

Ce texte est le plus dramatique de tout le livre I, et celui qui semble le plus représentatif des codes du roman grec : des pirates de Tyr viennent de faire intrusion dans le petit paradis bucolique, ont enlevé Daphnis, et Dorcon vient d'être mortellement blessé dans cette attaque, en tentant de défendre ses vaches. Cette fois, le réel vient de s'imposer avec brutalité dans l'idylle. Est-ce un tournant majeur dans *Daphnis et Chloé* ? Longus va-t-il prendre le chemin de ses devanciers ? Pourtant, si on y regarde à deux fois, on perçoit nombre d'écarts par rapport aux codes du genre romanesque, jusqu'à une digression finale tellement incongrue qu'elle a paru interpolée à plus d'un érudit. A quel jeu joue donc Longus ?

I/ UN REFUS SYSTÉMATIQUE DE TOUTE GRAVITÉ

A/ Le refus du tragique (l.1 à 7)

1/ La mort de Dorcon **pourrait être traitée** sur le mode pathétique, tragique et/ou même héroïque. Dans son dernier discours, ce personnage jusque là peu sympathique vient de se racheter en faisant preuve de noblesse d'âme et en confiant à Chloé le moyen de sauver Daphnis, son ancien rival. La phrase consacrée à ses derniers instants est d'ailleurs extrêmement travaillée sur le plan rhétorique :

- figure étymologique et polyptotes : φίλημα, φιλήσας, φιλήματι insistant sur l'amour qu'il continue de vouer à Chloé et qui lui permet de faire passer son intérêt avant tout.
- chiasme : εἰπὼν / φίλημα / ὕστατον ἀφῆκεν / φιλήματι / φωνῆ entrelaçant des termes associant **Logos**, **Eros** et **Thanatos** : ce dernier discours tient lieu de testament solennel.
- clause métrique très martelée, composée uniquement de longues, comme dans un chant funèbre : καὶ τῆ φωνῆ τὴν ψυχὴν (- - - - -)

2/ Pourtant cette mort, exécutée sur notre page en deux moitiés de lignes et demie, soit en réalité une seule ligne, est immédiatement contrebalancée, grâce au système adversatif μέν / δέ, par un **passage à l'action** de Chloé : loin d'interrompre provisoirement l'intrigue, par l'expression des sentiments de Chloé par exemple, c'est bien cette mort qui permet de passer à la suite.

Dans le schéma narratif de l'épisode, elle constitue donc paradoxalement non pas un terme, mais le point de départ de la **résolution**. Trois verbes d'action (deux participes féminins à l'aoriste = actions de premier plan, et un imparfait duratif ἐσύριζε, sur un rythme alternant voyelles longues et brèves), sont suivis de trois verbes au présent de narration : ἀκούουσι / γνωρίζουσιν / πηδῶσιν, avec des désinences de 3ème du pluriel qui produisent des effets d'homéotéleutes (mots se terminant à peu près par le même son) et soulignent le rythme ternaire. Cette rupture temporelle souligne la nouvelle étape de la narration.

3/ La scène qui suit semble constituer une sorte de réécriture pastorale du mythe de Phatta, qui précédait immédiatement l'épisode des pirates, avec **une réparation par rapport au mythe** : reprenant le rôle de la jeune vierge Phatta, Chloé, en jouant de la syrinx, attire et récupère tout le troupeau de Dorcon. Mais l'effet de merveilleux que pourrait susciter cette variation sur un thème mythique est immédiatement ruiné par un **comique d'incongruité** : ὀρμη μᾶ μνησάμεναι.

- Ce sont les vaches qui à présent sont les protagonistes de l'histoire (sujets des verbes). En extrapolant un peu, on peut considérer qu'elles constituent le « deus ex machina »...
- Leur mugissement est mimé par les allitérations en [m]. Belle « harmonie imitative », qui produit un effet de chute burlesque par rapport au charme magique de la syrinx...

B/ La parodie du roman grec et de la mythologie (l.7 à 20)

1/ Dans le roman grec, le double motif de l'enlèvement du héros ou de l'héroïne par les pirates et/ou du naufrage constitue un passage obligé (cf document). Mais il s'agit alors d'une péripétie qui sépare les amants et les envoie au loin, ce qui retarde le dénouement. Dans le cas présent, ce motif romanesque constitue au contraire une solution qui permet à Longus de pimenter son histoire mais de garder finalement ses personnages dans l'île de Lesbos : il traite ces codes avec **beaucoup de désinvolture**.

2/ Tous ses écarts par rapport à cette tradition sont d'ailleurs plaisamment soulignés par un nouveau **jeu de balancements μέν / δέ**, qui accompagne les **péripéties successives** : Le bateau coule (τρέπεται μέν ἡ ναῦς), *mais* pas ses occupants (οἱ δέ). Les pirates coulent (οἱ μὲν γὰρ λησταί / ἐκείνους μὲν), *mais* pas Daphnis (ὁ δὲ Δάφνις x2). Daphnis se débarrasse de ses vêtements (τὴν μὲν ἐσθῆθα) *mais* a du mal à nager (περὶ δὲ τὴν νῆξι).

