SAPHENEIA 15

Contributions à la philologie classique

Marcelle Laplace

Les *Pastorales* de Longos

(Daphnis et Chloé)

PETER LANG

15

L'art narratif a-t-il pour mission d'orienter et de modifier les pensées et l'affectivité des lecteurs ? C'est l'un des projets que Longos assigne à sa fiction, en un prologue où il démarque l'ambition instructive de Thucydide. Il désire ainsi rivaliser avec une peinture. Dans la description de celle-ci, les circonstances pastorales ne sont indiquées que comme un épisode, dont la situation chronologique est incertaine, parmi les aventures figurées. Pourtant, l'histoire de Daphnis et Chloé raconte l'apprentissage de l'amour et le mariage de deux jeunes pastoureaux dans un cadre campagnard. S'agit-il d'une mise en scène romanesque de thèmes de la poésie bucolique ? Ce livre analyse les multiples emprunts de Longos à la tradition littéraire, à l'historiographie, mais aussi aux différents genres poétiques (épique, hymnique, lyrique, bucolique, épigrammatique), au théâtre, à Platon, à Plutarque, et sa participation aux débats de la critique littéraire. De telles analyses montrent comment Longos joue du décalage, de la transposition, du paradoxe, de l'inversion, du contraste et de la contradiction, afin d'illustrer une esthétique littéraire et de défendre une conception morale et religieuse associée à un mythe paradisiaque.

Marcelle Laplace, universitaire retraitée, a enseigné la langue et la littérature grecques à l'université de Bretagne Occidentale. Spécialiste de la littérature grecque d'époque impériale, des romans en particulier, elle a publié aussi sur Platon, sur la rhétorique, sur la critique textuelle et la papyrologie. Son ouvrage *Le roman d'Achille Tatios* (2007) a bénéficié du soutien de la Alexander von Humboldt-Stiftung, et a obtenu un prix de l'Association des Etudes Grecques.

Les *Pastorales* de Longos

Sapheneia
Contributions à la philologie classique

Collection dirigée par
Margarethe Billerbeck et Bruce Karl Braswell

Volume 15

PETER LANG
Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Marcelle Laplace

Les *Pastorales* de Longos

(*Daphnis et Chloé*)

PETER LANG
Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Information bibliographique publiée par «Die Deutsche Nationalbibliothek»
«Die Deutsche Nationalbibliothek» répertorie cette publication dans la «Deutsche Nationalbibliografie»; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur Internet sous ‹http://dnb.d-nb.de›.

ISSN 1421-7899
ISBN 978-3-0351-0007-5

© Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, Berne 2010
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Berne
info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Tous droits réservés.
Réimpression ou reproduction interdites par n'importe quel procédé, notamment par microfilm, xérographie, microfiche, microcarte, offset, etc.

Imprimé en Suisse

Table des matières

Préface 1

Introduction 3

Chapitre I
Les deux fonctions de Pan : le guerrier et le pasteur 21

I. La double efficacité de Pan guerrier : de la peur panique à la sérénité et à la joie retrouvées 22
A. Le vraisemblable et les leçons de l'histoire 23
B. Le merveilleux et la fable 26

II. Pan pasteur : le dieu des célébrations champêtres 35

Chapitre II
La dualité de l'Amour : le pasteur et les ennemis des troupeaux et de leurs gardiens 39

I . L'Amour, dieu Pasteur 42
A. L'Amour et les sensations et pulsions du corps 43
B. L'Amour et les pouvoirs de l'esprit 44

II. Le désir « amer » ou « doux » figuré par les ennemis potentiels des troupeaux et de leurs gardiens . . . 57
A. Le taon 57
B. Les brigands 58
C. Les loups 60
1. Chloé face au loup 61
2. Daphnis, la louve et la femme nommée « Louveteau » 65
3. Le blâme de l'outrance et l'éloge du sophisme 71

III. Les deux imaginaires amoureux de Daphnis: la violence et le sublime 75
A. Daphnis et la légende d'Echo: la conjuration de la peur de la violence 75
B. Daphnis émule de Pâris, le pasteur familier des divinités 79

Chapitre III
La complicité de l'Amour et de Dionysos: les garants de l'harmonie et du bonheur païens 85

