

Longus

inconnu, rien sur lui ; lien avec Lesbos = possible ; cf. famille des Pompeii Longi, de Mitylène, qui ont sans doute reçu citoyenneté romaine du Grand Pompée ; l'un porte le nom de A. Pompeius Longus Dionysodoros, qui rappelle le Dionysophanès du roman **TEXTE 1** date = 2^e s., mais pas d'indice extérieur au texte (pas de citation, de papyri) ; rapprochement avec Achille Tatius, notamment type d'incipit, par inversion : Longus = tableau-ville (Mitylène)/Achille Tatius = ville-tableau (à sujet amoureux) **TEXTE 2 et 3** mais peut-être imitation/écho plus tardive entre l'un et l'autre

I. Longus et le roman grec

5 romans + résumés + fragments (**TEXTE 4**) ; quelque titres ⇒ grande perte sans doute à travers les siècles

→ les cinq romans conservés forment un ensemble qui semble cohérent du point de vue des types de personnages, d'intrigues, de milieux, etc

en particulier roman grec une certaine unité de ton si on l'oppose au roman latin ; le roman grec est parfois qualifié d'idéaliste dans la représentation de personnages souvent exemplaire, bien plus recommandables que les Encolpe ou Giton du *Satyricon* de Pétrone

mais si, dans les 5 romans, il n'y a pas de scènes aussi crues que dans le roman latin, moralité exemplaire = battue en brèche dans certains romans (Lollianos = un « Pétrone grec ») ; question de l'amour (et de la sexualité) = grandes variations entre la chasteté absolue des héros d'Héliodore, le mariage ou remariage de Callirhoé et des entorses moins excusables à la fidélité entre les héros chez Achille Tatius ou dans le roman de Longus

Résumé grossier : Roman qui raconte les premières années de deux jeunes gens exposés à leur naiss dans la campagne de l'île de Lesbos, élevés de façon similaire à la campagne où ils exercent une activité de berger, et découvrent l'amour qui les unit avant de retrouver leur vraie famille, ce qui permet leur mariage (entre enfants de bonne famille)

un drôle de roman, donc : dans la Préface, Longus présente une sorte de résumé de l'histoire **TEXTE 5**

parallélisme avec nbs récap des aventures des héros par le romancier ou les personnages eux-mêmes **TEXTE 6**

mais début de liste tout à fait inattendu, qui signale une grande originalité : ces bergers et animaux ; NB même si par ailleurs thème de l'enfant exposé, qui est un héritage de la Nouvelle comédie, est aussi présent dans le roman (cf. Chariclée ds Héliodore)

résumé qui annonce aussi de thèmes romanesques attendus : Longus connaît le roman grec et ses conventions qu'il semble respecter, mais il exploite les ingrédients romanesques habituels, mais d'une manière plus subtile, humoristique, ou distanciée, sur les pts suivants en particulier

1/ deux amants, mais pas dans canon ordinaire du héros romanesque : pauvres, ruraux, voire esclaves, dans une société qui ne valorise pas les marginaux

au contraire, chez Chariton, Callirhoé = fille d'Hermocrate de Syracuse, chez Héliodore Théagène descendant d'Achille

Daphnis est au bas de l'échelle sociale même dans le monde rural, du fait qu'il est chevrier et non bouvier = hiérarchie affirmée par Dorcon (qui est relativement riche) **TEXTE 7**, bien que non exploitée, ni même visible dans la tradition bucolique (sinon dans **TEXTE 8**)

Bien sûr, on sait qu'ils doivent être de haute naissance, mais ils n'agissent pas comme tel avant leur reconn ; NB thème des retrouvailles avec famille = lgtps laissé en suspens, donc abandonné pendant le livre I

2/ amour dans les autres romans = naissance par coup de foudre, entre des amants qui ne sont jms vus

passion immédiate, qui est souvent une donnée initiale, sur la quelle se construit le reste de l'intrigue : cas extrême : Chariton = amour qui se déclenche à la fin de la première page et mariage au bout de trois pages...

au contraire, Daphnis et Chloé grandissent ensemble et vivent ensemble avant de s'aimer ;
→ thématique centrale = la découverte de l'amour, et de la sexualité, qui est la substance même du roman : chez Longus le mariage est l'aboutissement d'une évolution intérieure, chez Xénophon ou Chariton, il intervient au début de l'œuvre, sans maturation des héros (qui vient ensuite, sur le plan social et moral)

3/ autre thème romanesque fondamental dans les quatre romans : la séparation des amants (plusieurs mois chez Chariton), qui va de pair avec le thème du voyage, du déracinement en terre lointaine, notamment en terre barbare (Égypte, Perse, Éthiopie)

séparation = moteur de l'action, par exemple chez Chariton : Callirhoé enlevée par les pirates, emmenée en Asie Mineure ⇒ Chéréas part à sa recherche, et la retrouve définitivement au livre VIII seulement

au contraire, dans Daphnis et Chloé, sépa toujours brève dans temps et limitée dans l'espace
Daphnis enlevé par les pirates ne va pas, comme Leucippé dans Tatius d'Alexandrie à Éphèse : les pirates sont encore en train de ramer vers le large, donc pas très loin du rivage, quand leur navire est détruit

de même livre II, Chloé enlevée par les soldats d'une cité voisine pour seulement 24h, sauvée par Pan réf

