

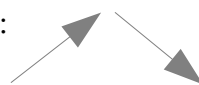
I/ UNE STRUCTURE NARRATIVE SOUS TENSION**A/ Un texte sous le signe de la μεταβολή**

La première phrase de l'extrait, qui sert d'introduction partielle, donne la clef de la suite du texte :

1/ Il s'agit d'une sentence, d'une maxime, qui se caractérise par des procédés traditionnels :

- la généralisation par le parfait Ἔοικε + γίνεσθαι, qui a valeur de présent de vérité générale.
- la généralisation par l'adverbe de temps πολλάκις.
- l'abstraction quasiment philosophique avec les deux termes ἀρχή et surtout μεταβολή.

2/ Elle oppose les deux appréciations subjectives du bon (βέλτιον est le comparatif d'ἀγαθός) et du mauvais (κακῶν) en les mettant en tension chronologique : un progrès apparent (πρὸς τὸ βέλτιον) peut annoncer en fait une dégradation réelle (κακῶν μειζόνων). La structure thématique annoncée par cette phrase préliminaire peut se schématiser ainsi :



3/ Le registre pourrait être tragique : la phrase suggère une sorte de fatalité frappant les affaires humaines, une sorte de malignité du destin qui s'amuse à nous bercer de fausses espérances pour mieux nous atteindre. On pourrait tout à fait trouver ce genre de réflexion dans la tragédie, en particulier d'Euripide, chez qui le thème de la μεταβολή, de la réversibilité des affaires humaines, est très fréquent. Mais c'est la suite du texte, avec ses alternances caricaturales et burlesques, qui nous fera rétrospectivement saisir le caractère parodique de cette phrase inaugurale.

B/ Une alternance régulière et concertée de deux types de textes

Toute la suite de l'extrait va obéir au schéma alternatif suggéré par la première phrase, en entrelaçant de manière systématique des passages narratifs et descriptifs : l'action va alternativement progresser de manière dramatique, et se suspendre pour laisser place à la description.

1/ Action (un **schéma narratif complet**)

- **situation initiale** : les voyageurs profitent de leur retour sur terre. Mais ce beau temps (εὐδία avec le préfixe εὖ = bien, au sens météorologique et psychologique) ne dure que le temps d'une apposition, avec le participe πλεύσαντες. L'**élément perturbateur** de ce schéma narratif est annoncé par la restriction du complément circonstanciel de temps δύο μόνας ἡμέρας, cette durée étant très rapidement interrompue par l'adverbe de temps ἄφνω, soudain, et le présent de narration ὁρῶμεν : la narration s'interrompt alors pour faire place à la description.
- mais la découverte de la baleine ne se résume pas à un texte descriptif, puisqu'au moins deux des verbes indiquent une menace : le participe présent du verbe d'action ταραττον (signaler la brutalité des dentales [t], accentuées par le choix de la forme attique en -ττ- plutôt que de la forme habituelle en -σσ-) exprime un bouleversement dont les effets se manifestent sur la mer tout entière, et vont donc avoir nécessairement des conséquences sur les marins qui l'observent pour l'instant de loin, mais pas pour longtemps : ἐπήει est l'imparfait de ἐπι / έρχομαι = je marche contre, j'attaque, et indique que le danger se rapproche à toute vitesse. Ce qui est le cas, puisque les trois lignes suivantes multiplient les verbes d'actions violentes (παρήν,

ἀναρροπήσαν, κατέπιεν, συναράξαι, διεξέπεσεν).

- mais deux **nouvelles péripéties** font rebondir l'action et contredisent le dénouement attendu : d'abord, une force en partie rééquilibrante, puisque le passage par les dents de la baleine ne conduit pas à la mort : Οὐ μέντοι ἔφθη συναράξαι τοῖς ὀδοῦσιν (le verbe d'action συναράξαι étant annulé par la négation οὐ et l'adverbe d'opposition μέντοι), puis la découverte de ce nouvel environnement, qui n'est pas si terrible que cela, de sorte que la **situation finale** de notre extrait suggère une sorte d'apaisement, et de retour à la vie quotidienne : on prépare le repas. On ne peut pourtant pas parler de retour à la situation initiale, dans la mesure où nos marins ne naviguent plus sur la mer, à l'air libre, mais sont naufragés sur une île peut-être pas déserte, à l'intérieur d'une baleine !!

