



LORETO NÚÑEZ

**Digressions romanesques chez Achille Tatius.
Voix enchâssées comme masques de l'auteur-narrateur^{1*}**

1. Introduction

Sein Roman ist ein förmliches Mosaik von sophistischen Betrachtungen und Diskussionen [...]; von sonstigen rhetorischen Prachtstücken, die mit der Erzählung selbst noch weniger zu tun haben: Beschreibungen von Bildern, Schilderungen aus der Naturgeschichte und dem Menschenleben, Erzählungen alter Mythen und äsopischer Fabeln usw.²

La liste de digressions chez Achille Tatius que Rhode conclut ici par un *et cetera* semble en effet interminable et constitue, à côté du récit 'à la première personne'³, une des deux particularités de *Leucippé et Clitophon* que cette contribution aborde. Les excursus du roman exemplifient à merveille ce que dit, par exemple, Quintilien sur la digression: il parle de son positionnement variable et de la variété étendue des formes qu'elle peut prendre et des contenus qu'elle peut traiter⁴. Face à cette diversité, j'ai procédé à une triple limitation.

D'une part, je me suis concentrée sur ce qu'on pourrait désigner des digressions à proprement parler: où aucun des faits ou personnages, ni principaux ni secondaires, ne constitue l'objet du discours, ni où il est question de quelque objet ou événement qui apparaisse sur la scène fictionnelle. Un cas d'exception est traité en marge à la fin, en transition vers la conclusion. Cette définition de base s'inspire de l'auteur de *progymnasmata* Théon: dans un récit, une digression serait un passage où ni la figure principale, ni un autre personnage pertinent n'apparaissent⁵. D'autre part, je me suis attardée sur des digressions à trait narratif⁶ sous l'angle particulier

^{1*} La rédaction de cet article a bénéficié du soutien de la Société Académique Vaudoise et du Fonds National Suisse grâce auxquels j'ai pu effectuer un séjour de recherche en Italie (à l'Institut Suisse de Rome et à la Scuola Normale Superiore di Pisa). Ma reconnaissance va aux directeurs de *CentoPagine*, G. Agosti et M. Fernandelli, pour leur bienveillance et patience. J'aimerais remercier ici aussi M. Marinčič pour le merveilleux colloque qu'il a organisé à Ljubljana. Dans ce qui suit, je me base sur l'édition et la traduction d'Achille Tatius par Garnaud 2002.

² Rhode 1876, 480-481.

³ Pour la question du récit 'à la première personne' de Clitophon, cf. en particulier Hägg 1971, 124-136, Fusillo 1989, 166-178 et Reardon 1999; pour une étude narratologique plus générale du roman, cf. Morgan 2004.

⁴ Quint. *inst.* IV 3,12: *Hanc partem παρέκβασιν vocant Graeci, Latini egressum vel egressionem. Sed hae sunt plures, [...] quae per totam causam varios habent excursus, ut laus hominum locorumque, ut descriptio regionum, expositio quarundam rerum gestarum vel etiam fabulosarum*; édition citée: Cousin 1976. Pour un survol sur la digression, cf. Sabry 1989, avec références antiques et indications bibliographiques modernes.

⁵ Cf. Théon (*Prog.* 81,1-4) sur les digressions dans les *Philippiques* de Théopompe: *Δύο γάρ που καὶ τρεῖς καὶ πλείους ὄλας ἱστορίας κατὰ παρέκβασιν εὐρίσκομεν, ἐν αἷς οὐχ ὅπως Φιλίππου, ἀλλ' οὔτε Μακεδόνων τινὸς ὄνομά ἐστιν*; édition citée: Patillon-Bolognesi 2002.

⁶ Le choix s'explique par le fait que ce travail s'insère dans le cadre d'une thèse de doctorat sur le récit enchâssé

de leur position dans le récit, ainsi que de leur cadre dans l'univers fictionnel de l'histoire⁷. Finalement, je me suis limitée aux digressions prononcées par des personnages, en évoquant seulement en marge celles proposées par Clitophon, personnage et narrateur⁸ de l'histoire.