I. L'accord de deux divinités ambivalentes 85
A. Les arts de leur représentation: discours et peintures 85
B. Le déroulement de l'intrigue 87
1. Le refus d'Arès 87
2. Des motifs narratifs à la fois réels et symboliques 88
3. Les événements d'une saison, l'automne 92
a. Le premier automne 92
b. Le second automne 93

II. Les principes d'une harmonie et d'un bonheur païens . . 107
A. L'illustration d'une tradition 107
1. L'Amour et Dionysos: leur complicité dans le cours de la vie 107
2. L'Amour et Dionysos: une harmonie propice aux arts de la paix 111
B. Les intentions ironiques 121

Chapitre IV
L'imagerie de la compétition athlétique et l'art de conter le rêve d'une nouvelle Phéacie 137

I. L'imagerie de la compétition athlétique victorieuse 138

II. Le rêve d'une nouvelle Phéacie 144

III. Un art de conter où l'inspiration divine est gage de « cironspection » 153
A. La « circonspection », principe directeur du récit 153
B. La double inspiration stylistique de la « circonspection » 163

Conclusion 171

Bibliographie 183

Indices 189

I. Thèmes 189

II. Auteurs et textes anciens 191

Préface

Le roman de Longos offre une telle singularité parmi les autres romans grecs de l'époque impériale romaine qu'il est volontiers étudié séparément, et qu'il est parfois exclu des ouvrages généraux ou thématiques traitant de ces romans.

De fait, l'attrait que ce récit de l'éducation amoureuse de deux jeunes pastoureaux a exercé, au long des siècles, sur des écrivains, des peintres, des sculpteurs, des musiciens[1], a justifié l'admiration particulière ressentie pour son charme, qui semble émaner d'une nature originellement artiste[2], et d'une naïveté raffinée et poétique.

D'autre part, l'influence de ces *Pastorales* sur des romans ultérieurs qui, tels *Julie ou la nouvelle Héloïse* de Rousseau ou *François le Champi* de G. Sand, vantent, sinon la vérité des « rêves champêtres » du temps passé[3], du moins « la simplicité des mœurs rustiques »[4], a souvent orienté, en retour, leur interprétation.

1 Pour l'importance de ce « *Nachleben* », cf. J.R. Morgan, « Longus, ‹ Daphnis and Chloe › : a Bibliographical Survey, 1950-1995 », *ANRW* II, 34,2, Berlin (1997), 2273 sqq.

2 Cf. *Pastorales*, IV,2,5 (les arbres et plantations du parc de Dionysophanès) : ἐδόκει … ἡ τούτων φύσις εἶναι τέχνης.

3 Rousseau et Sand jugent faux l'idéal représenté par Longos. « Il ne s'agit pas de faire des Daphnis … ni d'autres pareils êtres romanesques, qui ne peuvent exister que dans les livres », précise Rousseau dans « Préface de *Julie* ou entretien sur les romans » (p. 747 de l'éd. de R. Pomeau, Paris, Garnier, 1960). Et dans l'« Avant-propos » à *François le Champi*, Sand écrit : « Depuis les bergers de Longus …, la vie pastorale est un Eden parfumé où les âmes tourmentées et lassées du tumulte du monde ont essayé de se réfugier. L'art, ce grand flatteur, ce chercheur complaisant de consolations pour les gens trop heureux, a traversé une suite ininterrompue de *bergeries* » (p. 28, in « Le livre de poche », Paris, 1983).

4 L'expression est de Rousseau (p. 746 de l'éd. citée).

Il convient de reconsidérer ces points de vue, l'un esthétique, l'autre idéologique, en tenant compte de toute la tradition littéraire dont Longos est l'héritier, ainsi que du contexte intellectuel, culturel et religieux dans lequel il écrit ce roman.