⇒ concentration géographique, qui pourrait paraître un peu statique si justement le romancier ne jouait pas avec les attentes du lecteur

4/ pirates et brigands présents dans le sommaire du prologue (comme dans nbx récits récap des autres romans) : ils sont là dans tous les romans, sur terre ou sur mer

- pirates ⇒ ombre discrète, mais emprise réelle : dangereux, car mort de Dorcon, un des grands personnages secondaires – ce qui n'arrive jamais dans les autres romans

- toutefois mise en cause de leur importance narrative et jeu avec attentes génériques :

- enlèvement non de Chloé, mais de Daphnis (≠ héroïne chez Chariton, Tatius, Xénophon);

- épisode limité au livre I, et sur nb de pages limité ; leur opération est un succès aussi foudroyant que l'échec qui s'ensuit : razzia en quelques lignes 1.28.1-2, puis élimination des pirates en moins d'une page (1.30)

⇒ pirates sans effet sur le plan de l'intrigue globale (alors que les actions de Théron, dans Chariton = effet sur tout le roman)

- ironie de la conclusion en 1.31.1 : « sauvé de cette façon en échappant contre toute espérance aux dangers des pirates et du naufrage » : **TEXTE 9**

- insistance un peu lourde sur le salut in extremis = mettre en évidence l'esthétique de l'inattendu, du *paradoxon*

- élim cavalière de deux péripéties romanesques topiques, qui font l'objet de traitement narratifs parfois très élaborés (Achille Tatius et Héliodore notamment), peut-être pour dénoncer la mécanique narrative un peu artificielle qui repose sur un enchaînement ininterrompu d'aventures (comme chez Xénophon d'Éphèse)

Donc pas abandon des thèmes conventionnels, mais jeu avec la tradition romanesque (comme Achille Tatius)

nvté = bien entendu aussi dans la création d'un cadre pastoral qui donne même son nom au roman *Poimènika* (qui fait écho, avec les titres comme *Ephésiaques*, *Babyloniaques*, *Ethiopiennes*, mais pas mot géographique)

II. Longus et la tradition bucolique

Longus emprunte sans doute à une **tradition bucolique en prose**, et qui appartient à la fois à une tradition philosophique, celle du cynisme et de l'éloge de la vie simple, et à une tradition rhétorique de la comparaison entre vie rurale et citadine

TEXTES 10

on a trace dans deux textes en particulier, dont le second est peut-être contempo de Longus :

- Dion, Euboïkos (*Discours VII*) qui décrit le mode de vie simple et honnête d'une famille de paysans d'Eubée, s'achève (dans sa partie narrative) sur la description de l'amour timide entre le fils du chasseur et une jeune fille, 67-80, qui se termine par un mariage rural quasi improvisé

- Philostrate *Vies des sophistes*, à propos du grand sophiste Hérode Atticus (l'homme le plus riche de l'Antiquité) : présentation du mode de vie d'un Athénien qui vit dans la campagne attique, Agathion, un géant doté d'une force extraordinaire et de vertus exemplaire, du fait précisément de sa vie rurale

- tradition qui a donné naissance peut-être à une forme narrative bucolique dont on a trace, en dehors de Longus, dans un frg de roman, ou en tout ce texte en prose narrative intitulé « Staphylos » (grappe de raisin), abandonné à sa naissance dans une vigne, et sauvé/élevé par le roi Dryas (son père, en fait ?)

Mais bien entendu, source première = Théocrite un poète sicilien du III^e siècle avant J.-C.

Ses *Idylles* mettent en scène dans un décor bucolique fait de champs, prairies, troupeaux des bergers qui sont poètes et chanteurs, auteurs de morceaux poétiques très élaborés : donc contraste entre cadre naturel, simplicité de la campagne, et poésie très artificielle, une problématique fondamentale aussi chez Longus

trait fondamental de la pastorale de Théocrite = créer dans chq poème un monde fermé sur lui-même, simple : d'où le mot εἰδύλλιον, petite scène, petite image

= à relier au *tableau* décrit dans la Préface

deux différences fondamentales avec le roman de Longus (outre le fait qu'il écrit en prose)

- monde pastoral de Longus ≠ complètement clos (≠ Virgile et Théocrite), car il est pénétré régulièrement par des éléments étrangers : Daphnis et Chloé eux-mêmes, pirates, citadins... = éventuellement porteurs de dangers

- monde pastoral de Théocrite = vignettes qui décrivent un moment, de façon statique, ou en tout cas limité dans le temps (et l'espace)

en revanche, bien sûr, Longus procède à une expansion de la pastorale, : la mise en forme narrative implique la création d'une intrigue qui permet de raconter une évolution, et non, comme dans la pastorale, une situation ou un état (amoureux) :

par exemple, Théocrite met en scène des joutes poétiques entre bergers, qui se terminent par la proclamation d'une victoire, sans qu'il y ait de suite : morceau isolé, fermé sur lui-même
on a chez Longus une scène du même genre avec le duel oratoire qui opp Daphnis à Dorcon

TEXTE 11 :

- apparemment, respect de certaines procédures proches de Théocrite : choix du juge (Chloé), détermination du prix (un baiser de Chloé), disc, jugement final et prix décerné

→ cf. Idylle 5 de Théocrite : **TEXTE 12** Lacon (chevrier) défie Comatas (berger) ; choix de Morson comme juge ; Morson accorde victoire à Comatas