C'est là en effet la deuxième spécificité de *Leucippé et Clitophon* qui intéresse cette étude: le choix d'un narrateur 'à la première personne' ou homodiégétique⁹. Dans les autres romans grecs d'amour et d'aventures, l'histoire est rapportée par un narrateur qui en est absent. Chez Achille Tatius, le récit est effectué par le héros en personne, le jeune Tyrien Clitophon. Cette singularité est accentuée non seulement par le recours à des verbes de la première personne, mais par le choix de mettre le pronom personnel correspondant dans des positions importantes dès le début¹⁰. Or la particularité est même redoublée dans l'ouverture du roman où l'on rencontre d'abord un autre 'je', celui d'une voix anonyme qui rapporte son arrivée à Sidon (I 1). Étant donné sa position d'ouverture et son anonymat, le statut de ce 'je' est controversé: on ne sait s'il s'agit de l'auteur ou d'un narrateur fictionnel¹¹. L'impasse me semble voulue et une position intermédiaire, telle que la formule Laplace, pourrait être une solution: «l'auteur se dissimule sous un double fictif»¹². Pourtant, plus que de *dissimulation*, je parlerais de *simulation*: l'auteur endosse le masque¹³ d'un narrateur pour devenir un auteur-narrateur qui depuis l'intérieur de la fiction peut céder ce rôle à un autre, le héros, qu'il rencontre à Sidon (I 2) et dont le récit constitue le reste du roman, sans qu'on ne revienne jamais sur cette scène initiale. Le discours d'un *ego* fait donc place à celui d'un autre, l'*auto*-biographie d'un 'je' devient l'*auto*-diégèse¹⁴ d'un autre au sens fort du terme, vue la représentation de l'acte narratif de celui-ci. Par la mise en scène du début, on assiste à la construction même de Clitophon en nouveau auteur-narrateur¹⁵, dont la distinction de son je-personnage ne pourra plus être oubliée¹⁶. Mis à part quelques indications dans la scène initiale¹⁷, il ne reste que le récit de Clitophon pour aborder les 'je' des deux auteurs-narrateurs. Or, comme l'indique Aristote, le récit peut et doit être *éthique*: montrer l'*éthos* discursif du locuteur (*Rhet.* 1417a16). Le discours du héros le fait¹⁸: à travers ses paroles en tant que narrateur et en tant que figure dans son histoire, mais aussi par les propos qu'il attribue à d'autres personnages. Toutes ces voix constituent différents masques enchâssés que le héros endosse ou doit prendre sur lui.

chez Achille Tatius et Apulée, dirigée par le Prof. D. van Mal-Maeder à l'Université de Lausanne.

⁷ Pour la distinction entre récit (le signifiant) et histoire (le signifié ou contenu), cf. Genette 1972, 72.

⁸ Il faut en effet distinguer entre Clitophon en tant que narrateur *a posteriori* et en tant que personnage passé, cf. e.g. Whitmarsh 2003, 193-195.

⁹ Pour le narrateur homodiégétique, présent dans l'histoire qu'il rapporte, cf. Genette 1972, 251-253.

¹⁰ C'est le tout premier mot prononcé par Clitophon (ἐγώ; I 2,1) et la première parole de son récit à proprement parler (ἐμοί; I 3,1); c'est également le premier terme que le narrateur anonyme du début utilise après une description qui ouvre le roman (ἐγώ; I 2,1).

¹¹ Le 'je' initial est identifié à l'auteur par Hägg (1971, 300) ou Bartsch (1989, 49-50); il s'agit clairement d'un narrateur fictionnel pour Marinčić (2007, 174-175) ou Morgan (2004, 493 et 2007, 107). Maeder commence par le qualifier comme un «narrateur» (1991, 2), mais le désigne ensuite comme «auteur-narrateur», après avoir constaté que ce 'je' anonyme est «assimilable, du fait même de son anonymat, à l'auteur» (1991, 3).

