Kernos

Revue internationale et pluridisciplinaire de religion
grecque antique

19 | 2006

Varia

Formes et fonctions fictionnelles de la *muthologia*

Énonciations en catalogue et résumés dans les romans grecs anciens

Michel Briand

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/kernos/444>

DOI : 10.4000/kernos.444

ISSN : 2034-7871

Éditeur

Centre international d'étude de la religion grecque antique

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2006

Pagination : 161-175

ISSN : 0776-3824

Référence électronique

Michel Briand, « Formes et fonctions fictionnelles de la *muthologia* », *Kernos* [En ligne], 19 | 2006, mis en ligne le 23 mai 2011, consulté le 24 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/kernos/444> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/kernos.444>

Tous droits réservés

Formes et fonctions fictionnelles de la *muthologia* : énonciations en catalogue et résumés dans les romans grecs anciens

Résumé : Après la *muthologia* catalogique ou diégétique dans les romans sophistiques de Tatius et Longus, cette étude porte sur *katalegein* chez Tatius et Héliodore, puis sur les *muthoi* en catalogue chez Chariton et Héliodore, avant d'observer les *Éphésiaques* de Xénophon, en tant que catalogue ou résumé. Paradoxalement, les deux romans méta-fictionnels, qui explicitent leur énonciation mythologique en catalogue dès le préambule, Tatius et Longus, rejoignent le roman le plus linéaire, celui de Xénophon, dont la structure en catalogue est affirmée, sans désignation explicite, à la fin du récit.

Abstract: *Fictional Forms and Functions of Muthologia: Catalogue Narrations and Summaries in the Ancient Greek Novels*. After catalogic or diegetic *muthologia* in the sophistic novels of Tatius and Longus, this study compares the uses of *katalegein* in Tatius and Heliodor and considers the *muthoi* catalogue in Chariton and Heliodor, before examining Xenophon's *Ephesiacs* as a catalogue or summary. The paradox is that the two meta-fictional novels, by Tatius and Longus, which make explicit their catalogical structure from the introduction onwards, are similar to the most linear one, by Xenophon, which exhibits its catalogical structure, without naming it, at the end.

Les romanciers grecs anciens ont des usages singuliers de l'énonciation mythologique en catalogue. Dans les cinq romans conservés (attribués à Xénophon d'Éphèse, Chariton, Achille Tatius, Longus, Héliodore¹), on étudiera ici comment se met en scène et en intrigue l'énonciation de récits nommés *μῦθοι*, elle-même *μυθολογία*, action de *μυθολογεῖν*, surtout quand ces *μῦθοι* dépendent d'actes de paroles désignés comme *καταλέγειν*. Il est de bonne méthode de partir d'abord des termes et concepts grecs plutôt que de catégories modernes², et l'étude d'un corpus relativement tardif, prosaïque et fictionnel, peut contribuer à nuancer les notions de mythologie et catalogue : on ne suivra pas ici une perspective anhistorique (à la fois centrée sur les textes archaïques, surtout Homère, et sur les mythographies tardives) et formelle, en étudiant la structure des énoncés plus que leurs modalités d'énon-

¹ Ces auteurs sont ensuite désignés par leurs initiales : X., Ch., T., L., H..

² Cf. Cl. CALAME, « Mythe et rite en Grèce : des catégories indigènes ? », *Kernos* 4 (1991), p. 179-204, et, plus largement, *Poétiques des mythes dans la Grèce antique*, Hachette, 2000. Les mots *μῦθος* et *καταλέγειν* ont un sens multiple et une histoire, qu'on peut étudier de manière interne aux représentations et pratiques grecques, y compris dans leurs variations éloignées de ce que les modernes peuvent désigner comme « mythe » et « catalogue ».

ciation³. À l'inverse, on insistera sur l'énonciation représentée dans un genre marqué (récits d'amour et d'aventures en prose fictionnelle d'époque romaine), en qualifiant de « catalogique » (d'après « dialogique ») une modalité énonciative et réservant « catalogal » à un effet de liste structurel : *καταλέγειν* peut dénoter une énonciation, sans que soit donné le détail de l'énoncé en catalogue, et, à l'inverse, un catalogue, surtout narratif, peut ne pas être ainsi désigné. Enfin, l'énonciation catalogique représentée ici est souvent liée à des mises en scène du rite et du mythe qui permettent de voir dans les romans soit des récits d'initiation éthique, voire allégorique et mystique (notamment *Daphnis et Chloé* de L. et les *Éthiopiennes* d'H.)⁴, soit des textes ironiques, sophistiques (surtout *Leucippé et Clitophon* de T.)⁵. L'énonciation

³ D'où l'intérêt de l'étude de S. PERCEAU, *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain-la-Neuve / Paris, 2003, pour qui le « discours en catalogue » est un « mode de communication hors norme », d'abord d'après les emplois de *καταλέγειν*, p. 289, « Pour comprendre l'originalité et la richesse du discours en catalogue, il nous a donc fallu nous défaire du modèle stéréotypé du catalogue pour nous attacher à la pratique vivante du *katalegein* telle que la met en scène l'épopée homérique, et particulièrement l'*Iliade*. Parler en catalogue nous est alors apparu comme un mode d'énonciation, une *lexis* qui, comme le précise le préverbe *κατα*, s'ajustait à la fois à l'objet du discours, à la perspective de l'énonciateur et à l'horizon d'attente du récepteur ». C'est ce qui fonde aussi les travaux du séminaire « Antiquité au présent » de l'Université Paris-VII (Fl. DUPONT et Cl. CALAME), sur l'énonciation en catalogue, en 2004-5, après une année sur le « mythe ». Cet article vient en partie de contributions à ce séminaire : « Quelques enjeux méta-littéraires et anthropologiques du *muthos* et de la fiction dans le roman sophistique grec (Longus, *Daphnis et Chloé*; Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*) », en 2004, et « Catalogues et effets catalogues dans la poésie hymnique de Callimaque », en 2005.

⁴ Cf. K. KERENYI, *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, Tübingen, 1927; R. MERKELBACH, *Die Hirten des Dionysos : die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus*, Stuttgart, 1988; voire les analogies narratives et éthiques entre romans anciens et récits chrétiens : L. ALEXANDER, « 'In Journeyings Often': Voyaging in the Acts of the Apostles and in Greek Romance », in C.M. TUCKETT (éd.) *Luke's Literary Achievement: Collected Essays*, Sheffield, 1995 (*Journal for the Study of the New Testament*, Suppl. 116), p. 17-39; D.R. EDWARDS, « Surviving the Web of Roman Power: Religion and Politics in the Acts of the Apostles, Josephus, and Chariton's Chaereas and Callirhoe », in L. ALEXANDER (éd.), *Images of Empire*, 1991 (*Journal for the Study of the New Testament*, Suppl. 122), p. 179-201.