- mais différence fondamentale : chez Longus, l'agôn n'est que la première étape d'une enchaînement de péripéties amoureuses

- en outre, agôn vicié dès le départ car issue à l'avance écrite ; Chloé (une femme !), juge du concours, proclame Daphnis vainqueur parce qu'elle « désirait l'embrasser depuis lgtps » ≠ impartialité requise du juge dans agôn poétique, où seul le chant est évalué

Donc emprunts à Théocrite, mais sans servilité : imitation et création sont absolument inséparables (et cela pourrait résumer toute la littérature de l'époq impériale)

échos de la poésie pastorale = nbx et variés dans Longus :

- noms : Amarillys, Tytiros, Daphnis (présent dans *Idylles* 8, 9, 27) : Daphnis ds tradition mythologique = bouvier mythique, inventeur de la poésie pastorale, caractérisé par souffrance amoureuse

dans *Id. I* de Théocrite, Daphnis = héros mourant à la suite d'un amour malheureux **TEXTE 13** ⇒ contrepied chez Longus bien sûr, qui exploite certains traits de sa légende, notamment exposition, souffrance amoureuse, mais en fait un prélude au bonheur

- mots, thématiques pastorales naturellement omniprésentes puisque action dans cadre pastoral

- 1.13 : Daphnis s'assoit pour jouer de sa syrinx **TEXTE 14** : de façon naturelle, il adopte posture surreprésentée dans poésie pastorale, par exemple **TEXTE 15** ;

pb = où a-t-il appris à jouer ? (cf. cependant 1.8.1 ?) question corollaire : chap.10, Daphnis fabrique une syrinx : comment sait-il le faire ?

geste naturel pour accomplir quelque chose qui relève de l'artisanat (fabriquer l'instrument) et de l'art (la musique) ; naturel pour un personnage lié à Pan ; naturel pour un personnage de la Pastorale : intuitivement, Daphnis se conduit comme un personnage de Théocrite

⇒ c'est précisément en cela que le lecteur – cultivé, et de ce fait issu du monde de la cité – peut reconnaître la pertinence de la description de Longus, la réalité de ce monde pastoral : il est authentique dans la mesure où il correspond à ce que le lecteur sait de la campagne par la littérature, les poèmes de Théocrite en particulier

autres échos théocritéens, dans description des saisons qui structurent tout le roman

- description de l'été, 1.23 : **TEXTE 16**

vocabulaire qui reprend des thèmes et des mots théocritéens issus de différents poèmes (**TEXTE 17**), en les modifiant morphologiquement parfois (substantif à la place d'un vb = écho reconnaissable et atténué)

- description du printemps plus élaborée I, 9 = élément topique de la poésie bucolique : fleurs, bois, prairies **TEXTE 18**

- animaux eux aussi conventionnels : quelque références sans les textes

- musicalité qui établit rivalité prose-poésie : βόμβος ἦν ἤδη μελιτῶν, ἦχος ὀρνίθων μουσικῶν, σκιρτήματα ποιμνίων ἀρτιγεννήτων

- mention des lieux (numérotés avec des lettres), puis des bêtes (chiffres), puis association des deux dans ordre nouveau = jeu de variation assez séduisant

- gestes des héros = 1.24 : Daphnis et Chloé se jettent des pommes **TEXTE 19** , comme Clearistè (nom de la mer de Daphnis...) au chevrier dans Théocrite 5.88 **TEXTE 20** ; Idylle 6, geste qui sert à séduire un homme δυσέρωτα → signification amoureuse nette

⇒ les héros découvrent des gestes qui sont en fait culturellement très marqués, intégrés à la poésie la plus sophistiquée ;

III. La représentation de l'amour

préface : « tout est érotique » **TEXTE 21** présence essentiel d'Eros et de l'éros, évoquée juste après résumé des événements (**TEXTE 5**) ⇒ valeur métaphorique : brigands qui s'emparent de Daphnis, juste avant découverte par celui-ci qu'Eros est un brigand (dernière phrase de I) substance même de l'aventure = la révélation du désir amoureux que les jeunes gens éprouvent progressivement et dont ils ignorent tout initialement

⇒ découverte découv de l'amour, et de la sexualité, fait l'objet d'une quête par les héros et d'une description minutieuse de la part du romancier

l'expression *ιστορίαν ἔρωτος* dans la préface est à ce titre très signifiante. **TEXTE 2**

Historia est le récit, mais aussi *l'enquête* (au sens où Hérodote l'entendait) de nature scientifique qu'il entend mener sur la naissance de l'amour entre Daphnis et Chloé et sur leurs efforts pour la mener à bien, efforts nécessaires car ignorance de ce qui se passe

⇒ description de l'amour naissant par le narrateur, qui décrit un phénomène incompris des personnages, et transparent pour les lecteurs

Naissance du sentiment amoureux

- moteur externe : de façon très générale, transcendante, on note la présence d'Eros, ainsi dans **TXT 22** ; non identifié au début, mais identité évidente pour le lecteur

- présence des dieux comme moteur de l'action = topos romanesque ; parfois intervention arbitraire : la motivation d'Eros n'est pas dite au début, comme dans Chariton où l'on apprend seulement que le dieu veut former avec Chéréas et Callirhoé « un couple bien à lui » **TEXTE 23**

- un peu plus loin **TEXTE 24** on apprend toutefois qu'il entend faire un mythe de l'histoire de Chloé