¹² Laplace 2007, 69.

¹³ Utilisant ici l'idée de 'masque' de façon assez générale, j'ai préféré éviter l'expression, employée dans la présentation à Ljubljana, de *persona*: son application aux textes antiques a été critiquée, cf. notamment Mayer 2003, avec références bibliographiques; pour une reconsidération du problème, cf. toutefois Guérin 2009.

¹⁴ Pour l'*autodiégèse*, cf. Genette 1972, 253: récit homodiégétique par le héros de l'histoire.

¹⁵ Pour la constitution de Clitophon en auteur de sa *vita*, cf. Marinčić 2007, en particulier 175, 181 et 183.

¹⁶ Cf. Whitmarsh 2003, 200 et 202.

¹⁷ Pour une analyse détaillée du cadre, ainsi que des interlocuteurs, cf. en particulier Laplace 2007, 77-96.

¹⁸ Cf. Morgan 2007, 107: le récit de Clitophon est aussi bien «character-defined» que «character-defining».

L'hypothèse qui sous-tend cette étude est double. D'une part, j'estime que les digressions servent, entre autres, à caractériser, voire à profiler le 'je' de Clitophon, aussi bien celui de son personnage passé que celui de sa figure de narrateur¹⁹. De l'autre, il me semble que cette caractérisation à travers les masques digressifs du héros est utilisée par Achille Tatius pour mettre en avant la création de son propre 'je', dont l'anonyme du début serait un masque: *Leucippé et Clitophon*. Ces deux procédés me paraissent être réalisés à travers des mouvements progressifs que j'ai tenté de mettre en lumière dans la présentation (brève pour des raisons évidentes d'espace): les exemples sont traités dans l'ordre de leur apparition dans l'œuvre.

2. Voix digressives enchâssées

Le premier exemple digressif est rattaché à un personnage qui se trouve en bas de l'échelle sociale: un esclave, qui chante les amours d'Apollon et Daphné (I 5,5). Le statut servile du narrateur est mis en avant par les mots *παῖς* et *οἰκέτης* (I 5,4). Deux autres éléments semblent accentuer sa position subalterne. D'une part, le style: en effet, c'est une énumération des différents épisodes de l'histoire, toujours reliés par un *καί*, rappelant un style simple et oral. D'autre part, le fait que les propos de l'esclave soient rapportés au style indirect, donc en fait par Clitophon-narrateur qui adapte son discours à la simplicité du jeune serviteur. Par ce choix, ce dernier se voit d'une certaine façon enlevé le privilège de raconter, avec sa propre voix, un récit mythologique. Les propos de ce genre sont exclusivement racontés par des personnages libres, comme par exemple par Clinias, le cousin homosexuel de Clitophon.

Dans une tirade contre le sexe féminin (I 8), Clinias évoque une série d'*exempla* mythologiques sur la cruauté des femmes. Le tout est présenté dans un double ordre chronologique. D'une part, les divers exemples évoquent les actions dans leur relation de cause à effet, offrant ainsi une dimension narrative en miniature²⁰. De l'autre, on note une chronologie plus ample qui commence par les débuts de l'humanité avec Pandore, pour passer par la guerre de Troie et évoquer ensuite les histoires qui lui ont succédé. Or Clinias ne dresse pas seulement un tableau de l'histoire humaine, mais aussi une sorte d'histoire littéraire. En effet, son discours se réclame d'un savoir sur la littérature (*μουσικῆς*; I 8,4)²¹. Il présente même deux des rares citations littérales qu'on trouve chez Achille Tatius (Hes. *Op.* 57-58 et Hom. *Il.* II 478) et d'autres échos plus indirects²². Cependant, justement ces rappels montrent la topicalité de ses propos, qui ne reçoivent d'ailleurs ni de réponse ni de réaction de la part de son interlocuteur hétérosexuel, Clitophon. Ce dernier prendra par contre la parole dans une scène similaire au livre II.