⁵ Cf. G. ANDERSON, *Eros Sophistes – Ancient Novelists at Play*, Chico, CA. 1982, et *Ancient Fiction: the Novel in the Graeco-Roman World*, London, 1984; M. BRIAND, « Réticences et bouffonneries dans le *Roman de Leucippé et Clitophon* d'Achille Tatius : la mise en récit romanesque d'une question rhétorique ancienne », in L. LOUVEL & C. RANNOUX (éds), *La Réticence*, La Licorne, PU de Rennes, 2004, p. 77-99. Mais l'interprétation symbolique, d'après un schéma initiatique, voire isiaque, des *Scheintod* de Leucippé, se poursuit : G. ANDERSON, « The mystic pomegranate and the vine of Sodom : Achilles Tatius 3.6 », *AJPb* 100 (1979), p. 517-518; M. LAPLACE, « Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon* : des fables au roman de formation », in H. HOFMANN (éd.), *Groningen Colloquia on the Novel IV*, Amsterdam, 1991, p. 37-56, et Ch. SEGAL, « The Trials at the End of Achilles Tatius' *Clitophon and Leucippe*. Doublets and Complementaries », *SIFC* 77 (1984), p. 83-91. Les visées sérieuse et divertissante se rencontrent dans la parodie ou le pastiche de rites religieux ou magiques : cf. R. MERKELBACH, « Novel and Aretalogy », in J. TATUM (éd.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore, 1994, p. 283-295, et R. BECK, « Mystery Religions, Aretalogy and the Ancient Novel », in G. SCHMELING (éd.) *The Novel in the Ancient World*, Leiden, 1996 (*Mnemosyne*, Suppl. 159), p. 131-150. Cf. aussi une étude importante, non encore publiée lors de la rédaction de cet article, sur l'anthropologie du genre social dans le roman antique : S. LALANNE,

catalogique explicite et la forme catalogale contribuent ainsi à la construction d'un monde du roman où la narration des mythes (surtout par les personnages) et le récit général font dialoguer diverses conceptions du destin, du temps et du monde⁶, en attirant l'attention sur :

- l'insertion des $\mu\theta\theta\alpha\iota$ (fables, récits mythologiques, étiologiques, historiques) dans un récit-cadre nommé aussi $\mu\theta\theta\omicron\varsigma$ (fiction), surtout en forme de catalogue ou de résumé.
- le rôle de l'énonciation catalogique dans la formation des personnages par leur discours⁷ et dans l'anthropologie stylisée de la fiction, qui met en récit thèmes éthiques ou religieux⁸.
- les liens qu'entretient le roman ancien avec les savoirs et les discours sophistiqués et mythographiques (dont le catalogue et la généalogie⁹) qu'il reformule¹⁰.

Une éducation grecque. Rites de passage et construction des genres dans le roman grec ancien, Paris, 2006.

⁶ Quant au *katalegein*, le roman grec rappelle plus l'*Odyssée* que l'*Iliade*. Cf. PERCEAU, *ibid.*, p. 290 : « Si, dans l'*Odyssée*, le discours en catalogue perd souvent la dimension interlocutive qui en fonde l'originalité dans l'*Iliade*, c'est qu'il s'adapte (...) aux changements de la société qui le pratique et dont il reflète l'évolution : évolution de la réception littéraire à une époque où se développe chez un public plus large le goût du romanesque et des récits de *nostos*; évolution de la poétique, inspirée par le nouveau modèle diégétique qui privilégie le discours indirect et favorise, dans une perspective économique de maîtrise du sens, le résumé, la rétrospection et la brachylogie. » Voir U. HÖLSCHER, *Die Odyssee, Epos zwischen Märchen und Roman*, München, 1988. Dans les romans, l'action des dieux s'exerce à deux niveaux liés, la mythologie insérée (mythes évoqués par un personnage, commentant son drame individuel) et la mythologie générale (roman comme mythe, intrigue issue de la volonté efficace des dieux, Éros, Tyché, Aphrodite, Artémis, Pan, Muses...) : cf. M. ALPEROWITZ, *Das Wirken und Walten der Götter im griechischen Roman*, Heidelberg, 1992, et L. GICU, « La Poetica di Aristotele e le Strutture dell'Antico Romanzo d'Amore e d'Avventura », *Sandalion* 5 (1982), p. 107-141.

⁷ Cf. P. RICEUR, *Temps et récit*. I. *L'intrigue et le récit historique*. II. *La configuration dans le récit de fiction*. III. *Le temps raconté*, Paris, 1983-1985; *id.*, *Soi-même comme un autre*, Paris, 1990, et J. PERADOTTO (éd.), *Arethusa* 26 (1993), fasc. 2.

⁸ Cf. sur les fonctions logiques et cognitives de la fiction, P. LAMARQUE & S.H. OLSEN, *Truth, Fiction, and Literature. A philosophical perspective*, Oxford, 1994; R. ROHEN, *Possible worlds in literary theory*, Cambridge, 1994; C. MONTALBETTI, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, 1997; L. DOLEZEL, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore / London, 1998. Sur les aspects pragmatiques, G. GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, 1991, et *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, 2004; J.-M. SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, 1999. Sur l'anthropologie stylisée du roman antique, Th. PAVEL, *Univers de la fiction*, Paris, 1988, et *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003. Sur l'anthropologie et la fiction, voir Fr. AFFERGAN, S. BORUTTI, Cl. CALAME, M. KILANI, Fr. REMOTTI *Figures de l'humain. Les représentations de l'anthropologie*, Paris, 2003, en particulier S. BORUTTI, « Fiction et construction de l'objet en anthropologie », p. 75-99 et Cl. CALAME, « Modes rituels de la fabrication de l'homme : l'initiation tribale », p. 127-173.

⁹ Cf. Chr. JACOB, « L'ordre généalogique. Entre le mythe et l'histoire », in M. DETIENNE (dir.), *Transcrire les mythologies, Tradition, écriture, historicité*, Paris, 1994, p. 169-202.

¹⁰ Cf. S. DES BOUVRIE (éd.), *Myth and Symbol I. Symbolic phenomena in ancient Greek culture*, Bergen, 2002, en part. *ead.*, « The definition of myth. Symbolic phenomena in ancient Greek culture », p. 11-69; J. SVENBRO, « Syloson's Cloak and other Greek Myths », p. 275-286; P. ELLINGER, « Artémis, Pan et Marathon : mythe, polythéisme et événement historique », p. 313-332.

Après la μυθολογία catalogique de deux romans sophistiqués, *Leucippé et Clitophon* (Tatius) et *Daphnis et Chloé* (Longus) et l'emploi de καταλέγειν chez Tatius et Héliodore, on étudiera des μῦθοι en catalogue chez Chariton (*Chairéas et Callirhoé*) et Héliodore (*Éthiopiennes*), avant de lire les *Éphésiaques* de Xénophon, en tant que catalogue. On a préféré partir des romans proches de leurs équivalents modernes, pour remonter vers le plus difficile, le récit topique de Xénophon. Les romans où les récits sont majoritairement des μῦθοι, non des λόγοι sont réflexifs et ironiques, pastiche (*Daphnis et Chloé*) ou parodie (*Leucippé et Clitophon*), ancrés dans la formation rhétorique d'auteurs et de lecteurs sensibles aux intertextualités et à l'émulation entre arts de la parole et arts figurés (souvent narratifs)¹¹. Le roman y construit un hellénisme idéal et ludique : le rôle des μῦθοι dans ces romans et celui des romans comme μῦθοι dans la culture gréco-romaine¹² s'accompagnent de la réutilisation réfléchie de la forme catalogue et de la communication en catalogue, entre personnages et entre narrateur général et lecteur.

De même, Lucien, dans ses *Histoires vraies*¹³, détourne les *topoi* des romans, dont il partage le goût paradoxal : riant des interprétations allégoriques des récits d'aventure, il interroge les notions de vérité, réalité, mensonge, fiction, et, dans sa préface, il revendique « la liberté de μυθολογεῖν » (« dire des fictions »)¹⁴ et de transmettre οὐκ ἀνωμολήτως « non sans esprit comique », « une sorte de vision du monde non dépourvue d'art » (θεωρίαν οὐκ ἄμουσον), où « chaque détail... est une allusion » (ῥήνικται). Enfin, dans un « boniment par antiphrase », il ajoute : « je dirai la vérité, au moins sur ce point : en disant que je mens » (« que je crée des fictions »), comme les Muses de la *Théogonie*. Le dispositif autodiégétique, comme chez Tatius, renvoie aux ambiguïtés d'Ulysse : le catalogue apparaît dès le premier paragraphe, en résumé comique de l'*Odyssée*¹⁵, et caractérise ensuite des passages

¹¹ Cf. T. HÄGG, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesus, and Achilles Tatius*, Stockholm, 1971; M. FUSILLO, *Naissance du roman*, Paris, 1991 (trad. de *Il Romanzero greco. Polifonia ed Eros*, Venezia, 1989); S. BARTSCH, *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodoros and Achilles Tatius*, Princeton, 1989; A. BILLAULT, *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris, 1991.