Eros est à la fois moteur initial et en quelque sorte poète de cette histoire d'amour, comme le montre sa première intervention concrète (**TEXTE 25** : 1.11) : « Amour imagina (*ἀνέπλασε*) l'histoire sérieuse (*σπουδήν*) que voici »

- *ἀνέπλασε* cf. *plasma* = fiction romanesque

- opp entre le sérieux de l'amour et le jeu qui, comme le dit la dernière phrase du roman (**TXT 26**) (4.40.3) caractérise toute leur existence, avant nuit de noces, aboutissement de tout le roman ⇒ l'amour est placé sous le signe de l'enfance, de l'innocence, du jeu, de la fiction

- moteur externe à l'amour : les événements qui provoquent l'amour

- naissance de l'amour au printemps ; intensification en été

amour qui évolue en suivant cycle des saisons : idée que la maturation de l'amour suit les lois de la nature

mais nature insuffisante, comme le montre la suite du roman (infra)

- Apparition de l'amour = même schéma narratif pour les deux personnages : un élément déclencheur, une interrogation par le biais du discours

- Chloé = le bain de Daphnis I, 13 sous la protection des Nymphes : caution divine

- Daphnis = le baiser de Chloé I, 17

dans les deux cas événement qui suscite une interrogation des personnages, sous formes de discours

Parallélisme = symétrie apparente ; mais succession chronologique qui donne à Chloé une forme de primauté : elle est plus précoce, 1^{re} à éprouver effets de l'éros, 1^{re} à essayer de les comprendre (par le discours) et d'y réagir (par des gestes)

Point commun toutefois entre les deux personnages = incompréhension de ce qui leur arrive, due à leur ignorance de tout ce qui concerne l'éros

le narrateur insiste fréquemment sur l'*amathia* ou ignorance de Daphnis et Chloé ; cause de cette ignorance donnée à propos de Chloé **TEXTE 27** (1.13), mais sans doute valable pour Daphnis aussi : « jeune fille, élevée à la campagne (*agroikia*), n'ayant jamais entendu le nom d'amour »

⇒ c'est ce qui justifie l'audace de Théocrite plaçant ses héros dans un cadre pastoral ; il ass doute inventé le thème de l'ignorance : pourquoi Longus présenter des héros si ignorants ?

- effet comique, par exemple **TEXTE 28**, quand Daphnis ne comprend pas la différence d'effet produit par un baiser à un chiot ou à Chloé (I, 18)

- ignorance qui les met en difficulté : au livre III, Daphnis découvre que pour faire l'amour, il en sait moins qu'un bélier **TEXTE 29**

⇒ paralysie, incapacité à agir

- mais justement cette ignorance est aussi le début d'une éducation véritable le signe de l'authentique amour, celui que Platon développe longuement dans le *Phèdre* : **TEXTE 30** Socrate évoque l'âme de l'aimé avec ces mots (255 d) : « Le voilà donc amoureux, mais il serait bien en peine (*ἀπορεί*) de dire de quoi. Il ne sait pas ce qu'il éprouve et ne peut le dire. »

⇒ c'est là la situation de Daphnis et Chloé qui ignorent jusqu'au nom de l'amour ; leur aporie est le prélude à un amour profond, qui n'est pas le désir superficiel, bestial, d'un Dorcon

Ignorance mise en évidence par le narrateur en rapportant sur deux plans énonciatifs les premiers émois de ses personnages, pour montrer le décalage entre leur ignorance et sa propre conscience du phénomène qui frappe les personnages : il peut faire partager au lecteur, détenteur avec lui d'un savoir amoureux, à la fois la description d'une passion naissante, dans la narration, et les difficultés dans lesquelles les héros se débattent, à travers leurs paroles : à la fois empathie et distance (même si c'est plutôt une distance amusée qui prévaut)

- **Narration** : à propos de Chloé au chap 13 **TEXTE 31**, puis de Daphnis au chap 17 (**TEXTE 32**)

= description des symptômes amoureux par le narrateur, qui parle clairement du « commencement de l'amour » tout en disant que Chloé « ne savait pas ce qu'elle éprouvait »

1.13.5 **TEXTE 40**

description qui reprend des *topoi* érotiques romanesques ou élégiaques, qui caractérisent sans ambiguïté ce qui arrive aux deux personnages, dont l'état physique et psychologique est équivalent¹ :

TEXTE 33 NB le visage tout pâle de Daphnis, 1.17.4 est un souvenir de Sappho ; Héliodore 3.5.6 théorise ce passage par différentes couleurs du visage au moment où les héros des *Éthiopiennes* sont frappés par le coup de foudre

⇒ symptômes amoureux clairement identifiés, et enregistrés comme tels dans littérature amoureuse

- **Discours** des personnages (monologues) en revanche = capacité à parler, sans pour autant identifier le mal qui les frappe

Chloé est même à la recherche du nom de l'amour (I, 15, 1) **TXT 34** ⇒ degré zéro du savoir :

¹ - perte de contrôle des yeux : 1.13 ; cf. Xénophon 1.3.3, Achille 1.4.5

- pas d'appétit 1.13.6 ; 1.17.4, Tatiüs 1.5.3 ;

- insomnie 1.13.6 ; Chariton 2.4.3 ; Tatiüs 1.6.2

- silencieux 1.17.4 (variante = Chloé a seulement Daphnis à la bouche 1.13.5 : répéter le nom de l'aimé : Virg *Bucoliques*