Ce roman appartient à la seconde Sophistique. Et il s'insère dans les débats et polémiques suscités par les Atticistes. La critique littéraire, initiée par Platon, a pris alors de l'importance, et elle influence la création romanesque. Avec toute leur originalité, les *Pastorales* de Longos sont, comme *Callirhoé* de Chariton d'Aphrodisias, les *Ephésiaques* de Xénophon d'Ephèse, *Leucippé et Clitophon* d'Achille Tatios d'Alexandrie, et les *Ethiopiques* d'Héliodore d'Emèse, une manifestation du « discours panégyrique platonicien », joignant à l'esthétique louée par Hermogène la reprise directe, détournée ou inversée, de thèmes empruntés à Platon, à Isocrate, ainsi qu'à la tradition poétique et théâtrale : ce livre développe, précise et complète l'analyse du roman de Longos esquissée dans un paragraphe de l'Introduction de mon ouvrage *Le roman d'Achille Tatios. « Discours panégyrique » et imaginaire romanesque*[5].

L'originalité du roman de Longos apparaît d'abord dans sa structure globale : il possède en propre un prologue, où l'auteur s'affirme en tant que tel, et où, non content d'expliquer son projet d'écrivain, il expose un programme d'actions spirituelles et morales sur les différentes catégories de lecteurs. Dès lors, la confrontation entre le récit de l'intrigue romanesque et ce prologue qui l'inaugure offre, elle aussi, une perspective appropriée, additionnelle aux autres, pour l'analyse et la compréhension de l'œuvre.

5 Sapheneia 12, Bern-Berlin-Frankfurt am Main…, Peter Lang (2007) 45-48.

Introduction

Le nom de Longos (Λόγγος), bien attesté dans les inscriptions de Mytilène, fut porté par une importante famille d'origine romaine installée à Lesbos depuis l'époque de César, celle des Pompei Longi, qui compta parmi ses membres, à un date incertaine, un ἀρχιερεύς, et peut-être le consul Pompeius Longus Gallus de 49 *p. C.*[1]. Ces inscriptions ne prouvent pas l'appartenance de l'auteur des *Pastorales* à cette famille, mais elles permettent de le supposer avec vraisemblance[2]. L'ignorance des événements vécus par Daphnis et Chloé, que manifeste le narrateur lors de sa partie de chasse à Lesbos, et qui justifie sa curiosité (*Prol.* 1-3), ne saurait évidemment servir d'objection. Elle ressortit aux moyens de suciter l'intérêt en conférant de la crédibilité à une fiction.

La date de composition des *Pastorales* ne peut encore, semble-t-il, être fixée avec précision à l'intérieur de la période allant de la fin du IIe s. *p. C.* au début du IIIe s. *p. C.*[3]. Aucun témoin papyrologique

1 Cf. C. Cichorius, *Römische Studien*, Leipzig-Berlin (1922) 321-3 ; L. Robert, *REA* 62 (1960) 299-300.

2 Cf. Hunter (1983) 2 ; Vieillefond (1987) C.

3 L'opinion de Norden (1909) I, 427-8, qui envisageait une période allant de la seconde moitié du IIe s. *p. C.* à la première moitié du IIIe s. *p. C.*, est peu modifiée par Hunter (1983) 3-15, par *Id.* in Schmeling (éd.) (1996) 369, par Vieillefond (1987) CV-CIX (« entre les règnes de Marc Aurèle et d'Alexandre Sévère »), par MacQueen (1990) 200-201, par Billault (1996) 526. Grimal (1958) 793, date Longos de « l'époque d'Hadrien ». Mais Perry (1967) 7, et Reardon (1971) 336, n. 57, s'accordent sur la fin du IIe s. *p. C.* Schissel von Fleschenberg (1913) 92, parlait d'une « imitation d'Ach. Tat. » par Longos. De même Effe (1982) 65, n. 1, et 68, n. 10, estime « possible » que Longos soit postérieur à Achille Tatios, et qu'il se soit inspiré de l'union de Mélité et de Clitophon pour la scène entre Lycénion et Daphnis. Holzberg (1986)110, et Maeder (1991) 21-2, pensent aussi que Longos rivalise avec Achille Tatios. Zimmermann (1999) 65, situe simplement les deux romans d'Ach. Tat. et de Longos « dans la 2ème moitié du 2e s. *p. C.* ». Morgan (2004) exprime le même avis.

n'a jusqu'à présent été découvert ou identifié. La postériorité du roman de Longos par rapport à celui d'Achille Tatios est néanmoins probable[4].