¹² Cf. B. EFFE, « Longos. Zur Funktionsgeschichte der Bukolik in der römischen Kaiserzeit », *Hermes* 110 (1982), p. 65-84 (= « Longus: towards a history of bucolic and its function in the Roman empire », in S. SWAIN, *Oxford Readings on the Greek Novel*, Oxford, 1999, p. 189-209) et B.D. MACQUEEN, *Myth, Rhetoric and Fiction: A Reading of Longus' Daphnis and Chloë*, London, 1990.

¹³ À lire en relation avec le traité *Comment écrire l'histoire ?* Cf. M. BRIAND, « Lucien et Homère dans les *Histoires Vraies* : pratique et théorie de la fiction au temps de la seconde sophistique », *Lalies* 25, Éditions rue d'Ulm, Paris, 2005, p. 127-140, et, plus largement, A. GEORGIADOU & D.H.J. LARMOUR, *Lucian's science Fiction Novel True histories. Interpretations and Commentary*, Leiden, 1998.

¹⁴ Trad. de J. BOMPAIRE : « affabuler » et de PERROT D'ABLANCOURT : « la liberté de mentir ».

¹⁵ « Leur chef de file (celui des historiens menteurs) et leur maître en fariboles de ce genre fut l'Ulysse homérique, qui dans ses récits à la cour d'Alcinous parlait de l'esclavage des vents, et de certains hommes à l'œil unique, mangeurs de chair crue et sauvages, et aussi d'animaux à

comme la bataille entre les États du Soleil et de la Lune¹⁶. Le second livre, mise en suite narrative d'une enquête, est tout informé comme un catalogue, scandé par des escales multiples¹⁷. La fiction satirique, comme connaissance et énonciation indirectes, produit des catalogues développés et, comme chez Longus, la préface explicite le procédé.

Tatius : un roman catalogique à μῦθοι

Dans les romans grecs, on trouve trois niveaux de μυθολογία : les μῦθοι, récits mythologiques ou fables, insérés dans la trame narrative générale; le récit romanesque comme création et énonciation d'un μῦθος; le récit de soi par un personnage devenu narrateur, comme présentation éthique de soi et éloge autofictionnel mis en intrigue.

Chez Tatius¹⁸, les μῦθοι insérés dominent. Clitophon excelle à interpréter les μῦθοι des œuvres d'art et Clinias, critiquant le mariage, donne un catalogue des mythes dont les héroïnes, Philomèle, Procné, Phèdre, Hélène, etc, peuplent les tragédies (T. I.8). L'exégèse picturale, qui relie la vie des personnages humains et le cadre religieux et mythique de leurs aventures, les aide à analyser leur destin : en T. V.4, Ménélas et Clitophon reportent leur voyage à Pharos, par peur d'une embuscade, après un prodige¹⁹ et l'observation d'un tableau sur « le rapt de Philomèle, la violence de Térée et l'histoire de la langue coupée », soit « un amour illégitime, un adultère éhonté, des malheurs de femmes ». Clitophon explique le μῦθος du tableau (T. V.5)²⁰, par un κατὰ λέγειν, une chaîne de phrases nominales définitoires : le commentaire d'un tableau identifie ses constituants (noms, généalogies, motivations, événements, métamorphoses), c'est-à-dire le récit dont il représente le résumé. Cette scène rappelle les emplois de παραμυθέομαι « consoler »²¹ chez Xénophon, Chariton et Héliodore, où sont adressés des discours consolateurs à des

plusieurs têtes et des métamorphoses de ses compagnons sous l'effet de philtres : ainsi il fit bien des contes prodigieux aux Phéaciens, gens naïfs ». Cf. n. 5.

¹⁶ Lucien croise la créativité du catalogue homérique des vaisseaux revu par Aristophane et la précision des récits de bataille d'Hérodote ou de Thucydide. P. ex. A13, l'armée d'Endymion (Hippogypes, Lachanoptères, Kenchroboles, Scorodomaques, Psyllotoxotes, Anémodymes, Strouthobalanes, Hippogéranes); A16, l'armée de Phaëthon (Hippomyrmèques, Aéroconopes, Aérocordaces, Kaulomycètes, Kynobalanes) et A17, le combat.

¹⁷ Banquise, île des taureaux, île fromage, Psellopodes, Bienheureux, Impies, Songes, Calypso, Colokynthopirates et Caryonautes, nid d'alcyon géant, forêt maritime, île des Bucéphales, femmes-ânesses...

¹⁸ Cf. G. ANDERSON, « Achilles' Tatius. A New Interpretation. » in R. Beaton, (éd.), *The Greek Novel, A.D. 1-1985*, London 1988, p. 190-193 et « Perspectives on Achilles Tatius », in *ANRW II*, 34.3 (1997), p. 2278-2299.

¹⁹ Un épervier, poursuivant une hirondelle, a frappé Leucippé à la tête.

²⁰ Les hommes interprètent les mythes (οἱ τῶν συμβόλων ἐξηγηταί), pour les femmes (γένος ... φύλομυθον).

²¹ P. ex. : ch. VIII.5.9.

personnages comme Calasiris, en proie aux vicissitudes de la τύχη²². Selon le préambule de L., l'ensemble du roman est aussi une consolation pour toute victime d'Éros. Chez T., il s'agit surtout des disparitions et morts de l'héroïne : Clitophon a assisté à sa première mort, une éviscération rituelle, comme à une tragédie (T. III.15), et le mythe de Niobé l'aide à exprimer sa stupeur²³. Pour sa seconde mort, par décapitation, Clinias le console (T. VII.6), et il console lui-même Leucippé, après sa crise de démence (T. IV.17), par le récit de sa maladie et de sa guérison. La scène de consolation la plus connue associe Clitophon et la jeune veuve Mélité, qu'il a épousée sans céder à son désir (T. V.25). Le dieu Éros encadre la scène²⁴, inspirant à Mélité des λόγοι persuasifs, et, « sophiste virtuose », « habile improvisateur », il mène au plaisir. Éros organise le μῦθος du roman, comme les μῦθοι insérés, mais, le héros étant narrateur, le récit est un plaidoyer, qui détourne *topoi* du roman et attentes du lecteur. Le roman met en scène la création précaire par Clitophon d'un μῦθος à sa gloire : soumis à Éros, comme dans l'*ekphrasis* initiale, malgré sa culture mythologique, il est ridicule, se racontant des histoires, sur son propre compte.

Chez Tatiüs, les autres μῦθοι, dont le plus long, sur Pan et Syrinx (T. VIII. 6), ne résultent pas d'un καταλέγειν mais leur forme est catalogale. L'auto-diégèse brouille leur valeur axiologique et religieuse²⁵, mettant en discours la métafiction comme une dérisoire autobiographie. La parodie du roman de formation morale est à son sommet quand Mélité prétend qu'elle n'a pas trompé son mari absent²⁶. Elle a le soutien du dieu Pan, comme Leucippé, demeurée vierge. Le prêtre, avant les rites d'ordalie, dans un catalogue virtuose, étiologique et argumentatif, présente une *ekphrasis* d'objet (syrinx), un mythe explicatif (métamorphose de la nymphe), une *ekphrasis* de rites (jugement de Pan). Pan est un dieu initiateur, complice d'Éros, qui aide des héros bucoliques (L.) ou citadins (T.) à gagner l'âge adulte, et le son de la syrinx signe le succès de l'apprentissage. Le μῦθος du prêtre est parodique, justifiant la caricature de rites qui clôt le roman²⁷. Les autres allusions mythiques soulignent la culture du héros : don du vin par Dionysos (II.2), découverte de

²² T. HÄGG, *Eros und Tyche. Der Roman in der antiken Welt*, Mainz, 1987, et P. ROBIANO, « La Notion de Tychè chez Chariton et chez Héliodore », *REG* 97 (1984), p. 543-549. Les personnages des romans s'assimilent à ceux des mythes, soumis au drame d'un destin que les hommes ne peuvent comprendre : ce sens éthique et religieux des mythes est lié au développement contemporain des écoles philosophiques de sagesse et aux religions dites de salut individuel.