1.5) ⇒ infra : il ne parle qu'avec Chloé

- Daphnis négligent dans son travail 1.17.4 : Théocrite 10.1, 11.12

progrès : découverte du nom du dieu Eros grâce à Philétas en 2.7 (mais le dieu n'est pas tout à fait la même chose que la réalité concrète : connaissance encore trop abstraite, qui demandera approfondissement)

1.14 discours de Chloé ; en parallèle, discours de Daphnis 1.18 ; discours de structure et de thèmes semblables, qui établit une véritable communion entre eux, même à distance

point commun fondamental = incapacité à dire ce qui arrive : **TEXTES 35-36**

Ainsi la maladie, métaphore de l'amour, est prise pour une maladie au sens propre, et le vocabulaire érotique n'est pas compris comme tel

ou maladie ou blessure d'amour = métaph fréquente dans les autres romans **TEXTE 37-38**

⇒ discours qui frôle la réalité de l'amour, mais sans conscience

différence fondamentale avec par exemple l'héroïne de Xénophon d'Éphèse Anthia, qui, après avoir vu Habrokomès, reconnaît ce qui lui arrive **TXT 39** :

- question rhétorique « Pauvre de moi, que m'arrive-t-il ? »

question à laquelle Chloé ne peut répondre **TEXTE 40**

- Réponse d'Anthia claire et nette : amour

Cause de cette ignorance comme on l'a vu = la vie à la campagne

de fait, à l'inverse, initiation sexuelle de Daphnis faite par Lycénion, une femme de la ville mais Dorcon le bouvier, homme de la campagne, bénéficie de cette connaissance : d'où vient-elle ? pb de l'orig du savoir : la vie à la campagne, au contact de la nature, ne suffit pas

Dorcon qui connaît « les mots et les actes » de l'amour **TEXTE 41**

= deux choses que les héros apprennent péniblement à maîtriser

concernant les *erga*, actes, gestes, réalités concrètes de l'amour, on observe une ignorance à la fois des gestes à accomplir et, quand ces gestes sont accomplis, par les héros ou par d'autres, une ignorance de leur valeur proprement érotique

- Dorcon : rôle de l'amant élégiaque qui maîtrise « l'art d'aimer » : il essaie de séduire Chloé en se fondant sur procédé dont la littérature amoureuse, par exemple l'*Art d'aimer* d'Ovide **TEXTE 42** garantit l'efficacité : les cadeaux à la femme aimée

Ovide : « c'est avec l'or qu'on se rend l'amour favorable. » 2.276-278

parmi les cadeaux mentionnés **TXT 43** : une tenue de bacchante, ces femmes qui suivent le cortège de Dionysos = invitation à la débauche

mais Chloé ne s'en rend pas compte, et elle accepte ingénument cette tenue, qu'elle mettra devant Daphnis

→ ironie ici à db titre :

- d'une part, inefficacité de cette stratégie (d'amoureux citadins, sophistiqués) dans le monde pastoral, car Chloé ne connaît pas les codes, les conventions de la séduction amoureuse : elle accepte les présents, sans répondre à l'amour ;

- d'autre part Chloé donne les cadeaux à Daphnis :

- de son point de vue (implicitement), simple gentillesse

- mais pour le lecteur averti, inversion des rôles : Chloé *aimée* (de Dorcon) devient *amante* (*érastès*, comme Dorcon avec elle) et, sans le savoir accomplit un geste de séduction c'est le signe que c'est elle qui, dans les premiers temps, a l'initiative

inconscience qui se marque aussi dans d'autres épisodes

- 1.25 monologue de Daphnis sur Chloé endormie **TEXTE 44**

= situation vue dans Properce 1.3 : **TEXTE 45**

situation analogue dans les deux textes ; mais Properce hésite à réveiller, tout en étant conscient de l'amour qui pourrait le pousser à le faire ; pour Daphnis, en revanche, pas d'hésitation, on voit d'emblée qu'il ne le fera pas

⇒ situation potentiellement érotique, mais Daphnis ne sait pas comment profiter de la situation : il ignore encore les *erga* de l'amour

- d'autres attitudes ont une charge érotique puissante, d'autant plus forte qu'elle n'est pas perçue par les personnages, alors que le narrateur, et naturellement le lecteur, y sont sensibles cf. le bain de Daphnis 1.13 **TEXTE 46** : Chloé est présente et Daphnis lui demande ingénument de garder besace et tunique – ce qui signifie qu'il se met nu devant elle sans hésitation: innocence des deux héros

Chloé le regarde, puis elle le touche ; puis elle se touche pour comparer la délicatesse de leur peau

= geste très sensuel, pour le lecteur

mais pour les héros, gestes naturels qui dénotent un manque d'inhibition lié à leur innocence : ainsi, Chloé n'hésite pas à lui redemander de se baigner

son attitude contredit toute la pudeur, la sagesse, la *sôphrosunè* requise chez les demoiselles – du moins de notre point de vue de lecteur : si le lecteur se sent tout émoustillé par les gestes

innocents de Chloé, c'est qu'il est incapable de lire innocemment cette histoire : il est alors incapable de répondre au défi que le romancier lançait implicitement dans sa préface (**TEXTE 47**) en espérant rester « sage » au moment de raconter une histoire d'amour

En somme, nous ne sommes pas sages si nous voyons une situation érotique là où, pour Daphnis et Chloé, il n'y a que des gestes innocents ; or la sagesse est qualité requise de l'homme de bien qui est aussi l'homme cultivé ; mais c'est précisément la culture littéraire qui nous permet de comprendre la connotation érotique des gestes de héros...