Dans les manuscrits du roman de Longos, l'incipit et l'explicit du texte, tout en nommant le plus souvent Daphnis et Chloé, comportent toujours l'indication de leurs activités de pasteurs, désignées, à l'exception d'un explicit, par le terme ποιμενικά[5]. Ce rattachement à la tradition pastorale signale en effet l'une des particularités majeures de l'œuvre de Longos, à côté des quatre autre romans intégralement conservés, de Chariton, de Xénophon d'Ephèse, d'Achille Tatios et d'Héliodore, auxquels, néanmoins, maints traits l'apparentent.

Héritier des voyages d'information et d'« enquête » ethnographique et cultuelle, tels ceux d'« Hérodote le curieux », le voyage de tourisme, religieux, philosophique ou artistique, a volontiers été pris pour sujet de fiction, ou motif d'introduction à la fiction. À l'époque impériale, les circonstances visant à créer l'effet de réel, ou du moins à fonder la présomption de véracité, au début d'une fiction, se diversifient encore : elles comptent notamment le voyage d'affaires et la randonnée de chasse[6].

À Lesbos, Longos est venu s'adonner à deux loisirs, l'un du corps, l'activité cynégétique, l'autre de l'esprit, la contemplation d'une peinture. Dans « le bois sacré des Nymphes » où il chasse, la dévotion aux Nymphes est en effet amplifiée par l'attrait d'un ex-voto, « une peinture… présentant un art raffiné et la fortune de l'amour » (*Prol.* 1). « Beaucoup, même des étrangers, venaient, du fait de la renommée, prier les Nymphes et contempler le tableau » *(Ibid.)*. Longos découvre un ensemble de scènes peintes, nombreuses, où des types de personnages sont identifiables, pasteurs, brigands,

4 Bowie (2008) 146, propose, sur un critère linguistique, de tenir Longos pour un contemporain de Dion Cassius ; cf. aussi *infra,* p. 28 : sur Elien et Longos.

5 Cf. la présentation résumée par Hunter (1983) 1, et T. Whitmarsh, « The Greek Novel : Titles and Genre », *AJP* 126 (2005) 591 : dans la formule finale du *Vat.* 1348, c'est le terme αἰπολικά qui apparaît.

6 Sur les divers aspects de cette tradition, d'Homère à Philostrate : Laplace (2007) 67-73 ; 91-92. Pour le voyage d'affaires, cf. aussi Lucien, *Asinus,* 1.

ennemis, et où le sujet principal est l'amour (*Prol.* 2). Mais Longos n'est ni un pèlerin ordinaire, ni un vulgaire spectateur.

> Tandis que je voyais et admirais, dit-il, le désir me prit d'écrire une réplique à la peinture (ἀντιγράψαι τῇ γραφῇ) ; je recherchai quelqu'un qui m'expliquât cette figuration, et je me mis à l'élaboration de quatre livres (*Prol.* 2-3).

Les séductions de l'art visuel sont pour le romancier un stimulant d'émulation, ainsi que l'est pour l'éloquence de Lucien la somptuosité ornementale d'une salle d'audition.

> Après avoir seulement admiré, on s'en ira …, comme privé de voix et résolu à un silence envieux ? s'indigne Lucien … Non, … c'est une rusticité profonde, un défaut de goût et même un défaut de culture (ἀμουσία) … que de rester étranger aux plus belles choses, et de ne pas comprendre que la même règle, concernant les spectacles, ne vaut pas pour les profanes et pour les lettrés (πεπαιδευμένοις). Aux uns suffit l'attitude commune, qui est seulement de voir … ; mais celui qui voit les belles choses avec l'avantage d'un lettré ne saurait, à mon avis, se contenter de cueillir l'agrément (τὸ τερπνόν) seulement par la vue, ni supporter d'être le spectateur muet du beau ; il essaiera, autant que possible, … de répondre au spectacle par l'éloquence (λόγῳ ἀμείψασθαι τὴν θέαν) » (*De domo,* 1-2)[7].