²³ P. LIVIABELLA FURIANI, « Religione e Letteratura nel 'Racconto' di Sacrifici Umani presso i Romanzieri Greci d'Amore », *Quaderni Istituto di Filosofia, Università Perugia* 3 (1985), p. 25-60.

²⁴ Cf. G. ANDERSON, *Eros Sophistes: Ancient Novelists at Play*, London, 1982.

²⁵ J.-Ph. GUEZ, « Les romans grecs et le romanesque », *Lalies* 23 (2003), p. 225-240.

²⁶ En T. VII.11.1, Thersandre attaque Clitophon, « qui a débité des contes absurdes » (καταλήρησε μυθολογῶν).

²⁷ Leucippé n'est pas à l'abri de ce doute généralisé, quand Thersandre déclare : « Une vierge, ... quelle audace et quelle bouffonnerie ! Une vierge qui a passé la nuit avec tant de pirates ? C'étaient donc des eunuques que tes brigands ? C'était donc un repaire de philosophes ? Personne parmi eux n'avait-il des yeux ? »

la pourpre, Europe emportée par un taureau égyptien (T. II.11)²⁸. L'influence du théâtre se fait sentir par une double énonciation fictive, comme dans l'ἄγων « mythologique » des serviteurs Satyros et Conops « Moustique » (T. II.20-22)²⁹. Les fables du moustique n'ont rien d'ἔρωτικόν, mais Ménélas (« le geai et les plumes », T. II.38, sur l'amour des garçons) et surtout Clitophon sont compétents en μυθολογία érotique : celui-ci offre à Leucippé un μῦθος sur l'amour chez les plantes (T. I.17-19), où les paysans voient un λόγος. Sophiste maladroit, il raconte qu'il séduit l'héroïne par un récit (ἔρωτικὴν ἀκρόασιν), dans un cadre fictionnel troublé par des effets de réel multiples. De même, en II.37, il présente une liste de références mythologiques en faveur de ses préférences amoureuses, comme Sémélé et Alcmène, puis évoque l'expérience concrète, auprès de prostituées : la μυθολογία ἔρωτικὴ, qui fait paraître savant, ne rend pas chaste. Les mythes insérés sont ambigus : entre argumentation et plaisir du récit, morale à fondement religieux et satire, leur énonciation s'adresse au lecteur et au personnage, souvent en contradiction³⁰. C'est leur rapport avec l'intrigue générale qui pose question.

Le roman de T. est μῦθος et enchaînement de μῦθοι. En préambule, un narrateur décrit un tableau de l'enlèvement d'Europe, qui s'achève par Éros souriant de Zeus amoureux, et un jeune exégète (T. I.2, VII.14) compare ses aventures au μῦθος du tableau et raconte ses μῦθοι ἔρωτικοί en « initié » du dieu. Mais cette *ekphrasis* a surtout un lien thématique avec les aventures racontées et la fin du roman exhibe sa dissolution (T. VIII.9) : le mariage reste un projet et la morale du récit est trouble. Par ailleurs, les μῦθοι des personnages sont l'objet d'échanges ritualisés qui forment le groupe. Sosthénès (T. VI.13.2) raconte sur son maître un μῦθος proche du mythe d'Arion, issu d'un κατὰ λέγειν elliptique et d'un μυθολογεῖν persuasif. En T. VII.11, les adversaires de Thersandre se moquent de ses attaques contre les fables de Clitophon et le roman qui se joue de lui. Le dernier livre est la μυθολογία de récits où les personnages se racontent en racontant les autres (T. VIII.4-5 et 15-17)³¹. En T. VIII.4, le prêtre voit dans ces aventures des péripéties (περιπλοκαί) et le destin est un théâtre. Sostratos invite Clitophon à raconter son histoire, « qui est un μῦθος », et, en réponse, le prêtre, par le mythe de Pan et Syrinx, associe mythe officiel et récit individuel. Après les ordalies, une autre veillée permet un second échange de μῦθοι, auquel Leucippé participe. D'après Clitophon, seul l'épisode de la décapitation à Pharos manque, alors qu'il a aussi tué la

²⁸ Le μῦθος est qualifié de « véridique », sans doute avec ironie.

²⁹ Dans la fable du moustique et du lion, Satyros submerge Conops de plaisanteries sur son nom. Celui-ci raconte le μῦθος d'un moustique terrorisant l'éléphant, répondant à la fanfaronnade par l'ironie : le « moustique » y développe un éloge paradoxal, comme Lucien dans l'*Éloge de la mouche*, mais à la première personne. Cette ironie de la fable triomphe dans le roman, quand Clitophon rapporte les propos de Satyros. Le héros véritable, εἴρων, s'oppose, avec une franchise apparente, aux fanfarons : ici c'est le serviteur qui y parvient. Il reste à voir si Clitophon n'est pas non plus un moustique. Le μῦθος inséré est la mise en abyme du μῦθος général.

³⁰ Cf. BRIAND, *l.c.* (n. 4).

³¹ Ἴδὲν περὶ ὑμῶν μῦθον, τοὺς ὑμετέρους μῦθους ...

« consolation à Mélité », avouée dans une adresse au lecteur (T. VIII.5.3). Enfin, en T. VIII.17, Sostratos désigne les récits des autres comme des *μῦθοι* issus d'un *καταλέγειν* ironique, étant données les omissions de Clitophon, avant de revenir à l'intrigue secondaire, ses aventures avec Calligoné, la sœur du héros, orientant ainsi le roman vers sa fin entropique (VIII.19)³². Tout est à la fois célébration des dieux, notamment Éros, Pan et Artémis, et ironie distanciée face à un drame humain à la fois pathétique et ridicule, finalement.

L'emploi de *καταλέγειν* en T. III.18 est à part : Ménélas mène une fausse opération magique, censée rendre la vie à Leucippé. Comme en VI.13, le verbe signale un discours non cité mais marqué, sur un plan éthique ou religieux³³. L'énonciation catalogique, développée en forme catalogale ou seulement évoquée, n'est pas ordinaire. Quand elle régit un récit, ce n'est pas un *διηγέσθαι*, dans l'interprétation du tableau au centre du roman et dans les récits personnels des personnages. Quand elle régit un discours, ce n'est pas un *εἰπεῖν*, mais une argumentation forcée (le naufrage de Thersandre) ou un rituel parodié (Ménélas ressuscitant Leucippé). Tatius connaît les enjeux pragmatiques des discours attribués aux personnages : la référence à l'énonciation catalogique et l'emploi de la forme catalogale structurent le roman, soit homodiégétique (Clitophon et les récits de soi)³⁴, soit hétérodiégétique – mythologique (quand la fiction se compare à des *μῦθοι* traditionnels, à forte composante religieuse)³⁵.