2/ Ces passages d'une étape narrative à l'autre sont chaque fois assurés par des parties descriptives intercalées :

- Après l'évocation fugitive de la tranquillité initiale de la traversée, la découverte du nouveau danger s'effectue par le biais d'un texte qui devient descriptif : sur les 3,5 lignes qui sont consacrées à la baleine, on ne trouve plus qu'un seul verbe conjugué à l'imparfait, ἐπήει et quatre participes utilisés comme des déterminants, pour décrire l'animal qui fait irruption dans le récit. La grande majorité des mots utilisés dans cette partie du texte sont des noms et surtout des adjectifs indiquant le nombre, la taille, l'effet produit sur l'environnement, et les dents, dont sont évoquées successivement la hauteur, la dangerosité et la blancheur. *Montrez-le avec des citations*. Nous verrons plus bas que ce type de description d'un monstre est évidemment attendu et en recycle tous les poncifs.
- En revanche, la description de l'intérieur de la baleine est totalement inattendue, puisque les noms et les adjectifs nombreux désignent d'une part des fragments de réel (poissons, débris de naufrages : *citez le texte en grec*) mais aussi un paysage entier, avec ses reliefs, sa végétation et ses animaux (*citez le texte*). C'est le caractère absolument original de cette nouvelle découverte qui permet de faire rebondir le texte dans une tout autre direction que celle qui était attendue.

C/ Une alternance de deux types de réactions

1/ L'énonciation du texte alterne **deux types de sujets et donc de focalisations** :

- 1ere personne du singulier ou du pluriel (à relever) : focalisation interne, avec accent mis sur les thèmes de la perception visuelle et des sentiments éprouvés.
- 3eme personne du singulier ou du pluriel : focalisation externe, avec description apparemment objective de la nouvelle réalité à laquelle on est confronté : la baleine, vue de loin / de près / de dedans.

Cette alternance crée une tension qui anticipe sur les procédés cinématographiques les plus connus de nos jours : Lucien effectue un « montage » entre les perturbations externes et leurs répercussions psychologiques sur ses personnages. Sa maîtrise du suspense en fait un lointain (et inattendu) précurseur d'Hitchcock...

2/ Dans tous les cas en effet, c'est par **la vue** que s'effectuent les raccords dans le montage, et que s'effectue le passage de la perturbation à la réaction psychologique. Le verbe ὀρῶ se trouve quatre fois dans le texte, à des positions stratégiques : ὀρῶμεν (=> découverte du monstre) / οὐδὲν ἑωρῶμεν (=>

terreur de se retrouver dans le noir) / εἶδομεν (=> découverte du nouvel environnement) / ἦν δὲ ἰδεῖν (=> confirmation du caractère sympathique de l'endroit). Ce thème de la vue fonctionne donc ici à la fois comme un marqueur d'authenticité du récit (*je raconte parce que j'ai vu / la précision des descriptions de ce que j'ai vu doit convaincre de ma véracité*) et comme un embrayeur narratif, l'étape suivante étant conditionnée par une découverte qui permet de mesurer dans quelle direction va pouvoir s'orienter le destin.

3/ La terreur et le désespoir, exprimés par un registre dramatique et tragique : le monstre fonce sur les hommes. Ce registre tragique peut se repérer de plusieurs manières :

- les humains sont parfaitement conscients du sort qui les attend (lucidité) : leurs adieux indiquent qu'ils pensent leur dernière heure arrivée (τὸ ὕστατον). Avec les dernières embrassades, le texte pourrait être pathétique si Lucien s'apesantissait, ce qu'il ne fait pas du tout : sa phrase se fait qu'une ligne.
- Les humains sont totalement impuissants face au monstre qui fonce sur eux : ils sont sujets d'un verbe indiquant l'absence d'action (ἐμείνομεν), tandis que le monstre est sujet de deux verbes d'action : παρήν et κατέπιεν. Comme dans le registre tragique, le dénouement semble donc irréversible et inéluctable, et a priori la mort ne fait aucun doute.
- ils sont enfin totalement réifiés : face à un monstre d'une taille pareille, c'est leur navire lui-même qui est impuissant, et qui fonctionne comme une métonymie qui résume leur destin : αὐτῇ νηὶ et ἡ ναῦς διεξέπεσεν.
- même s'ils n'ont pas été broyés, ils sont tout de même en situation de naufrage dans un univers carcéral ; ce registre tragique pourrait donner lieu, à la fin du texte, à un développement pathétique, qui n'est qu'esquissé avec le verbe πολὺ ἐδακρύομεν, mais très rapidement évacué pour laisser place à un autre type de réaction.