Dans les fresques murales, constate ensuite Lucien, « la précision de l'art et le sens profitable (τὸ ὠφέλιμον) des histoires, joint à leur antiquité, ont un attrait véritable et réclament des spectateurs lettrés » (*De domo,* 21). Rivalisant avec l'art du peintre pour les visualiser par sa parole, il se propose donc de restituer à la fois leur « agrément » et leur « sens profitable » en « redoublant le plaisir (ἡδονήν) » des spectateurs (*De domo,* 21).

Tel Lucien, Longos ajoute le motif de l'émulation au schéma de la juxtaposition de deux arts traitant du même sujet, qui est attesté dans les *Syracusaines* de Théocrite : la contemplation, par Gorgô et Praxinoa, des magnifiques tapisseries du palais royal d'Alexandrie, en particulier de la figure d'Adonis « sur sa couche d'argent » (v. 78-85), précède l'audition de « la savante chanteuse » « à la voix suave »,

7 Cf. aussi *De domo,* 13. Le rapprochement est mentionné par Zeitlin (1990) 433, n. 50 ; *Ead.* (1994) 151-2.

dont les paroles décrivent la somptueuse couche d'Adonis que la reine a fait fabriquer dans les plus beaux matériaux pour la fête du bien-aimé d'Aphrodite (v. 96-146).

Cependant, le tableau contemplé par Longos, bien qu'il soit réputé, ne représente ni la divinité d'un culte royal, comme la tapisserie admirée dans les *Syracusaines*, ni des légendes empruntées à l'antique tradition poétique, comme les fresques décrites par Lucien (*De domo,* 22-31). De cette peinture, Longos perçoit immédiatement le sujet d'ensemble – ἱστορίας ἔρωτος – et le caractère « figuratif » : l'expression εἰκόνος γραφήν désigne sans doute à la fois le portrait de groupes et la signification figurée, allégorique de la peinture. Mais cette histoire appartient à la mémoire locale. Aussi la peinture ne comble-t-elle immédiatement que le plaisir de la vue et de l'émotion, non le plaisir de l'esprit et de la compréhension. La supériorité affirmée de l'écrit de Longos sera précisément de rendre manifestes, outre la beauté, les significations de la fable peinte.

En effet, le romancier marque des différences et une hiérarchie, d'une part, entre la nature et l'art pictural, d'autre part, à l'intérieur des loisirs et des arts eux-mêmes, quant au profit que les êtres humains peuvent en retirer.

Du bois sacré des Nymphes, il déclare simplement qu'il est « beau » (*Prol.* 1). Si le « spectacle » qui se montre à lui dans ce bois sacré est « le plus beau qu'(il ait) vu », c'est en raison de la peinture, qui « offre plus d'agrément (τερπνοτέρα) » encore que la profusion de la végétation alimentée par « une unique source » *(Ibid.)*. Pour l'esthétique, l'art pictural l'emporte donc sur la nature. Mais l'art d'écrire est doté par le romancier d'une vertu supplémentaire – l'utilité –, par la double promesse, en ce qui concerne l'amour, de réparation des souffrances et d'élucidation des vérités. Quel que soit l'humour ou l'ironie dont est empreint ce programme[8], Longos déclare avoir composé une œuvre « qui guérira le malade et consolera l'affligé, rappellera des souvenirs à celui qui a aimé et sera la première éducation de celui qui n'a pas aimé » (*Prol.* 3).

8 Cf. *infra*, pp. 121-134.

En mettant en scène le processus de conception de sa fiction, il dément implicitement, mais manifestement, l'équivalence formulée par Simonide, et volontiers répétée, selon laquelle « la peinture est une poésie silencieuse, et la poésie une peinture parlante » (Plut. *De gloria Athen.* 3, 346F)[9]. Par la mise en évidence de la prééminence de la parole sur la peinture pour l'intelligibilité des événements à raconter, il se situe dans une tradition philosophique et rhétorique qui remonte au moins à Platon. Ainsi, dans le *Politique,* l'Etranger déclare :

> Plus qu'à la peinture et aux arts manuels dans leur ensemble, c'est au langage, à la parole qu'il convient de représenter un être vivant, quel qu'il soit, pour ceux dont la pensée est capable de suivre, tandis que pour les autres, c'est au moyen des arts manuels (277c).