Deux types de *καταλέγειν* romanesque : Tatius et Héliodore

Les emplois de *καταλέγειν* chez T. et dans les *Éthiopiennes* d'Héliodore, roman savant non parodique, sont significatifs. T. l'emploie seize fois, H. quatre, dans un récit plus long. Chez T., on a trois catégories de *καταλέγειν* : les énoncés catalogiques de Clitophon, et ceux d'autres personnages, soit critiqués, soit évoqués en ellipse. Six fois (livres I, II, IV, V, VII, VIII), Clitophon communique en catalogue, résumant l'action à une étape marquante³⁶ : ainsi T. I.9.1, « je raconte à Clinias mon affaire, comment cela était arrivé, μου τὸ

³² Ce récit clôt la soirée d'échanges de récits : « et lorsque nous eûmes passé notre temps à raconter nos histoires (*διαμυθολογήσαντες*), nous allâmes nous coucher, comme auparavant. »

³³ C'est cependant un *λόγος*, non un *μῦθος* : les critiques y voient un discours magique traditionnel allié à un *τετρατεύεσθαι* « dire des paroles merveilleuses »

³⁴ Cf. B.P. REARDON, « Achilles Tatius and Ego-Narrative », in J.R. MORGAN & R. STONEMAN (eds.) *Greek Fiction : the Greek Novel in Context*, Routledge, London, 1994, p. 80-96.

³⁵ La tension paradoxale entre les aspects rhétoriques (fictionnels) et religieux (mythiques) du roman de Tatius impliquent une lecture multiple, aussi complexe que la narration même de Clitophon : cf. M. LAPLACE, « La parole et l'action chez Euripide, Platon et Achille Tatius : sur la séduction' du paradoxe et du revêtement romanesques », in J.-M. GALY et A. THIEVEL (éds), *La rhétorique grecque*, Nice, 1994, p. 233-258, et « Légende et Fiction chez Achille Tatius. Les Personnages de Leucippé et de Iô » *BAGB* (1983), p. 311-318.

³⁶ Cf. aussi T. II.34.7, Clinias Clitophon évoquent leurs mésaventures; IV.1.8., Clitophon raconte son rêve, à propos du sanctuaire d'Artémis; V.5.1, l'interprétation du tableau; VII.6.1, Clitophon, croyant Leucippé morte, raconte « toute l'histoire » (*τὸ πᾶν*) à Clinias; enfin VIII.17.1, parmi tous les récits des personnages enfin réunis.

δρᾶμα πῶς ἐγένετο, ce que je ressentais, comment je la vis, l'arrivée, le dîner, la beauté de la jeune fille ». Le roman résulte d'un *καταλέγειν* soutenu et le narrateur juge, de façon explicite ou elliptique, les énoncés catalogiques des autres. Cinq fois, le catalogue (livres IV, VI, VII) est dilatoire, hors-sujet, ou trompeur : en T. IV.3.2, le stratège Charmidès, pour retarder le départ de Leucippé, « cherchant à faire phrase sur phrase » (*περιπλοκὰς ἐζήτει λόγων*), décrit le « cheval du Nil » (aspect, mœurs, chasse...). Et Clitophon, en fait, apprécie ces digressions : c'est lui qui décrit l'hippopotame, avant de transmettre le discours encore plus long de Ménélas sur l'éléphant³⁷. Enfin, dans cinq cas, Clitophon considère que la narration détaillée serait inutile, comme en T. IV.15.6, sur l'Égyptien dont Clitophon veut obtenir les aveux et la confirmation du récit de Chairéas (*καταλέγει πάντα ὅσα ἡμῖν ὁ Χαιρέας διηγῆσάτο*), ou, en T. VIII.18.4, où Sostratos expose les mérites de Callisthénès, héros de roman idéal (*τό τε γένος αὐτοῦ καταλέγων καὶ τὸ ἄξιωμα καὶ τὰς ἐν τοῖς πολέμοις ἀριστείας*)³⁸.

Les quatre emplois de *καταλέγειν* chez H. ne sont pas structurants. Il manque un Clitophon, qui juge les énoncés des autres et dramatise son *ethos*. Le catalogue n'est pas ici mis en valeur mais prononcé par un personnage ridicule. En H. V.19.2, le marchand de Tyr se vante de ses qualités, origine et richesse, et en fait un compte détaillé (*πολλὰ σεμνύνων ἑαυτὸν καὶ τοῦτο μὲν γένος ἔνδοξον καταλέγων τοῦτο δὲ τὸν παρόντα πλοῦτον καταριθμούμενος*)³⁹. On trouve aussi un récit à la fois catalogique et généalogique, en H. II.34.7 : Chariclès explique à Calasiris, la théorie sacrée qu'adresse à Delphes, tous les quatre ans, le peuple thessalien des Éniennes. Leur jeune chef se réclame d'Achille, avec, pour argument circulaire, la tradition de la théorie. Le catalogue étiologique s'achève par le résumé du discours, issu d'un *καταλέγειν* : « parasitant de toute part Achille, il l'assimile à tout prix aux Éniennes et prend comme preuve, parmi tous les autres arguments qu'il déploie (*πρὸς τοῖς ἄλλοις οἷς καταλέγει*), ce sacrifice adressé à Néoptolème ». Les pratiques religieuses justifient l'héroïsme romanesque mais la vraie preuve est, au livre III, la

³⁷ En T. VI.12.5 et VI.13.2, Leucippé reproche à Sosthénès de lui « énumérer un monceau d'éloges qui (lui) sont étrangers » (*τί μοι καταλέγεις σωρὸν ἄλλοτριῶν ἐγκωμίων*); mais il poursuit, racontant le naufrage, dans un *μῦθος* que condamne Clitophon. En VII.2.4 et VII.3.5, un co-détenu de Clitophon raconte les raisons de son emprisonnement (*τὰ οὐκ εἶα κατέλεγεν, ἐφ' οἷς ἦν δεδεμένος. Ἐγὼ δὲ οὐδενὶ τούτων προσεῖχον*), ce qui n'intéresse pas le héros, et l'autre co-détenu évoque en détail (*καταλέγει μηδενὸς ἐρωτῶντος αὐτὸν*), la nouvelle fausse mort de Leucippé (*μου τὸν μῦθον τῶν κακῶν*).

³⁸ En T. II.16.2, Callisthénès explique comment enlever Leucippé; en III.18.3, Ménélas prononce un discours magique. On met à part *καταλέγειν* « classer, désigner, considérer comme », en II.22.3, sur le courage du moustique : sans que Conops le sache, l'énonciation en catalogue est assumée par Clitophon et son serviteur Satyros, dans une pragmatique du blâme où le préfixe verbal peut reprendre la valeur péjorative connue ailleurs.

³⁹ En H. VI.2.4, Cnémon, Athénien crédule et vantard, contrepoint de Théagène, répète ses aventures à divers interlocuteurs. En H. X.22.3, où *καταλέγειν* « désigner comme, juger, mettre au nombre de », est mis sur le même plan fictionnel qu'*ἀναπλάττειν*, Hydaspe blâme la folie de Chariclée, qui « désigne les mêmes comme ses amis et ses ennemis et se fabrique des frères et des maris qui n'existent pas ».

beauté de celui qui est en fait Théagène lui-même. Calasiris s'adresse à l'Athénien Cnémon, dont le goût immodéré justifie la longue description de la procession et du sacrifice. Chez H., la digression catalogale se veut mesurée, intégrée, informative, ni fabuleuse, ni exhaustive (H. III.1.2) : « je ne veux pas le moins du monde t'ennuyer par des descriptions inutiles même comme celles-ci. Je m'en tiens à l'essentiel du récit (ἐπὶ τὰ καιριώτερα... τῆς ἀφηγήσεως) et aux renseignements que tu m'as réclamés au commencement ». Dans les deux romans, le narrateur réfléchit à la narration, suivant deux objectifs différents.