Avant cela, on trouve toutefois un autre passage digressif, avancé de nouveau par des esclaves

¹⁹ Une approche semblable se trouve chez von Poser 1969, qui toutefois exclut les digressions narratives et considère les excursus comme une façon de l'auteur pour présenter ses propres opinions. Pour la digression dans le roman antique (critique et réhabilitation), cf. les références bibliographiques dans Morales 2004, 96-151, qui aborde la digression surtout à travers les *sententiae* dont l'analyse a été écartée dans cette contribution. Cf. également la revalorisation de la digression dans le roman grec par Billault 1991, 265-301.

²⁰ L'amour pour Chrysis cause la peste et celui pour Briséis le deuil (I 8,5); les noces d'Hélène ont comme suite la guerre de Troie, celles de Pénélope le massacre des prétendants; l'amour de Phèdre fait succomber Hippolyte, ainsi que la haine de Clytemnestre tue Agamemnon (I 8,6).

²¹ Sur Clinias (sa sophistication et sa fonction de contrepoint de Clitophon) cf. Whitmarsh 2003, 196.

²² Cf. Garnaud 2002, 14 pour les liens les plus évidents avec l'*Illiade* (I 92-102 et XX 282-300) ainsi qu'avec Hérodote (I 8-12); cf. également Vilborg 1962, 25 pour d'autres parallèles.

(II 21-22). Cette fois, les propos de ces figures subalternes sont rapportés au style direct et cela très probablement parce qu'il s'agit d'un type de discours qui leur paraît plus approprié, voire presque 'naturel' selon la tradition: il s'agit de deux fables, genre dont le représentant le plus important était, selon la tradition, précisément un esclave: Ésope. Les serviteurs en question sont Conops (=Moustique), qui doit surveiller Leucippé, et Satyros, esclave de Clitophon qui, au contraire, essaie d'organiser une rencontre entre les deux jeunes gens. Les deux serviteurs s'affrontent dans une ambiance d'apparente plaisanterie qui cache leur rivalité et opposition. Face aux blagues de Satyros sur son nom, Conops-moustique lui raconte une fable (μῦθος; II 20,3) pour montrer le pouvoir d'un moustique. Une version presque identique à la fable relatée par Conops se trouve dans le corpus ésopique: il s'agit de celle sur le lion, Prométhée et l'éléphant²³. La réponse de Satyros est également une fable sur un moustique, mais déjà son introduction laisse entrevoir une certaine progression: alors que Conops désignait son histoire avec le terme μῦθος, l'esclave de Clitophon parle d'un λόγος (II 21,5) qu'il aurait appris d'un philosophe (ἀκῆκοῦά τινος τῶν φιλοσόφων; II 21,5). L'élévation se voit aussi dans les libertés que prend Satyros. Il se plie à l'argument de son rival, une histoire de moustique, mais omet explicitement le personnage de l'éléphant (II 21,5) et en rajoute un autre: une araignée dans la toile de laquelle le moustique succombe à la fin (II 21,7). Le travail de réélaboration par l'esclave de Clitophon est ainsi accentué. Il ne s'agit toutefois peut-être pas du seul niveau de réécriture. En effet, la fable racontée par Satyros se trouve aussi dans le corpus ésopique²⁴. Son récit n'est cependant pas littéralement identique au texte ésopique, comme c'était le cas pour celui de Conops. C'est une version plus développée (par la méthode de la description et du discours direct). Malgré sa limitation d'esclave au discours de la fable, Satyros est présenté comme inventif et victorieux, possible miroir de son maître.