Et Quintilien s'indigne qu'un avocat, pour émouvoir les juges, fasse « représenter sur un tableau ou un rideau la scène du crime dont l'atrocité doit émouvoir … Quelle incapacité oratoire que de juger une image muette plus parlante que son discours ! » (VI,1,32)[10]. Assurément, Longos a travaillé les mots et les phrases, et l'organisation de son récit comme un matériau pictural, pour solliciter la sensibilité du lecteur et son imagination visuelle[11]. À l'inverse, l'évocation très succincte du tableau admiré, sans doute inventé à dessein, et le remplacement de l'*ekphrasis* par quelques indications de personnages et de scènes, dépourvues de toute mention de forme, de couleur, d'organisation de l'espace, visent à susciter chez le

9 Pour d'autres mentions : Laplace (2007) 92, n. 77 ; 95-96.

10 Pour d'autres références extraites de Platon : Laplace (2007) 92-93. Dans la *Rhétorique à Hérennius,* la formule, rectifiée, exprime un double impératif, de pittoresque pour le poète, de clarté narrative pour le peintre : « Un poème doit *(debet)* être une peinture parlante, une peinture doit être un poème silencieux » (IV,39). Quintilien reconnaît, dans un autre chapitre, que la peinture agit sur l'affectivité du spectateur, comme le ton de voix de l'orateur, sa physionomie et ses gestes : « Il n'est pas étonnant que ces gestes … aient autant d'influence sur les âmes, quand la peinture, qui est un ouvrage silencieux et qui fixe des attitudes immuables, pénètre jusqu'à l'intimité de notre sensibilité, au point de sembler parfois l'emporter sur la force des paroles » (XI,3,67).

11 Sur l'art narratif de Longos et la peinture, cf. Mittelstadt (1967) 752-761.

lecteur le désir d'intelligibilité que Longos se propose de satisfaire, après l'avoir lui-même éprouvé.

Comme pour mieux montrer la supériorité de la parole, il crée un contraste analogue, dans son récit, entre le discours de Philétas sur l'Amour, qui impressionne Daphnis et Chloé, et influence leurs pensées et leurs comportements (II,3,2-8,5), et les fresques illustrant le pouvoir de Dionysos dans le temple du parc de Dionysophanès, qui sont énumérées sans être décrites, ne sont regardées par aucun personnage, et n'exercent aucune influence directe (IV,3,2-4,1).

D'autre part, le loisir de la chasse est aussi représenté par Longos à l'intérieur de son récit. Il est situé dans un cadre esthétique comparable à celui du *Prologue*, et il comporte les deux caractéristiques de l'agrément et de l'utilité. « De jeunes et riches Méthymniens, raconte Longos, voulant passer agréablement hors de chez eux (ἐν ξενικῇ τέρψει) le temps de la vendange », longeaient sur un petit bateau

> le littoral bien pourvu en rades, somptueusement paré de villas, … avec des parcs et des bois sacrés : là, les œuvres de la nature, ici, l'art des humains, autant de belles choses pour la jeunesse … Ils s'adonnaient agréablement à divers agréments (τέρψεις δὲ ποικίλας ἐτέρποντο) … Parfois aussi, ils pratiquaient la chasse aux oiseaux sauvages …, si bien que leur agrément (τέρψις) leur procurait aussi ce qui est profitable (ὠφέλειαν) à la table (II,12,1-4).

Cependant, cette heureuse et paisible conjonction de l'agréable et de l'utile n'est que temporaire. En plus d'être éphémère, elle est menacée par le double effet des risques naturels et d'une action humaine imprévue : à la fin de chaque journée, les jeunes Méthymniens « ramenaient leur bateau à terre pour la nuit, par crainte d'une tempête » ; il advint alors qu'« un paysan …, ayant besoin d'une corde, vint en cachette vers la mer, s'approcha du bateau laissé sans surveillance, détacha l'amarre et l'emporta chez lui » (II,12,5-13,1). Ce fut l'origine d'incidents entre les jeunes citadins et les villageois, puis d'une guerre entre Méthymniens et Mytiléniens (II,13,2-III,2,5).