Un roman-catalogue développé : *Daphnis et Chloé*

Chez Longus, comme chez H., καταλέγειν est rare⁴⁰ : en L. II.30.3, Chloé raconte tout à Daphnis, en L. IV.10.1, Lamon supplie Astylos de l'épargner, malgré la destruction du jardin (καταλέγει πάντα), en L. IV.18.1, Eudromos dénonce Gnathon à Daphnis et Lamon (aussi καταλέγει πάντα). Le discours catalogique n'est pas développé, le narrateur ne mentionne que l'action, dans un récit-cadre qui, détaillé, n'est pas un καταλέγειν. Ce point distingue H. et L., rapprochant celui-ci de T. : L. ne désigne pas son roman comme un récit catalogique mais il en emploie des effets, jusque dans sa structure, résumée en préambule⁴¹.

L. présente des μῦθοι régis par μυθολογεῖν, καταλέγειν ou διηγεῖσθαι : mythes de Syrinx, Écho et Phatta, description d'Éros par Philétas et ἐρωτικὴ μυθολογία de Gnathon. Le roman se construit sur trois mythes liés à la musique et à Pan, évoquant des jeunes filles en butte à la violence de la nature, dans les livres I, II et III, comme en L. II.34, sur Syrinx. Par ce mythe étiologique, Lamon, père adoptif de Daphnis, marque une étape dans l'interprétation que les héros font de leurs amours. Le récit général développe une histoire analogue, mais Daphnis se contrôle, grâce à Lycénion et le dénouement n'est pas une métamorphose en animal, élément naturel ou instrument

⁴⁰ On met à part un emploi au sens « rassembler, conscrire » en L. II.1.2.

⁴¹ Cf. M. BRIAND, « Aesthetics and ethics of *poikilia* in Longus Pastoral (Daphnis and Chloé) », in M. SKOIE & S. VELASQUEZ (dir.), *Re-inscribing Pastoral in the Humanities: Essays on the Uses of a Critical* (Workshop at The Norwegian Academy of Science and Letters. 24-26 April 2003), Phoenix, Bristol, 2006, à paraître; et « Les enjeux de l'intersémiotité dans le roman grec antique : le cas des *Pastorales* de Longus (*Daphnis et Chloé*) », in L. LOUVEL & H. SCEPI (dir.), *Texte / Image : nouveaux problèmes*, PU de Rennes, 2005, p. 33-52. Voir aussi E.P. CUEVA, « Longus and Thucydides: a new interpretation », *GRBS* 39 (1999), p. 429-440; R.D. LUGINBILL, « A delightful possession: Longus' prologue and Thucydides », *CJ* 97 (2002), p. 233-247; D. TESKE, *Der Roman Longos als Werk der Kunst. Untersuchungen zum Verhältnis von Physis und techné in « Daphnis und Chloé »*, Münster, 1991; J. WINKLER, « The Education of Chloé: Hidden Injuries of Sex », in *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York 1990, p. 101-126; A. WOUTERS, « Longus, *Daphnis et Chloé*. Le prooemion et les histoires enchâssées, à la lumière de la critique récente », *LEC* 62 (1994), p. 131-167, et *id.*, « «The εἰκόνες» in Longus' *Daphnis and Chloé* IV 39, 2: "Beglaubigungsapparat"? », *SEJG* 31 (1989-1990), p. 465-479; F.I. ZEITLIN, « The poetics of Erôs : Nature, Art, and Imitation in Longus *Daphnis and Chloé* », in D.M. HALPERIN, J.J. WINKLER, F.I. ZEITLIN (éds), *Before sexuality. The construction of erotic experience in the ancient Greek world*, Princeton, p. 417-464.

de musique, mais un mariage⁴². Le μῦθος de Pan et Syrinx est réalisé ensuite musicalement par Philétas, *magister amori* qui joue « de la syrinx dans une fête en l'honneur d'un dieu amateur de syrinx », puis par Dryas, dans une danse dionysiaque, enfin par Daphnis et Chloé, qui « se mettent à danser le μῦθος de Lamon », version archaïque du leur. Daphnis est un artiste complet, danseur, musicien, conteur, quand il explique à Chloé le μῦθος d'Écho : cet acte de discours est un μυθολογεῖν, dont la forme relève de la généalogie et du catalogue narratif, comme celui de Phatta (μυθολογῶν τὰ θρυλούμενα), qui fait de lui un éducateur (διδάσκει). Une focalisation masculine objective Chloé, intelligente, active, mais soumise à son destin et aux mythes comme à Daphnis⁴³.

L. distingue μῦθος et λόγος en L. II.7, où Daphnis et Chloé interprètent le récit et le commentaire du poète-berger Philétas, sur Éros⁴⁴, sans connaître le statut de cet énoncé, ni la nature du dieu paradoxal, enfant espiègle et le plus ancien de tous. La preuve qu'il s'agit d'un μῦθος est la τέρψις, le plaisir du récit, mais aussi l'autorité de Platon et d'Hésiode. En préambule, L. a fait de son roman un τετραπλὸν κτήμα « un bien charmant » pour tous les hommes, source de plaisir, consolation et formation morale et religieuse. Les romans anciens, genre non traditionnel, sont désignés par des neutres pluriels, ἐρωτικά « histoires d'amour » ou πλάσματα « fictions » et les μῦθοι insérés y concernent l'amour et le sexe⁴⁵. L'œuvre de L. est une entreprise de consolation (par. 3, παραμυθεῖσθαι) et une œuvre rhétorique et plastique, dans le préambule, la conclusion et, dans le corps du récit, par la construction mythique des personnages. Comme chez T., le préambule relie le μῦθος d'un amour humain aux récits mythiques, par l'intermédiaire d'un narrateur et d'un exégète. Ces récits établissent le pouvoir d'Éros sur le monde (par. 2 πάντα ἐρωτικά), en montrant la précarité de la condition humaine, soumise à la τύχη ἐρωτική (par. 1), et les événements décrits, dans la séquence catalogale de l'*ekphrasis* initiale, sont des *topoi* de romans et de mythes de jeunesses héroïques et divines. Leur progression (naissance, exposition des enfants, allaitement par des animaux, et diverses péripéties, attaques de pirates, scènes de reconnaissance, mariage) est double, les deux protagonistes suivant une initiation parallèle⁴⁶. Ce roman μῦθος est une succession ordonnée de

⁴² Cf. F. LÉTOUBLON, « *Daphnis et Chloé* : culture raffinée et idylle rustique », *L'Information Littéraire* 4 (2002), p. 24-28 : « la lecture de l'ensemble du roman invite à une réinterprétation du prologue comme une sorte d'injonction au décodage de la suite dans sa dimension réflexive : l'apprentissage de Daphnis et Chloé, suivant le rythme des Saisons à la manière hésiodique, n'est pas seulement une initiation à la vie adulte et à l'amour, mais aussi à la comparaison entre les arts au profit de la poésie susceptible de s'allier à la musique et de prolonger dans la grotte des Nymphes comme dans l'espace extérieur les histoires-modèles de Pitys, Syrinx et Écho » (p. 28).

⁴³ Cf. E.L. BOWIE, « The Readership of Greek Novels », in J. TATUM (éd.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore, 1994, p. 435-459.

⁴⁴ Cf. B.P. REARDON, « Μῦθος ὡς λόγος : Longus's Lesbian pastorals », *ibid.* p. 135-147.

⁴⁵ D. KONSTAN, *Sexual symetrie: love in the ancient novel and related genres*, Princeton, 1994.