4/ Le soulagement

L'extrait, tel qu'il a été découpé, est encadré par deux épisodes qui lui donnent une structure circulaire et rappellent le thème de la μεταβολή et ses alternances de haut et de bas (et de haut) : au plaisir initial, εὐδία, et après toutes les perturbations dramatiques, répond finalement le verbe ἀναστήσαντες, avec le préfixe ἀνα- qui peut évoquer tout autant un redressement physique (on se lève et on repasse à l'action) que psychologique : on reprend courage et la vie reprend son cours et même une forme de routine, avec la mise à l'abri du vaisseau (τὴν μὲν ναῦν ὑπεστηρίξαμεν) et la préparation du repas (δεῖπνον ἐκ τῶν παρόντων ἐποιούμεθα).

Ainsi, ce texte progresse de manière systématiquement binaire, par des balancements successifs d'un pôle à l'autre, ce qui crée indéniablement une forme de tension très efficace. Mais le fait même qu'il y ait un narrateur pour raconter ces événements dramatiques désamorce en partie l'angoisse que pourrait éprouver le lecteur : s'il y a un narrateur, c'est bien qu'il s'est tiré d'affaire, puisqu'il est là pour raconter. Ce qui nous conduit à retrouver, une dernière fois, le modèle odysseén.

II/ UN JEU PARODIQUE SUR LE THÈME DE L'ENGLOUTISSEMENT

A/ Un motif universel dans toutes les civilisations, et en particulier dans l'Odyssee

Le motif de l'engloutissement est l'un des plus dramatiques de l'*Odyssee*. On le retrouve dans les épisodes violents du Cyclope, de Charybde et de Scylla. A chaque fois, ce sont des compagnons qui se font avaler : quatre chez Polyphème, et six d'un coup avec Scylla. Par la suite, le thème du monstre (marin ou pas) engloutisseur a connu dans la littérature et l'art une immense fortune : cf fiches documentaires. On peut lui trouver trois explications :

- le motif de la totale **impuissance** de l'être humain face à un monstre, un phénomène naturel ou une créature surdimensionnés. C'est ce que nous avons vu plus haut, en montrant l'opposition entre la passivité des marins (ἐμένομεν) et l'activité du monstre, qui est sujet des verbes d'action (παρῆν/ κατέπιεν). Même un navire ne peut rien contre lui.
- la terreur millénaire que suscitent les ogres, dans toutes les mythologies et les contes pour enfants, liée à la hantise de finir ses jours **broyé** par des dents géantes et emporté dans un tube digestif : Lucien rappelle ce motif lorsque la baleine engloutit les marins (ἀναρροφήσαν / κατέπιεν), mais n'a pas le temps de les broyer : Οὐ μέντοι ἔφθη συναράξαι τοῖς ὀδοῦσιν.
- En outre, chez les Grecs, s'ajoute la terreur de ne jamais recevoir de sépulture, et de devoir toujours errer aux portes des **Enfers**. Or l'arrivée dans cet autre monde qu'est l'intérieur de la baleine s'apparente à une plongée dans les Enfers : c'est la même obscurité qui y règne, τὸ μὲν πρῶτον σκότος ἦν καὶ οὐδὲν ἑωρῶμεν.

Pourtant, loin d'exploiter la charge dramatique et tragique de ce type de récit, Lucien s'en amuse manifestement, en le minant par le rire de plusieurs manières, ce qui donne à l'ensemble de son texte une tonalité nettement parodique.

B/ Un merveilleux ruiné par le burlesque

Comme il l'a déjà fait dans son récit des guerres interstellaires, il recourt à des procédés qui relèvent du merveilleux, mais avec une tendance à l'exagération ou au hors-sujet qui ruine l'effet de sérieux.

1/ Les dimensions de la baleine sont proprement in-croyables :

- champ lexical de la grandeur (μέγιστον, τὸ μέγεθος, μέγα) et de la hauteur (ὑψηλοτέρους, ὑψηλόν)
- multiplication des données numériques hyperboliques : ὅσον σταδίων χιλίων καὶ πεντακοσίων τὸ μέγεθος / ἱκανὸν μυριάδων πόλει ἐνοικεῖν / περίμετρον δὲ τῆς γῆς στάδιοι διακόσιοι καὶ τεσσαράκοντα. Ces chiffres sont extrêmes, totalement irréalistes, même pour une très grosse baleine bleue, qui en réalité peut atteindre 30 mètres, mais certainement pas X kilomètres !

