heaven.....	227
The <i>Jupiter Tragoedus</i> 'two tiers: Stoics destroyed, Epicureans subverted.....	229
<b>En guise d'épilogue</b> .....	237
13. Dialogue, discours, récit, danse.....	239
<i>Spectacle et paideia</i>	
Francesca Mestre	
Spectacle et <i>paideia</i> .....	242
Le discours, la déclamation, la μελέτη.....	243
Le dialogue.....	248
Délicatesse et élégance, sans excès, de la <i>mimêsis</i> et du <i>pepaideumenos</i> .....	250
Une <i>paideia</i> sans paroles.....	254
14. Les dialogues de Lucien et la société du spectacle.....	257
Daniel Béguin	
La société est une comédie à cent actes divers.....	258
Le spectacle des vices de la société.....	260
Mettre en scène pour démasquer.....	265
Comment Lucien se met en scène.....	268
Bibliographie.....	273

## Déjà parus aux éditions DEMOPOLIS

Brossat, Alain <i>Abécédaire Foucault</i>	Khaldy, Eddy – Fitoussi, Muriel <i>Main basse sur l'École publique</i> <i>La République contre son école</i>	Sassen, Saskia <i>Critique de l'État</i>
Boltanski, Luc <i>Rendre la réalité inacceptable</i>	Kalfon, Pierre <i>Chroniques chiliennes</i>	Saurin, Patrick <i>Les prêts toxiques: une affaire d'État</i>
Bourdieu, Pierre – Boltanski, Luc <i>La Production de l'idéologie dominante</i>	Kamata, Satoshi, <i>Toyota: l'usine du désespoir</i>	Shah, Sonia <i>Cobayes humains: le grand secret</i> <i>des essais pharmaceutiques</i>
Césaire, Aimé – Malcolm X <i>Black revolution</i>	Landrière, Sylvie <i>L'immobilier. Une passion française</i>	Uchitelle, Louis <i>Le salarié jetable</i>
Clover, Charles <i>Surpêche</i>	Mamdani, Mahmoud <i>La CIA et la fabrique du terrorisme islamique</i>	Wallerstein, Immanuel <i>L'Universalisme européen: de la colonisation au droit d'ingérence</i>
Cohen-Seat, Patrice <i>Peuple! Les luttes de classes au XXI<sup>e</sup> siècle</i>	Labat, Séverine <i>Les islamistes tunisiens – entre l'État et la mosquée</i>	Wilkinson, Richard <i>L'égalité, c'est la santé</i>
Da Lage, Olivier (sous la dir. de) <i>Qatar: les nouveaux maîtres du jeu</i>	Latour, Bruno – Lippman, Walter <i>Le public fantôme</i>	
Denord, François <i>Néo-libéralisme, version française</i>	Lénine <i>Petit manuel pour rompre avec le capitalisme</i>	
Duclert, Vincent <i>Occupy Gezi</i>	Lénine <i>1914, repenser le nationalisme et la guerre</i>	
Durpaire, François – Richomme, Olivier <i>L'Amérique de Barack Obama</i> <i>Obama face à la crise</i>	Marx, Karl <i>Qu'est-ce que le capitalisme?</i> <i>Les Crises du capitalisme</i> <i>Le Capital financier</i>	
Gaulard, Mylène <i>Karl Max à Pékin – Les racines de la crise en Chine capitaliste</i>	Mordillat, Gérard – Prieur, Jérôme <i>De la crucifixion considérée comme un accident du travail</i>	
Garo, Isabelle <i>Foucault, Deleuze, Althusser et Marx</i>	Nsar, Vali <i>Le nouveau chiite</i>	
Hobsbawm, Éric <i>Marx et l'histoire</i>	Pivert, Marceau <i>L'Église et l'École</i>	
Hroub, Khaled <i>Le Hamas</i>	Prochasson, Christophe <i>L'Empire des émotions: les historiens dans la mêlée</i>	
Jaurès, Jean <i>Le socialisme et la Révolution française</i>	Rebérioux, Madeleine <i>Vive la République</i>	
Jennar, Raoul Marc Khieu <i>Samphan &amp; les Khmers rouges</i>	Rodinson, Maxime <i>Islam et capitalisme</i>	
Khalidi, Eddy <i>Abc de la laïcité</i>		