⁴⁶ Cf. n. 3. H. CHALK, « Eros and the Lesbian Pastorals of Longus », *JHS* 80 (1960), p. 32-51; M. BERTI, « Sulla interpretazione mistica del romanzo di Longo », *SCO* 16 (1967), p. 343-345;

tableaux, dont la description crée un mouvement narratif, renforcé par des transitions. La dimension ironique est indéniable : L., par un roman dont le préambule méta-fictionnel implique une interprétation sérieuse, se plie à un code générique contraignant qu'il présente comme une convention ludique. Selon les derniers mots du roman, l'œuvre n'est que *ποιμένων παίγνια* « des amusettes de bergers », comme l'*Éloge d'Hélène* de Gorgias⁴⁷.

Les personnages pratiquent cette énonciation catalogique : le parasite de comédie Gnathon « Lamâchoire » justifie ses visées envers Daphnis en s'adonnant à une *ἐρωτική μυθολογία* (L. IV.17), version dévaluée du *Banquet* platonicien; les valeurs ont changé, dans le domaine sexuel, politique, religieux, mais les *μῦθοι* restent des arguments forts, même si le *πεπαιδευμένος* est ridicule et dangereux. La *μυθολογία* justifie tout. Les héros sont des personnages de *μῦθοι* : dans le discours de Pan aux pirates (L. II.27), Chloé est « une vierge dont Éros a l'intention de faire un *μῦθος* ». En L. IV.20, le héros est sujet de fables : sa vie est mise en intrigue par Lamon, comme une fiction adressée à Dionysosphanès (1. *ὁμοῖα πλάττειν μῦθοις* 2. *ψεύδεται ... ἔπλασεν*), et par le narrateur général, plus fiable. Certains personnages, Lamon et surtout Chloé, présentent des résumés de leur histoire; le régime est *διηγείσθαι*, mais aussi une fois *καταλέγειν*, en II.30.3, où le récit de Chloé est détaillé. Mais c'est Daphnis qui propose une interprétation, reliant les événements et le plan des dieux. Une fois, les récits ne sont pas détaillés, dans la veillée hivernale où l'on « se raconte des histoires » (*μυθολογήσαντες*), lors de la visite de Daphnis chez Chloé et ses parents adoptifs (III.9); on voit le rôle des *μῦθοι* dans la construction de soi et du groupe, dans le roman comme dans la société représentée. Le roman de L. est un catalogue développé, résumé en introduction et à diverses étapes, surtout par Chloé et Daphnis, dans lequel s'insèrent des éléments mythographiques, complets ou allusifs. Le plus notable est le lien entre les aventures des protagonistes, définies comme *μῦθοι*, et celles de héros mythologiques, féminins ou plus rarement masculins, ainsi que l'action narratologique et éthique des divinités pastorales, également instances fondamentales des *μῦθοι* insérés, le plus souvent sous forme catalogale.

Deux romans à λόγοι : Héliodore et Chariton

Les romans d'H. et de Ch. présentent une dominante de récits désignés comme *λόγοι*. Ch., comme X., n'emploie pas *καταλέγειν* et ses récits sont presque tous des *λόγοι*. En comparaison, les récits *λόγοι* sont aussi nombreux chez T. (23, pour 27 *λόγοι* discours, non judiciaires) que les *μῦθοι* (21). Chez H., les *μῦθοι* sont rares (3) face aux récits *λόγοι* (16, et 38 *λόγοι* discours), ce qu'on comparera à L. (7 *μῦθοι*, aucun *λόγος* récit et 10 *λόγοι* discours). Ces

A. GEYER, « Roman und Mysterienritual. Zum Problem eines Bezugs zum dionysischen Mysterienritual im Roman des Longus », *WJA W* 3 (1977), p. 179-196.

⁴⁷ Le dernier mot de Gorgias, *παίγνια* « jouet, divertissement », est, à l'époque de la première sophistique, d'autant plus efficace qu'il paraît léger. Cf. B. CASSIN, *L'effet sophistique*, Paris, 1995, p. 141-8 et 507-12 (chap. « Rhétorique et fiction »). Les figures gorgianiques caractérisent le texte de Longus.

données différencient les cinq œuvres : un roman sophistique à récits *μῦθοι* et *λόγοι*, et nombreux discours (T.); un roman savant et sérieux, à récits *λόγοι* et nombreux discours (H.); un roman sophistique à récits *μῦθοι* et discours nombreux (L.); un roman idéaliste à quelques récits *μῦθοι* et *λόγοι* et très nombreux discours (Ch., à la fois plus religieux et plus rhétorique qu'il n'y paraît⁴⁸); enfin un roman idéaliste sans récits, avec quelques discours (X.). C'est ce que montre l'emploi de *μυθολογεῖν*, attesté surtout chez T. (4) et L. (5), et de *μυθολογία* (une fois chez L., trois fois chez T.) qui implique des conceptions variées de la mythologie, de la fiction, du récit inséré, de l'intrigue : chez Ch., H. et X., le jeu des *μῦθοι* explicites, sous forme catalogale ou non, n'a pas le même sens.

Ch. emploie *μῦθος* pour des récits traditionnels sur la puissance d'Éros, comme en Ch. VI.3.2, *ἐν μύθοις τε καὶ ποιήμασιν* : par ce moyen, les personnages, ici le roi amoureux, comprennent le destin, en interprétant les événements aussi pour autrui, ici l'eunuque. En Ch. V.8.2, le narrateur commente les retrouvailles de Callirhoé et Chairéas, en présence du roi : « Qui pourrait décrire dignement l'allure que prit alors le tribunal ? Quel poète a jamais porté à la scène une histoire aussi extraordinaire (*παράδοξον μῦθον*) ? On se serait cru dans une représentation théâtrale où se manifestaient d'innombrables sentiments, tous à la fois : larmes, joie, stupeur, pitié, défiance, souhaits ». Dans quatre autres emplois de *μῦθος*, les personnages narrent leurs aventures ou celles d'autres, véridiques, invraisemblables ou inventées : en Ch. IV.2.13, Polycharme refuse de répondre à Mithridate, parce que ce qui lui est arrivé « est une longue histoire » sans intérêt; et en Ch. VI.3.6, le roi accuse Callirhoé d'inventer une mise en scène (*δράμα*)⁴⁹. Comme celle-ci le dit en Ch. II.5.7 (« je suis aujourd'hui ce que je suis devenue, une esclave importée de loin »), le *μῦθος* d'un héros est son identité. La différence entre Ch. et L. et surtout T. est qu'ici l'énonciation des *μῦθοι* ne résulte pas d'un *καταλέγειν* ni d'un *μυθολογεῖν*, mais d'un *διηγέσθαι*, comme en Ch. VIII.5.9 et 1.9 : les récits dans la scène finale d'échange sont des *διηγήματα*. Ce roman revendique un sérieux tout historique, alors que le roman sophistique met en valeur l'artifice des procédés par lesquels les personnages, et surtout le narrateur Clitophon, construisent leur histoire et l'ensemble du roman comme une mythologie fictionnelle, un catalogue de *μῦθοι* eux-mêmes catalogiques.

Chez H., les récits sont surtout des *λόγοι* et des *διηγήματα*. *Μῦθος* apparaît trois fois, dont deux pour des arguments mythologiques : ainsi, en H. II.21.6, au bord du Nil, un vieillard qui sait le grec et Cnémon échangent le récit de leurs aventures; en référence à Midas, le vieillard affirme qu'il aurait pu, taraudé par le désir de raconter (*ἐξαιπεῖν*), livrer ses secrets « à ces roseaux,

⁴⁸ D.R. EDWARDS, « Religion, Politics and Entertainment in the Graeco-Roman World: Chariton and his City Aphrodisias », in U. BIANCHI (éd.) *The Notion of Religion in Comparative Research*, Roma, 1994, p. 283-97.