Quand Longos délaisse le loisir de la chasse pour le « travail » de l'écrivain – ἐξεπονησάμην, dit-il (*Prol.* 3)[12] –, il se tourne vers un art par lequel il déclare vouloir prodiguer à autrui des soins et des savoirs qui échapperont aux aléas matériels et demeureront éternellement. En affirmant avoir composé « un acquis agréable (κτῆμα δὲ τερπνόν) pour tous les humains » *(Ibid.)*, il reproduit, à une échelle réduite, le processus par lequel Thucydide remplace non pas seulement son expérience militaire, mais même l'« acquisition » par Athènes d'un empire maritime, magnifié dans l'éloge funèbre de Périclès (*Hist.* II,36,2 ; 36,4 ; 41,2 ; 43,1), puis voué au démantèlement, par l'« acquis » impérissable de son œuvre historiographique. Et il démarque, ainsi que cela a été observé[13], la résolution par laquelle l'historien réserve à l'exposé rationnel des événements la valeur d'un acquis intemporel : Τὸ μὴ μυθῶδες… ἀτερπέστερον … Κτῆμά τε ἐς αἰεί (*Hist.* I,22,4)[14]. Il en inverse les termes, car son récit ressortit au genre de la fable.

Longos se rattache par là à un certain art du discours. La mise en exergue de marques du récit historiographique détournées est la caractéristique d'un type de « discours panégyrique platonicien »[15].

12 Pour l'emploi de ce verbe concernant l'art de la parole, cf. par ex. Thc. III,38,2 ; Isocr. *Panég.* 1 ; 186 ; Théocr. *Thalysies,* 50 (cité par Pandiri (1985) n. 8) ; pour le substantif, cf. aussi *infra,* p. 15.

13 Cf. Valley (1926) 102 ; Schönberger (1960) 175 ; Turner (1960) 117 ; Hunter (1983) 48-49 ; Pandiri (1985) 117 ; MacQueen (1990)157-9 ; Zeitlin (1990) 435 ; Teske (1991) 2-7 ; Morgan (1994) 73-74 ; Goldhill (1995) 6-7 ; Luginbill (2002) 233-246.

14 En postulant pour son récit une « utilité » générale et durable, Thucydide suggère un autre contraste avec un acte politique d'autrefois, qu'il intègre à l'histoire, en rappelant sa conséquence funeste : le mariage de Procné et de Térée. Précisant que Térée vivait « dans la Phocide actuelle, alors habitée par les Thraces », il explique que « Pandion a, par le mariage de sa fille, contracté alliance » avec les Thraces voisins, « afin qu'ils se fussent mutuellement utiles » ; puis il mentionne le meurtre d'Itys (*Hist.* II,29,3). Hermogène, *Des catég.* II,12 = 410,16-20 Rabe, s'étonne de ce passage qui introduit la « suavité » de la fable (évocation du rossignol), et « apparaît comme étranger à la catégorie stylistique » de Thucydide.

15 L'expression est d'Hermogène. Sur son origine et ses significations : Laplace (1988) 273-281 ; *Ead.* (2007) 27-30 ; 34-38.

C'est ainsi que Platon souligne, dans le *Timée*, l'importance de la fable du *Critias*. Son narrateur, Critias le jeune, transmet le savoir rapporté d'Egypte par Solon :

> Devant Critias, mon grand-père, dit-il, il raconta que, dans le passé, notre cité accomplit de grands et admirables exploits (μεγάλα καὶ θαυμαστὰ… ἔργα) … qui ont été escamotés par le temps (ὑπὸ χρόνου) et l'anéantissement des humains (*Tim.* 20 e).

La ressemblance avec le début des *Histoires* d'Hérodote est claire :

> Hérodote de Thourioi rend ici témoignage de son enquête, afin que les œuvres des humains ne soient pas effacées avec le temps (τῷ χρόνῳ), et que de grands et admirables exploits (ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά) témoignant, les uns pour les Grecs, les autres pour les Barbares, ne cessent pas d'être renommés (I, *Incip.*)[16].