- Daphnis embrasse Chloé par l'intermédiaire de sa syrinx où Chloé a posé les lèvres **TEXTE 48**

= baiser par procuration, pour l'embrasser *ἐμπρεπῶς*, de façon honnête : donc acquisition d'une pudeur (cf. Anthia qui rappelle que l'amour n'est pas *πρόπον* **TEXT 39**)

mais pour le lecteur, ce geste qui appartient à la *technè* amoureuse : cf. échg de coupes dans Tattius, qualifié de « jeu érotique », et qui repose sur le même principe **TEXTE 49**

⇒ de nouveau on ne peut s'empêcher de voir dans un geste d'enfant un geste érotiquement marqué

L'innocence est confrontée dans Longus à une autre caractéristique de l'amour, ou plus précisément, du sexe : la violence

ignorance des choses de l'amour = ignorance/inconscience de ce qu'il recèle de violence, de contrainte sur les jeunes filles

assez visible dans rapport entre Chloé et Dorcon : il essaie de l'obtenir par des cadeaux (à elle puis à son père) et par la force, *βία*, un mot qui désigne aussi le viol **TEXTE 50**

or, pas plus qu'elle n'avait compris la valeur de ses présents, Chloé ne se rend pas compte qu'il a essayé de la violer lorsqu'il s'est déguisé en loup – une ruse qui se retourne contre lui puisqu'il est attaqué par ses chiens

⇒ Dorcon incarne de façon concrète la part de violence qu'il y a dans l'amour, et qui est symbolisé précisément par la figure du loup dans le roman, notamment le livre I :

- une louve réelle apparaît au chap 11 : **TEXTE 25**

- elle sème la désolation en « enlevant » du bétail : on note image du rapt (qui peut rappeler celui d'Hélène par Pâris) ;

- cette louve apparaît dans le roman juste après que le narrateur fait intervenir directement Eros dans le roman : il provoque les premiers émois amoureux qui sont directement liés à cette louve et à l'échec de sa capture

- loup = prédateur, et l'amour est souvent associé à la chasse dans la mythologie notamment
⇒ la louve attaquant le bétail symbolise une agression d'ordre sexuel :

- loup = déguisement de Dorcon **TEXTE 51** 1.20 : il se met à l'affût là où les animaux s'abreuvent, mais pour attaquer Chloé

⇒ amour comme prédation/agression

- le loup apparaît encore plus tard dans le roman : à travers la figure de Lycénion « petite louve » **TEXTE 52**

Lycénion est, comme Dorcon, mais de manière bien plus inoffensive, plus sympathique aussi, une prédatrice amoureuse – visant cette fois Daphnis (pour établir un parallélisme avec la menace qui a pesé sur Chloé – sauf que le sort de Daphnis est bien plus confortable)

or révélation finale de Lycénion établit une association sexe/violence **TEXTE 53** en donnant une image dramatique de la perte de virginité, vue comme une lutte et assassinat 3.19

- cette réalité de la violence de l'amour est visible à travers les mythes rapportés dans le roman, notamment l'histoire de Syrinx qui, pour fuir la violence de Pan 2.34.2, disparaît dans les roseaux

or un mythe est raconté également dans le livre I, raconté par Daphnis : celui de la palombe, ou plutôt mythe d'une jeune fille (anonyme) transformée en palombe) **TEXTE 54**

- sens pas forcément clair, mais lien avec histoire de Daphnis et Chloé par différents biais :

- un garçon et une fille, tous deux bergers ; rapport explicite avec Chloé : « jeune fille » deux fois dans la 1^{re} phrase

- la jeune fille chante l'histoire de Pan et Pitys, une nymphe éconduite par Pan et tuée par lui : encore un acte de violence en relation avec amour...

- or garçon qui réussit à s'emparer de ses vaches par son chant : renversement par rapport à action de Chloé qui joue de la syrinx pour faire revenir les vaches, qui sauveront ainsi Daphnis des pirates

- perte de ses vaches inspire à la jeune fille la volonté d'être transfo en palombe, un oiseau qui est un présent amoureux dans Théocrite, et qui est aussi associé à la prostitution dans le traité sur les rêves d'Artémidore : **TEXTE 55-56**

donc symbolisme amoureux et sexuel

- perte du troupeau à relier à figure du loup qui enlève les troupeaux ou, métaphoriquement, les jeunes filles

⇒ tristesse devant cette perte = souvenir de Sappho : tristesse de la jeune fille qui perd sa virginité : elle ne veut pas rentrer chez elle = honte de la jeune fille déshonorée (comme Leucippé, soupçonnée d'avoir fauté dans Achille Tatius, s'enfuit de chez elle)

Nb on ne sait pas si Daphnis, qui raconte cela en prétendant instruire Chloé (**TEXTE 57**), est conscient de cette valeur du récit ; Chloé elle-même comprend-elle la leçon ? on constate en tout cas que juste après, la première mention de Chloé s'accompagne de la précision que elle a « peur des bergers effrontés » **TEXT 58**, adjectif qui rappelle l'« effronterie » d'Eros **TEXTE 59**

⇒ l'innocence de Chloé disparaît au profit d'une méfiance discrètement suggérée, comme si le mythe lui avait mis la puce à l'oreille sur la réalité des rapports homme-femme

IV. L'imitation

NB 14 occurrences du concept « imiter » dans Longus (7 dans Héliodore, qui est quatre fois plus long) = thème central, à la fois dans la diégèse, en tant qu'activité des personnages, et dans la narration, en tant qu'activité du narrateur

2 grands principes régissent découverte de l'amour, et activité des héros en général : l'instinct (et la nature) et l'instruction

entre les deux se situe, d'une certaine manière, l'imitation, première source de connaissances pour l'homme, et source naturelle, dès l'enfance, selon Aristote dans la *Poétique* (1448 b 4-8).