⁴⁹ En Ch. II.4.7, Dionysios désignant le récit de Léonas comme un *μῦθος* impossible, issu des dieux; en II.5.7, Callirhoé, réduite en esclavage, décide de « taire les vicissitudes de (sa) fortune » et abandonne son ancienne identité « qui n'est plus que songe et conte ».

comme dit la légende » (κατὰ τὸν μῦθον). En H. IX.9.5, les savants égyptiens gardent secret le sens réel (ὑπονοία) des aventures d'Isis et Osiris, qu'ils transmettent aux non-initiés sous forme de mythe (ἐν εἴδει μύθου). Cette orientation allégorique caractérise les *Éthiopiennes*, qui ont donné lieu à des interprétations mystiques ou religieuses, motivées par l'établissement final du culte à Hélios et Séléné (cf. n. 3). Dans un cas, μῦθος désigne le récit d'un personnage à son propre sujet, en H. II.23.5 : Cnémon se prétend inspiré par Dionysos qui « se plaît aux contes et aime les comédies » (χαίρει μύθοις καὶ κωμωδίας φίλει). Ce passage est à rapprocher du second emploi de καταλέγειν chez Héliodore, H. VI.2.4 : le goût excessif du personnage pour les histoires est ridiculisé, en contraste avec la bonne tenue du héros Théagène. Le récit-cadre est un λόγος sérieux et les effets fictionnels sont soumis à une exégèse, sauf pour Cnémon, aussi comique que Clitophon. Chez T., tout le roman est un μῦθος de soi, instable, pathétique et parodique, spectaculaire et réticent; la μυθολογία catalogique exprime une pluralité toujours possible du sens, opposée à l'énonciation du roman de Ch., dont, sur ce point, H. se rapproche le plus.

Un roman-catalogue restreint : les *Éphésiaques* de Xénophon

La structure des *Éphésiaques*, catalogale, linéaire et topique, a amené des critiques à y voir un résumé sans intérêt⁵⁰. Et ce verdict rejaillit sur tout le genre : chez X., on ne trouve ni καταλέγειν, ni μυθολογεῖν, ni μῦθος. Mais ce récit est doté d'une intrigue, les personnages s'y racontent, quand ils se retrouvent, surtout à la fin, et διηγείσθαι (comme διήγησις et διήγημα) y est aussi fréquent qu'ailleurs⁵¹. X. emploie la forme catalogue, sans la nommer, d'une part à certaines étapes du récit, comme en V.9-10, où des serviteurs « racontent en détail leurs aventures » (τὰ καθ' αὐτοὺς διηγούνται), et surtout à la fin, quand les protagonistes se retrouvent, en V.14.1-3 : Anthia résume tout, par une liste complète, comme le préambule de L., mettant en perspective les enjeux sociaux, moraux et religieux du texte, notamment la sauvegarde de sa virginité et le rôle du dieu Éros⁵². En X. V.4.8-11, on lit l'adverbe καταλογάδην,

⁵⁰ Cf. C. RUIZ-MONTERO, « Xenophon von Ephesos: ein Überblick », *ANRW* II, 34.2 (1993-1994), p. 1088-1138. La question d'un récit plus complexe qu'il n'y paraît est posée déjà par T. HÄGG, « Die Ephesiaka des Xenophon Ephesios. Original oder Epitome ? », *CEM* 27 (1966), p. 118-161. Cf. aussi M. LAPLACE, « Les Légendes Troyennes dans le 'Roman' de Chariton, Chairéas et Callirhoé », *REG* 93 (1980), p. 83-125, et « Récit d'une éducation amoureuse et discours panégyrique dans les *Éphésiaques* de Xénophon d'Éphèse : le romanesque antitragique et l'art de l'amour », *REG* 107 (1994), p. 440-479.

⁵¹ On trouve ce verbe 13 fois chez Xénophon, 23 fois chez Chariton, 18 fois chez Tatius, selon des proportions peu significatives, mais 9 fois chez Longus et seulement 10 fois dans le long texte d'Héliodore.

⁵² « ô mon mari, mon maître, je t'ai donc enfin retrouvé après tant de courses errantes et sur mer et sur terre, après avoir échappé aux menaces des bandits, aux embûches des écumeurs de mer, aux outrages des trafiquants de femmes, à la prison, aux fosses, aux entraves, au poison, au tombeau; mais je te suis aujourd'hui revenue, ô cher Habrocomès, ô maître de ma vie, telle que je te quittai jadis quand on m'emmena de Tyr en Syrie : nul ne m'a su persuader de violer ma foi, ni

traduit « en prose » à cause du contexte et d'autres emplois⁵³ : le discours d'Anthia, un hymne qui renvoie à une énonciation classique en catalogue, s'oppose à l'énonciation oraculaire, non catalogale, d'un seul hexamètre dactylique (rendu par l'alexandrin « Anthia reverra bientôt Habrocomès »). Ce récit s'intéresse à l'histoire des énoncés religieux, qu'il met en spectacle. Si la forme catalogale et l'énonciation catalogique s'opposent ici à la poésie dactylique, c'est que le catalogue n'est plus seulement une forme de pensée et composition poétiques malgré, par exemple, Callimaque, mais la marque possible d'un discours en prose. Entre la communication en catalogue épique et la communication catalogique des romans, le décalage est net, et ce passage particulier n'infirme pas la distinction entre les romans fondés sur des effets de catalogue et ceux qui s'intéressent à d'autres modes de mise en intrigue. Les deux romans méta-fictionnels, qui explicitent leur énonciation mythologique en catalogue, T. et L., rejoignent le roman le plus linéaire, dont la structure catalogale est affirmée, sans désignation explicite, à la fin du récit.

La communication en catalogue mise en scène dans les romans grecs anciens permet de nuancer les remarques de M. Foucault sur la virginité dans le roman de T., vu comme un document sérieux⁵⁴. C'est plutôt X. qui présente ce modèle véridique et consolateur, surtout dans le dernier discours catalogal de son héroïne. Les romans grecs qui exhibent des récits de soi, appuyés sur des références mythologiques, et la construction du récit général, surtout quand il est désigné comme un *μῦθος* issu d'un *καταλέγειν*, sont des machines à intégrer, transformer et (re)créer des *μῦθοι*, des représentations anciennes ou contemporaines, et à produire des fictions romanesques, qui proposent une « anthropologie fondamentale », des hypothèses sur le monde et les hommes, et sur tout ce qui concerne Éros, ainsi que sur le destin, les dieux et la mythologie. Cette anthropologie varie selon les contextes culturels et les enjeux esthétiques, rhétoriques, éthiques et religieux, de sa production⁵⁵. L'énonciation catalogique des romans est une étape significative dans l'histoire de la forme catalogale comme dans celle des genres narratifs en prose qui emploient cette forme, et dans l'histoire des représentations mentales et sociales stylisées par la littérature de fiction.

Michel BRIAND

Université de Poitiers

Courriel : michel.briand@univ-poitiers.fr

Morris chez les Syriens, ni Périlaos en Cilicie, ni Psammis ni Polyidos en Égypte, ni Anchialos en Éthiopie, ni mon maître infâme à Tarente. Non, je me suis gardée pure pour toi, j'ai su, par mille ressources, préserver mon honneur... »

⁵³ Cf. Platon, *Lys.*, 204d (διηγείσθαι), *Ban.*, 177b (συγγράψαι); Athénée, X, 445b (οἱ καταλόγον ἱαμβοῖ).

⁵⁴ Cf. M. FOUCAULT, *Histoire de la sexualité* 3 vols, Paris, 1979-1984; S. GOLDHILL, *Foucault's Virginité. Ancient erotic fiction and the history of sexuality*, Cambridge, 1995; S. RABAU, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*, Paris, 2000.

⁵⁵ P. VEYNE, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paris, 1983, et M. FINKELBERG, *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*, Oxford, 1998.