2/ Les comparants utilisés pour tenter de rendre compte du gigantisme du monstre ramènent l'inconnu à un connu familier, mais totalement déplacé ici, ce qui produit un effet burlesque.

- Lucien multiplie les formes de comparaison : le comparatif grammatical avec son complément au génitif (πολὺ τῶν παρ' ἡμῖν φαλλῶν ὑψηλοτέρους), le connecteur ὥσπερ (ὥσπερ σκόλοπας / ὥσπερ ἑλεφαντίνους) ou bien l'adjectif ἱκανός suivi d'un infinitif : ἱκανὸν μυριάδων πόλει ἐνοικεῖν .
- Mais si certains de ces comparants sont pertinents pour rendre compte de la dangerosité des

dents ou de leur couleur (les pieux / l'ivoire), l'allusion aux grands phallus des processions dionysiaques tire le texte vers le grotesque, et l'hypothèse de loger une ville entière de 10000 habitants dans le ventre d'une baleine relève de la plus haute fantaisie. Rabelais saura s'en souvenir dans son *Pantagruel* (cf document bleu).

C/ Et une contamination d'autres motifs des récits d'aventures, qui dédramatise l'ensemble

Par ailleurs, Lucien s'amuse à importer dans son récit d'autres motifs qu'il emprunte aux récits d'aventure, à commencer bien entendu par l'*Odyssée*, mais dans une surenchère totalement fantaisiste, comme si la machine à fabuler s'était emballée et fabriquait du merveilleux totalement gratuit, d'autant plus problématique que la description, elle, repose sur des éléments de la réalité.

1/ Le **motif du naufrage** est développé aux lignes 10-12, avec l'énumération réaliste de tous les débris qui jonchent le sol... de la baleine : poissons, débris de navires, débris humains (*citez le texte en grec*). Ce type de développement peut être perçu comme dramatique, pathétique, voire tragique, et est rendu tolérable par le motif de l'engloutissement : voilà les épaves de tout ce qui a été avalé par la baleine.

2/ Mais sans attendre la fin de la phrase, par un simple balancement en δέ, Lucien passe à un autre topos du récit d'aventures, celui de **la découverte d'une nouvelle terre** sur laquelle débarque le marin, qu'il soit naufragé ou pas. La description dérive alors vers un développement rendu parodique par le choix de deux registres totalement décalés :

- le registre didactique, lorsque le narrateur se mêle de tenter d'expliquer l'origine de la boue qui compose l'îlot central : γῆ καὶ λόφοι ἦσαν, **ἐμοὶ δοκεῖν**, ἐκ τῆς ἰλύος ἣν κατέπινε συνιζάνουσα.
- le registre idyllique, avec l'évocation de la luxuriance de la végétation et du règne animal : après le jeu de mots sur κήτος / κύτος (baleine / grotte), qui le conduit à envisager la description d'une sorte de microcosme à l'intérieur du monstre, le narrateur semble oublier qu'il se trouve dans une baleine, et développe la description d'un petit paradis « terrestre », avec ses paysages, sa terre, son ciel, ses oiseaux et leurs nichées...
- quant au motif des légumes cultivés (λάχανα ἐβεβλαστήκει, καὶ ἐόκει πάντα ἐξαιργασμένοις), il annonce la suite, comme un prélude à des Géorgiques d'un genre assez particulier...

Ce texte constitue donc un modèle de ψεῦδος parodique, un **mensonge** que les affirmations d'*autopsie* (= j'ai vu de mes propres yeux), appuyées par le champ lexical du regard, tentent de faire passer pour le récit d'une expérience vécue. Mais il s'agit surtout d'un **délire fictionnel totalement maîtrisé**, dont la technique s'avère, à l'étude, absolument éblouissante. Lucien a bien lu Homère et tous les écrivains postérieurs auxquels il reproche de raconter des « histoires », mais il en a tiré une technique narrative et parodique qui va assurer sa fortune pour les siècles à venir. On peut considérer que ce texte particulièrement, dans cette œuvre inclassable, constitue l'une des dates de naissance du récit d'aventures... et de tous ses avatars parodiques, qu'il s'agisse de Rabelais, de Voltaire, de Swift, ou de bien d'autres.