TEXTE 60

cette instruction sera également transmise par des adjuvants, qui s'avèrent progressivement nécessaires dans le roman pour Daphnis et Chloé, face aux apories de l'imitation

Les personnages

- actes quotidiens

héros qui vivent un état de nature, dans laquelle ils se fondent en imitant ce qui les entoure : c'est visible au moment où Théocrite décrit l'apparition du printemps, qui coïncide avec début de la vie pastorale pour les deux héros ; c'est à ce titre qu'ils imitent ce qu'ils voient dans la nature, avec laquelle ils sont alors en parfaite harmonie :

TEXTE 61 « Daphnis et Chloé, jeunes et tendres, imitaient ce qu'ils entendaient et ce qu'ils voyaient. Ils entendaient les oiseaux chanter et ils chantaient... »

harmonie visible aussi dans la phrase à travers le rythme et les échos

cette imitation est justifiée par leur jeunesse, qui en fait des êtres parfaitement innocents : *ἀπαλός* peut d'ailleurs désigner les animaux nouveaux-nés

- Les limites de l'imitation du monde animal

principe de base = imiter la nature pour savoir faire ce dont l'instinct ne nous instruit pas or principe vicié dès le début, dans une séquence qui rend problématique, de façon un peu paradoxale, ce qui est naturel dans la nature, à travers les gestes des animaux **TEXTE 62**

- Lampon découvre Daphnis, avec des objets précieux ⇒ 1^{re} idée = « délaisser le nourrisson »

1.3

- 2^e mouvement : il a honte de ne pas « imiter l'humanité (*φιλανθρωπία*) de la chèvre » qui nourrissait Daphnis

⇒ il prend modèle sur l'animal, qui a des sentiments humains

- mais animal qui « délaisse son petit » **TEXTE 63** pour prendre soin de Daphnis : ce pourquoi Lamon a pitié de lui, alors même que, dans un premier temps il n'a pas pitié de Daphnis

⇒ deux dimensions contradictoire chez la chèvre : instinct maternel abandonné, mais instinct humain envers Daphnis

⇒ dès lors, comment prendre modèle sur la nature ? est-il même naturel de prendre modèle sur un animal pour développer un sentiment (qui devrait être) humain...

- comme Daphnis en fait cruellement l'expérience, l'imitation du règne animal a ses limites aussi quand il s'agit d'amour : lorsqu'il essaie d'imiter « ce que font les béliers aux brebis et les boucs aux chèvres », il constate que l'imitation des boucs mène à une aporie **TEXTE 29 supra**

⇒ La pratique érotique a besoin de quelque chose de plus que ce qu'offre la physis : elle nécessite une τέχνη, un savoir méthodique, qui est offert par Lycénion, en des termes pourtant paradoxaux : **TEXTE 64**

- Lycénion lui apprend à faire l'amour et pour ce faire, « le guide de tout son art (ἐντεχνῶς) jusqu'au passage qu'il avait tant recherché »

- mais ensuite, « C'est la nature elle-même qui enseigna à Daphnis ce qu'il lui restait à faire »

⇒ l'instinct reprend le dessus, ce qui permet à la fois à Longus une ellipse de la scène d'amour – qui garantit notre sagesse, et qui rend problématique la valeur didactique du roman :

dans la Préface, **TEXTE 65** Longus prétend que son ouvrage « donnera ses premières leçons à qui n'a pas connu l'amour » ; or ellipse = instruction interrompue

⇒ dialectique entre instinct et instruction, dont les parts respectives ne sont pas identifiées (ou pas identifiables)

- Réalité et imitation

naturellement, tous les gestes des héros ne sont pas fondés sur imitation de la nature qui les entoure, ce qui serait un peu fastidieux, et peu naturel

au contraire, même, à l'opposé du pôle représenté par la nature, on constate que les paroles et les actes de Daphnis et Chloé correspondent à un certain nb de situations héritées de la

tradition littéraire : en un sens ils font naturellement ce qui relève de la culture, ici au sens de *paideia* – culture littéraire

exemple assez emblématique = un passage très discret du roman : **TEXTE 66**

« Chloé allait cueillir des tiges d'asphodèle çà et là, tressait avec elles des cages à sauterelles »

- action anodine, geste mignon, jeu d'enfant ; en même temps, écho d'un passage de l'idylle I de Théocrite, **TEXTE 67** où « un petit garçon », « avec des tiges d'asphodèle, tresse un beau filet à sauterelles » (I, 52)

coïncidence entre geste quotidien, naturel, qui est passé par la tête de Chloé, et geste poétique : par ce biais, Longus semble suggérer que la frontière entre le naturel et le culturel est insaisissable