3/ Les personnages masculins sont tous dépréciés dans cette affaire : ce sont des anti-héros.

- a) Les terrifiants pirates sont éliminés en une ligne, comme des **marionnettes** dont on n'a plus besoin et que l'auteur envoie par le fond, εις βυθόν. Le procédé sera repris par Voltaire dans *Candide*.
- b) Quant à Daphnis, lui non plus n'est pas traité comme un héros, alors qu'il avait été implicitement comparé à Dionysos sur le rivage au moment de son enlèvement : en fait il ne maîtrise rien du tout, et il a besoin des vaches pour se sortir de l'eau. On peut penser à un **pastiche** du poète idyllique Moschos racontant l'histoire d'Europe qui se tenait à une corne de Zeus (cf document) mais la chute de la phrase (l.19-20) est totalement **burlesque**, puisque l'on passe d'un contexte éventuellement poétique et mythologique à une considération tout à fait agreste et réaliste, donc grotesque : Daphnis semble conduire une charrette à bœufs, ὡσπερ ἐλαύνων ἄμαξαν, alors que la proposition commençait par la notion d'ἀνάγκης, la nécessité, terme que l'on trouve fréquemment dans la tragédie...

II/ NARRATEUR PÉDANT ET AUTEUR HUMORISTE

A/ Un narrateur qui s'escrime à donner de la logique à son histoire abracadabrante

1/ Dans toute cette partie du récit, le narrateur semble avoir décidé de dresser un catalogue de tous les moyens lexicaux ou stylistiques d'exprimer des rapports logiques de cause/conséquence :

- trois génitifs absolus à valeur temporelle-causale (l.7-9)
- préposition ἐκ + génitif : du fait de la chute (l.7-8)
- conjonction de coordination γάρ suivie d'une analepse exprimée par trois plus-que-parfaits : l'état présent est expliqué par des actions antérieures (l.10-11)
- conjonctions de subordination ὡς et οἷα suivies de participes, introduisant des subordonnées participiales à valeur causale (l.12-14)
- participe apposé à valeur causale, διδαχθεῖς, l.17
- adverbe οὖν (l.13) et particule ἄρα (l.21) exprimant la conséquence.

Une telle **surabondance de connecteurs logiques** est suspecte et sent la **parodie** de certains discours soit philosophiques soit rhétoriques, courants dans les productions de la Seconde sophistique.

2/ Car par ailleurs, les connaissances du narrateur concernant les lois de la physique semblent un peu approximatives. En affirmant avec beaucoup d'aplomb que la chute des vaches dans la mer crée un creux dans lequel chavire le bateau (citez le texte en grec), il montre qu'il n'a aucune idée de la poussée d'Archimède. En fait, le bateau chavire parce que tout le poids des vaches s'est porté sur le même côté, et que son centre de carène n'est plus à la verticale de son centre de gravité...

B/ Une digression paradoxographique délirante (l.21-27)

1/ Comme le narrateur n'est manifestement pas accessible à ce genre de raisonnement scientifique, mais en revanche très fier de certaines de ses connaissances (livresques ?), il se livre à la fin de l'extrait à une digression que l'on repère

- à son changement de temps (du passé du récit au présent de vérité générale : νήχεται). Les deux dernières phrases semblent un *commentaire* à propos d'un détail du récit.
- au changement de genre et de nombre (des vaches : αἱ βόες au bœuf : βούς dont le participe νηχόμενος indique qu'il s'agit d'un masculin singulier et non plus d'un féminin pluriel)
- à la perte de vue complète de la situation romanesque particulière (un naufrage suivi d'un sauvetage) au profit de considérations généralisantes, comme en témoignent les pluriels (oiseaux aquatiques, poissons, plusieurs lieux : citez le texte en grec)

2/ On pourrait considérer qu'il s'agit ici d'un **pastiche** des digressions pédantes, appelées parfois *mirabilia* – collections de faits ou d'anecdotes étonnantes - dont on était très friand au IIe siècle. Mais il est ruiné par la comparaison abusive avec d'autres animaux champions de natation (comme si le narrateur avait pu établir un palmarès en organisant un concours...) et surtout par la remarque délirante sur les sabots qui tombent quand ils ont trop pris l'eau : personne n'a jamais vu de troupeaux perdre ainsi leur corne ! Ceci témoigne d'une méconnaissance complète de la zoologie, et fait basculer la digression dans la **parodie**.

3/ D'autant que le recours final à la mythologie pour justifier (μαρτυροῦσιν) le fait que les bœufs savent bien nager rappelle l'**ironie** qu'exerce Lucien, probablement à la même époque, contre ceux qui

utilisent le merveilleux mythologique dans un raisonnement qui se voudrait rigoureux. Outre le fait que l'allusion au Bosphore évoque la légende d'Io, qui est celle d'une métamorphose totalement irréaliste, la généralisation πολλοὶ τόποι semble aussi bien abusive : il n'y a pas tant de bosphores que cela dans la géographie antique...