Celui-ci se voit rehaussé également dans la scène suivante, qui le confronte une deuxième fois à des propos contre les femmes, cette fois de la part d'un autre jeune homosexuel, Ménélas (II 36). Ce dernier a recours, comme son prédécesseur Clinias, à l'*auctoritas* de poètes. Il mentionne explicitement Homère (ἄκουσον Ὅμηρου λέγοντος; II 36,3) et le cite (II. XX 234-235). Son développement est toutefois moins élaboré que celui de Clinias et beaucoup plus énumératif. De plus, la liste d'*exempla* qu'il propose semble même présenter un ordre chronologique pour ainsi dire erroné: Alcmène-Danaé-Sémélé (II 36,4). Cette séquence est en effet corrigée par Clitophon-personnage dans sa longue réponse (II 37): il suit l'ordre Sémélé-Danaé-Alcmène (II 37,4). La position victorieuse du héros dans ce débat est renforcée par la suite: il conclut en se distanciant de la littérature (μυθολογία), utilisée par Ménélas (et Clinias) et parle des plaisirs de l'acte sexuel (ἔργοι; II 37,5).

Jusque-là, on a assisté à une mise en avant de Clitophon, en particulier de son 'je-personnage'. La situation semble changer dans les deux exemples digressifs suivants. Le savoir de Clitophon-personnage est présenté comme inférieur à celui du stratège Charmidès. La différence entre les connaissances du héros et celles du stratège se perçoit déjà au début d'un développement sur

²³ *Fab.* 210 Chambry. Il n'y a que de différences minimales entre les deux : Conops utilise trois mots absents du texte ésopique (un article défini [II 21,1], le participe ἐπιστᾶ [II 21,2] et la particule δὴ [II 21,3] et a recours à un préfixe différent (παρὰ-πάντῳ au lieu de περι-πάντῳ [II 21,4]).

²⁴ *Fab.* 188 Chambry dont la version de Satyros sera selon Garnaud (2002, 56n. 1) clairement une «amplification». La question de savoir si ces fables sont une invention d'Achille Tatius ou une reprise est controversée. Vilborg (1962, 54-55) ne tranche pas; tout comme Delhay (1990) ou van Dijk (1996), qui insistent toutefois sur leur importance pour l'intrigue et leur ancrage dans le contexte, ainsi que Leplace (2007, 159-165) qui établit des liens avec le roman en entier. Pour Rommel (1923, 75-76), la fable élaborée de Satyros montre en tout cas nettement son origine rhétorique.

le phénix (III 25). Clitophon, ignorant l'oiseau, interroge Charmidès sur l'animal (III 25,1). Le stratège procède à une description du phénix (III 25,1-3) et fait un récit sur l'enterrement de l'oiseau par son fils (III 25,4-7). Il ne mentionne aucune source et marque ainsi son savoir direct. Par son assurance, le stratège est rehaussé face à Clitophon-personnage et cela doublement. D'une part, par l'ignorance admise de celui-ci sur le phénix. De l'autre, par un parallèle avec une autre scène: précédemment, Clitophon avait également parlé d'un oiseau, du paon, dans un discours de séduction face à Leucippé (I 16-19). À l'encontre du stratège, le jeune homme s'était appuyé sur le savoir de tiers (I 17,3). La contraposition est renforcée par le fait que Charmidès caractérise le phénix en le comparant et préférant au paon (III 25,1), l'oiseau que Clitophon-personnage avait précisément utilisé comme point de départ pour son discours séducteur.

L'opposition n'est pas anodine, car, dans la suite, Charmidès devient une menace pour Clitophon: il tombe en effet amoureux de Leucippé. Alors que les autres observent un hippopotame, le stratège a les yeux fixés sur la jeune femme (ἡμεῖς μὲν οὖν ἐπὶ τὸ θηρίον τοὺς ὀφθαλμοὺς εἶχομεν, ἐπὶ Λευκίππην δὲ ὁ στρατηγός; IV 3,1). La mise en parallèle du regard sur un animal qu'on est en train de chasser et le regard de Charmidès sur Leucippé montre l'intérêt agressif du stratège pour la jeune femme, qui est ainsi animalisée²⁵. Pour pouvoir continuer à fixer l'héroïne, le stratège commence un long discours dans lequel se trouve insérée une anecdote plus narrative sur un éléphant, scène étonnante (θέαμα καίνον; IV 4,7) à laquelle Charmidès aurait assisté en personne. Charmidès prend soin de marquer son expérience de première main (ἀκήκοα; IV 4,1 et εἶδον; IV 4,7). Son savoir autoptique est rehaussé par l'ignorance des interlocuteurs, Ménélas et Clitophon-personnage, qui n'ont vu un éléphant qu'en peinture (οὐκ εἶδομεν [...] ὅτι μὴ γραφῆ; IV 4,2).