- dans le poème de Théocrite, l'enfant est représenté sur une coupe (de bois), un objet d'art longuement décrit dans une ephrasis, exercice littéraire hautement sophistiqué (qui a pour ancêtre la poésie homérique)

⇒ le geste de Chloé est donc doublement médiatisé : par l'art du poète décrivant une œuvre d'art : Longus met ainsi en évidence la qualité d'artefact littéraire de Chloé :

- en tant qu'acteur dans la fabula, elle imite ce qu'elle a autour d'elle
- en tant que personnage créé par Longus, elle imite un personnage de la tradition poétique
voir aussi 1.9 : comme les abeilles, Daphnis et Chloé cueillent les fleurs pour en faire des couronnes : lien avec activité poétique : les abeilles sont symboles du poète (cf. abeilles qui nourrissent Pindare ; image du miel de l'éloquence ou de la poésie) + *fleurs* comme poèmes que l'on rassemble en *couronne* dans des *anthologies* : par exemple *Couronne de Méléagre* dans *Anthologie grecque*, 12.257

Texte et imitation

Cela signifie que l'opération mimétique est également au cœur de la création du texte par Longus

d'un point de vue littéraire, la mimésis, concept central de la littérature de l'époque impériale, se définit en un dialogue constant les auteurs du passé, qui ne sont pas copiés, mais qui servent de point de départ à une nouvelle création : c'est la raison pour laquelle dans les textes de cette époque, et naturellement chez Longus, on trouve à chaque page des échos parfois quasi imperceptibles de textes plus anciens d'une très grande variété

Cette opération mimétique est même le principe inaugural du roman, comme l'indique la préface **TEXTE 68**

- réalité du narrateur d'emblée empreinte de culture :

- le *locus amoenus* décrit dans les premières lignes (un « bois, peuplé d'arbres, tapissé de fleurs et traversé par une eau fuyante ») rappelle celui que l'on trouve au début du *Phèdre* de Platon, **TEXTE 69**, où il est le cadre d'une réflexion sur l'amour (*Phèdre*, 229 a-259 b).

- dans la grotte est exposée une peinture qui décrit un deuxième niveau de réalité – dans **TEXTE 5** ; on comprend après coup, même si ça n'est pas dit, que ce tableau est sans doute un de ceux que les héros eux-mêmes ont exposés à la toute fin du roman **TEXTE 70**

= effet de brouillage entre réalité extradiégétique dans laquelle se trouve le narrateur (qui voit le tableau), et univers intradiégétique qu'il raconte juste après (dans lequel les héros exposent ce tableau)

- cette histoire est racontée par désir du narrateur « de répondre par l'écriture à cette peinture » (ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ) **TEXTE 71**

Longus s'appuie sur le double sens du mot *graphè*, qui signifie à la fois « écriture » et « peinture », une façon d'établir un brouillage entre les deux activités

- ἀντιγράψαι - = lien avec *antigraphos*, « copié » ; le mot établit ainsi une équivalence entre le monde peint et le monde décrit – qui sont tous les deux produits de l'art

- mais le préverbe *anti-* exprime aussi une rivalité, tout à fait classique dans littérature épiphraïstique

par exemple Lucien (*La salle*), au moment de déclamer dans une salle couverte de belles peintures, entreprend de décrire cette salle, rivalisant ainsi par les paroles avec la beauté de l'art pictural

⇒ il affirme que l'homme cultivé ne doit pas rester bouche close devant le spectacle qu'il admire (tout comme le narrateur de Longus est frappé d'admiration **TEXTE 21**), mais se doit de discourir pour participer à cette beauté

on observe ainsi un *agôn* entre différentes *graphai* : il s'agit de dépasser la peinture par l'écriture – et en l'occurrence, ici, le roman sert à donner une dynamique narrative des éléments statiques, et en soi incompréhensibles

c'est d'ailleurs la raison pour laquelle le narrateur a besoin d'un interprète, un *exégète*, **TEXT 72** dont il ne dévoile pas les paroles, passant directement de l'*exégèse* – explication d'une œuvre d'art – à la *diégèse*, mise en récit en quatre livres

Le narrateur devient ainsi le dernier maillon d'une chaîne de transmission : réalité → peinture → exégèse → récit

la copie (*mimèsis* au sens le plus strict, et le plus pauvre) devient création à part entière ; en un sens, Longus renverse la critique platonicienne de la poésie comme imitation d'imitation, en multipliant les intermédiaires pour parvenir à une authentique création

- La préface est de fait l'occasion pour Longus de vanter son ouvrage, dans des termes qui illustrent l'aspect intertextuel de la *mimèsis*, qui emprunte des termes aux auteurs anciens pr, dans le cas présent, les détourner

Longus définit son roman comme « un trésor qui charmera tous les hommes » (*κτῆμα δὲ τεργπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποις*) **TEXTE 72**

écho au fameux *κτῆμά τε ἐς αἰεὶ* de la préface de Thucydide (**TEXTE 73** 1.22) ; mais de façon détournée : alors que Thucydide affirmait que son œuvre, dépourvue d'éléments mythiques, serait dépourvue de charme (**TEXTE 74**) Longus affirme le charme de son œuvre, qualifié de mythe comme on la vu plus haut, et qui pourtant entend comme Thucydide avoir une utilité universelle

Association du plaisir et de l'instruction (même si on y a parfois vu des plaisirs douteux et une instruction peu recommandable) = chef d'œuvre et chef d'œuvre d'ironie de Longus