**Collection  
Philosophie en cours**

Cavaillé, Christian  
*Les jeux de langage chez  
Wittgenstein*

Chauve, Alain  
*Le Tractacus: logique et  
métaphysique*

Sfez, Gérard  
*Machiavel et la vérité politique*

Tomès, Arnaud  
*Castoriadis. L'imaginaire,  
le rationnel et le réel*

**Collection « QUAERO »**

Cassin, Barbara et Wosny,  
Danièle (dir.)  
*Les intraduisibles du patrimoine  
en Afrique subsaharienne*

Dawod, Hosham (dir.)  
*La constante « Tribu »,  
variations arabo-musulmanes*

Ehrenfreund, Christian et  
Schreiber, Jean-Philippe (dir.)  
*Les marranismes. De la  
religiosité cachée à la société  
ouverte*

Espagne, Michel et Maufroy,  
Sandrine  
*L'hellénisme de Wilhelm  
von Humboldt et ses  
prolongements européens*

Ethis, Emmanuel  
*Le cinéma près de la vie*

Fernandez Garcia, Alicia et  
Petithomme, Mathieu,  
*Contester en Espagne*

Fontaine, Alexandre  
*Aux heures suisses de l'école  
républicaine*

Ghasarian, Christian  
*Rapa. Île du bout du monde, île  
dans le monde*

Ghosn, Katia  
*Rachid El-Daïf. Le roman  
arabe dans la tourmente de la  
modernisation*

Gorog, Françoise et Cassin,  
Barbara  
*Psychanalyser en langues.  
Intraduisibles et langue chinoise*

Lessing, Gotthold Ephraim  
*Adam Neuser (1774)*

Nguyen, Aubert, Hoai Hong et  
Espagne, Michel  
*Le Vietnam, une histoire de  
transferts culturels*

Niveleau, Charles-Édouard (dir.)  
*Vers une philosophie  
scientifique. Le programme de  
Brentano*

Oléron Evans, Émilie  
*Nikaulos Pevsner, arpenteur  
des arts*

Rabault-Feuerhahn,  
Pascale (dir.)  
*Théorie intercontinentales.  
Voyages du comparatisme  
postcolonial*

Richter, Jean-Paul  
*Vie de Maria Wutz, le joyeux  
petit maître d'école d'Auenthal.  
Une manière d'idylle*

Salamagne, Michèle-H. et  
Thominet, Patrick (dir.),  
*Accompagner. Trente ans de  
soins palliatifs en France*

Xiao, Yingying  
*Une subjectivité fluide,  
modernité et perception  
esthétique à travers les  
ouvrages de Gao Xingjian*

Achévé d'imprimer en France en 2017  
dans les ateliers de Dupli-print à Domont (95)  
N° d'impression : 2017104455  
Dépôt légal : novembre 2017

# Demopolis

Observateur hors pair, critique acerbe, orateur virtuose qui manie l'humour et l'ironie tout autant qu'il se plaît aux références intertextuelles et aux réflexions métalittéraires, Lucien de Samosate est un des grands noms du II<sup>e</sup> siècle après J.-C. Son influence sur des œuvres aussi variées que l'*Éloge de la Folie* d'Érasme, *Pantagruel* et *Gargantua* de Rabelais, les *Dialogues des morts* de Fontenelle, les *Voyages de Gulliver* de Swift et les *Petites œuvres morales* de Leopardi témoigne de l'étendue de ses expérimentations littéraires.

C'est à l'une des spécificités de l'écriture lucianesque, la *mixis*, que le présent ouvrage est consacré. Le mélange des genres à l'œuvre chez Lucien y est examiné par un ensemble de spécialistes dans ses dimensions théoriques et pratiques. En effet, si Lucien se revendique fièrement comme l'inventeur d'un type particulier de mélange, le dialogue comique, une multiplicité d'autres formes, d'autres « ingrédients » sont convoqués dans ses textes.

En s'interrogeant sur la nature de la *mixis*, sur ses modalités et sur ses fonctions, ainsi que sur ses effets, il s'agit de proposer une synthèse sur un des éléments clés de la poésie lucianesque.

MIXIS. LE MÉLANGE DES GENRES CHEZ LUCIEN DE SAMOSATE



ISBN : 978-2-35457-123-8



9 782354 571238



Émeline MARQUIS est chargée de recherche au CNRS, au sein de l'UMR 8546 – Archéologie et philologie d'Orient et d'Occident ; Alain BILLAULT est professeur de grec à l'université Paris-Sorbonne.

29,50 €

[www.demopolis.fr](http://www.demopolis.fr)