Pourtant, en tant que narrateur, Clitophon prend le dessus: en fin de comptes, c'est *lui* qui rapporte le discours du stratège et c'est *lui* qui parle de l'éléphant à *son* public. De plus, il laisse le long discours digressif de Charmidès sans réaction de Leucippé. En effet, alors qu'au sujet de ses propres propos séducteurs, Clitophon-narrateur précise que l'héroïne semblait l'écouter non sans plaisir (οὐκ ἀηδῶς; I 19,1), pour le stratège, il n'a qu'une sèche formule de clôture indiquant qu'enfin ils s'étaient libérés des bavardages du stratège (ἐκ τῶν λόγων ἀπηλλάγημεν τοῦ στρατηγοῦ; IV 6,1). Une élévation du narrateur se perçoit aussi par rapport à la comparaison qui place le phénix de Charmidès au-dessus du paon de Clitophon-personnage. À travers le jeu de mot sur les multiples sens du terme φοῖνιξ²⁶, le héros semble être mis en avant: à part l'oiseau légendaire, le mot désigne le palmier, évoqué par le protagoniste dans son discours enclenché par le paon (I 17,3-5), ainsi que la pourpre dont Clitophon-narrateur rapporte l'invention (II 11,4-8) et, finalement, l'origine phénicienne dont Clitophon, un Tyrien, peut se vanter. Au rehaussement initial de Clitophon-personnage a succédé celui du héros-narrateur, qui s'énonce avec une assurance toujours plus grande, aussi sur d'autres animaux remarquables²⁷. Pourtant, le dernier exemple digressif semble ébranler la position surélevée du narrateur.

Le passage se trouve dans le dernier livre où, dans une phase de *suspense*, s'insèrent deux épreuves que doivent surmonter Leucippé et Mélité, avec laquelle Clitophon a eu une relation sexuelle. Les deux tests ont à leur origine des mythes racontés dans le roman: un prêtre d'Artémis

²⁵ Morales 2004, 197-198.

²⁶ Morales 2004, 49.

²⁷ Dans le discours sur l'hippopotame (IV 2,1-3,5), les voix de Charmidès et de Clitophon-narrateur se mélangent en quelque sorte (oscillation marquée par la transition abrupte en IV 3,5 à l'*oratio recta* du stratège; cf. Vilborg 1962, 81). Sur le crocodile (IV 19,1-6), c'est uniquement Clitophon-narrateur qui s'énonce, marquant son savoir de première main par un εἶδον autoptique (IV 19,1).

rapporte l'histoire de Syrinx en lien avec le test de Leucippé (VIII 6); Clitophon-narrateur celle de la fille-source Rhodopis en relation avec l'examen de Mélité (VIII 12). On retiendra ici trois points pour le discours du prêtre qui me semblent étroitement liés et intéressent mon propos. En premier, il faut constater le fort ancrage dans le *hic et nunc* du discours explicatif, marqué par des déictiques (τουτὶ [...] ἐνθάδε; VIII 6,1). Deuxièmement, également en relation avec le cadre, il y a la mention des interlocuteurs (ὁμῖν [...] Βυζαντίοις; VIII 6,2). En fait, le discours du prêtre est une réponse au récit que Clitophon, un Tyrien, vient de faire de ses aventures. On assiste donc à une sorte d'effacement de l'identité ou du moins de l'origine de Clitophon²⁸. Finalement, à côté de la fixation dans le cadre fictionnel, la digression a aussi un rapport avec le récit: c'est l'explication nécessaire pour comprendre l'événement à suivre, le test de Leucippé. Elle est mise dans la bouche d'une figure à statut élevé et non pas dans celle de Clitophon qui, en tant que narrateur, rapporte le mythe étiologique de l'examen de Mélité, l'autre femme. Clitophon-narrateur est en quelque sorte obligé, par une instance supérieure, à fournir les bases pour la mise à l'épreuve de la femme avec laquelle il a commis sa faute romanesque, son infidélité.