Cet excursus semble tellement délirant que beaucoup d'éditeurs et de traducteurs ont cru à une interpolation (= une addition postérieure d'un scribe), pour en dédouaner Longus, sans percevoir l'humour avec lequel l'auteur joue dans son texte pour rappeler qu'il est le seul maître à bord...

C/ Jeu de l'auteur, qui exerce en toute liberté son pouvoir démiurgique

Longus rappelle en effet de manière oblique qu'en tant qu'**auteur de fiction** il peut bien disposer de ses personnages à sa guise, les éliminer comme des marionnettes ou les sauver sans se sentir asservi par un quelconque réalisme : il revendique son droit absolu à la fiction et à la fantaisie, comme Lucien, mais qui le faisait, en tant qu'auteur, de manière explicite dans la préface de ses *Histoires véritables*, ce qui facilitait l'interprétation. Mais Longus, comme Lucien, s'amuse à créer un narrateur qui voudrait donner à son intervention une allure de raisonnement rationnel et une caution critique (μαρτυροῦσιν) sans en avoir les moyens intellectuels. On assiste donc à un dédoublement plaisant, et générateur d'**humour**... à condition qu'on l'ait perçu.

III/ AU-DELÀ DU JEU LITTÉRAIRE, QUELLES INTERPRÉTATIONS ?

A/ Le retour paradoxal à l'équilibre pastoral

Si l'on tente de trouver à ce texte un autre intérêt que celui d'une nouvelle manifestation de virtuosité littéraire et de jeu subtil entre l'auteur et son lecteur, on peut tout de même, en reprenant la manière dont se déroule le sauvetage, constater plus sérieusement qu'il s'agit de la victoire du monde pastoral et de l'âge d'or sur les forces extérieures du réel et de la barbarie :

1/ parce que les bergers et leurs troupeaux vivent en osmose, que les vaches se précipitent pour retrouver leur maître dès qu'elles le reconnaissent et que la musique sert entre eux de communication plus forte et plus efficace que la simple parole ou que les cris. Si l'on accepte la ponctuation de la première phrase de notre texte, il faut remarquer que ses trois propositions indépendantes commencent chacune par un sujet établissant un lien à la fois chronologique et logique entre les trois étapes de la résolution : Δόρκων μὲν, ἡ δὲ Χλόη, καὶ αἱ βόες.

2/ parce que les pirates sont victimes d'eux-mêmes et de leur projet de déprédation, armés qu'ils étaient de pied en cap : τὰ ὄπλα étant le sujet du verbe κατήνεγκεν, ces armes sont donc directement responsables de l'engloutissement des hommes de guerre. Tandis qu'à l'inverse, c'est la tenue pastorale de Daphnis qui le sauve, ce qui est suggéré par les deux adjectifs insistant sur son absence de chaussures (ἀνυπόδητος) et de vêtements (ἡμίγυμνος). Longus met ici en scène une sorte de justice immanente, avec un retour « logique » à l'univers clos de la pastorale, qui bénéficie d'une telle cohésion qu'il est en partie capable de résister aux agressions extérieures.

B/ Mais la fin du livre I modifie encore la perspective

Dans les derniers paragraphes de ce livre I, poussant jusqu'au bout sa logique de parallélismes inspirée des chants amébées de la pastorale, Longus met en scène un bain de Chloé symétrique de celui de Daphnis, aux conséquences tout aussi bouleversantes puisque Daphnis est à son tour frappé par la beauté de Chloé et se découvre malade d'amour (cf structure de Bruce McQueen et traduction de la fin du livre I). La dernière phrase de ce livre I témoigne de la virtuosité narrative de Longus, et de son art de tresser les scènes pour les mettre en miroir : « Ce bain lui semblait plus redoutable que la mer, et il avait l'impression que son esprit était resté chez les brigands : en jeune paysan, il ignorait encore le brigandage de l'Amour. »

Il s'agit ici d'une métaphore, qui rapproche les dangers extérieurs propres au roman d'aventures, et les dangers qui menacent deux jeunes gens embarqués dans la grande aventure spirituelle (et sexuelle) de la découverte d'eux-mêmes et de l'amour.

Ce faisant, Longus souligne, une fois de plus, que son parti-pris est celui d'un roman d'apprentissage, et même d'initiation, et qu'il ne joue des codes très artificiels du roman grec que pour mieux les détourner et les faire servir à l'originalité de son propos. Ceci explique sans doute l'extraordinaire postérité de *Daphnis et Chloé* non seulement dans la littérature mais aussi dans tous les arts (cf le fichier « Iconographie » sur *Méditerranées*) alors que les romans grecs ne sont guère plus connus que par quelques spécialistes...