Cependant, Hérodote embrasse les multiples aspects du processus aboutissant aux guerres médiques, comme l'indique la conclusion de son préambule : « Sachant que la prospérité ne demeure jamais en même lieu, je ferai mémoire (ἐπιμνήσομαι) des petites et des grandes cités » (I,5). Platon concentre le récit sur le conflit majeur, en lui conférant une valeur symbolique et une fonction de célébration :

> Parmi tous ces exploits, dit Critias le jeune, il en est un, le plus grand, qui, si nous en faisions présentement mémoire (ἡμῖν ἐπιμνησθεῖσιν), nous permettrait … de prononcer, en cette panégyrie, un éloge juste et vrai de la déesse (Athéna), une sorte d'hymne (*Tim.* 21a).

À la place du discours d'Hermocrate, laissé en blanc[17] après celui, inachevé, de Critias, en raison de l'impossibilité qu'Hermocrate, figure emblématique de la défaite d'Athènes dans la guerre du Péloponnèse, célébrât authentiquement Athéna[18], Chariton a composé, à partir d'Hermocrate, une fiction à l'éloge d'Aphrodite et de

16 Sur ce rapprochement : R. Weil, *L'« Archéologie » de Platon*, Paris (1959) 18-19 ; P. Vidal-Naquet, « Athènes et l'Atlantide », in *Le chasseur noir*, Paris (1981) 343 ; Laplace (2000) 87-88.

17 Hermocrate s'attend à le prononcer, cf. *Tim.* 19 c-20b ; *Crit.* 108b-c.

18 Sur l'inexistence du discours d'Hermocrate : Laplace (2000) 95.

l'Amour, qui combine des références à Isocrate et à Platon[19], et sur laquelle il affirme son autorité d'auteur (I,1,1 ; VIII,8,16) en faisant écho à Thucydide, mais aussi à Denys d'Halicarnasse au début des *Antiquités romaines*[20].

Longos, à son tour, se réfère à l'historien de la guerre du Péloponnèse : il subvertit la formule de son préambule, que Lucien, dans le traité *Sur la manière d'écrire l'histoire*, déclare être la « loi » et le principe discriminant de l'historiographie (§ 9 ; 42) ; et il présente, en hommage à l'Amour, une fiction offrant le miroitement de significations d'une fable.

De fait, le personnage de Daphnis est issu de la tradition légendaire[21]. Selon la légende rapportée par Diodore de Sicile (*Bibl. hist.* IV,84), par Parthénios de Nicée d'après Timée de Tauroménion (*Erot.* 29 = 566 F 83 Jacoby), et par Elien (*V.H.* X,18), « le bouvier Daphnis », fils d'Hermès et d'une Nymphe, fut élevé par des Nymphes, qu'il ait été ou non abandonné dans un laurier (δάφνῃ) par la Nymphe qui l'avait mis au monde ; d'une beauté remarquable, il se distingua par son art de la musique, chant bucolique ou jeu de la syrinx. Dans le roman, quand, à la fin, Lamon a révélé à Dionysophanès qu'il n'était pas le père de Daphnis, mais qu'il l'avait « trouvé alors qu'il était abandonné et nourri par une chèvre » (IV,19,4-5), la suspicion de Dionysophanès l'exhortant « à dire la vérité et à ne pas fabriquer des événements semblables à des fables » (IV,20,1) résonne comme une allusion à des fables dramatiques[22], mais aussi, sans doute, à la légende sicilienne[23].

Quant à Chloé, son nom n'évoque pas seulement Déméter (Pausanias, I,22,3 ; Athénée, XIV, 618 e) ; il est aussi porté par un

19 Sur Isocrate : Laplace (1997) 40-58 ; sur Platon : *Ead.* (1997) 44 ; (2009) 56-66.

20 Cf. avec les indications des études antérieures concernant Thucydide : Laplace (1997) 41-42 ; et pour Denys d'Halicarnasse, cf. aussi *Ead.* (2007) 45, n. 77.

21 Cf. Schönberger (1960) 21-22 ; Mittelstadt (1970) 215-6 ; Hunter (1983) 22-26 ; 31.

22 Cf. *infra*, pp. 47-50 ; 132 ; 160.

23 Pour l'influence possible d'une autre légende, cf. *infra*, p. 41, n. 9.