On sent ici une certaine fluctuation non plus seulement entre Clitophon-narrateur et son 'je-personnage', mais aussi entre le narrateur et une autre figure qui le met en scène, l' 'auteur'. Cette personne de l'auteur réel, nous ne pouvons l'approcher concrètement, elle reste le masque du narrateur anonyme placé au début, dont la voix s'unit de telle sorte avec celle de Clitophon qu'un retour à la scène-cadre ne semble plus nécessaire. Un bon exemple pour la mise en parallèle de ces deux voix se perçoit dans le cas de trois *ekphraseis* d'œuvres d'art dont j'ai tenté ailleurs de mettre en évidence l'aspect narratif²⁹ et qui présentent plusieurs ressemblances et différences³⁰. S'agissant de passages rapportés par l'instance narrative et de descriptions d'objets présents dans la scène fictionnelle, elles n'entrent pas dans le corpus digressif de cette étude, tel qu'il est défini en introduction. Une considération générale et marginale de leur forme et de l'ordre dans lequel elles apparaissent me semble toutefois opportune comme transition vers des remarques finales.

²⁸ Une élimination semblable de l'origine tyrienne du héros se perçoit déjà dans les récits étiologiques de sa patrie que Clitophon-narrateur rapporte à la troisième personne: Τύριοι νομίζουσιν (II 2,1), διηγούνται (II 2,2), ὡς ὁ Τυρίων λόγος (II 2,6) ou μυθολογοῦσι Τύριοι (II 11,4); cf. Hägg 1971, 106 n. 1.

²⁹ Núñez 2008, 328-330.

³⁰ Pour Bartsch (1989, 49-50), vue l'absence de références au discours de Clitophon, les trois descriptions devraient être attribuées au narrateur anonyme. Pour ma part, je me limiterais à constater que les trois descriptions présentent en tout cas plusieurs liens qui mettent en parallèle l'anonyme et Clitophon. En ce qui concerne les ressemblances, on peut en évoquer les suivantes: 1) introduction de la description dans un contexte pour ainsi dire de 'visite touristique' (περιῖόν ; I 1,2; περιήειμεν ; III 6,2; ἔτυχον [...] παρεστώς ; V 3,4); 2) insistance sur la découverte visuelle des tableaux avec le verbe ὀρῶ (I 1,2; III 6,3; V 3,4); 3) ajouts d'une érudition autre que simplement artistique ou mythologique, e.g. le développement sur la laine de l'Inde (III 7,5); 4) inclusion de jugements ou sentiments de la part du descripteur, e.g. les remarques sur la tête de Gorgô (ἐστὶ φοβερά; III 7,7 et ἀπειλεῖ; III 7,8); 5) adresses à un 'tu', l'incluant ainsi dans le discours (εἶπες ἄν; I 1,13; ἠλέησας; III 8,4). En relation aux différences, une bonne illustration peut se voir dans le différent traitement du corps féminin: alors que l'apparence voluptueuse d'Europe est décrite en détail par le narrateur anonyme du début (I 1,10-11), Clitophon-narrateur ne retrace presque pas le corps d'Andromède (III 7,5).

3. Conclusions? Le 'roman de l'anonyme' versus le 'roman de Clitophon': la victoire de Leucippé et Clitophon d'Achille Tatius

Il s'agit d'un tableau représentant l'enlèvement d'Europe décrit par l'auteur-narrateur initial (I 1) et de deux *ekphraseis* faites par Clitophon-narrateur: un diptyque avec la libération d'Andromède et de Prométhée (III 6-8), ainsi qu'une image avec l'histoire de Philomèle, Procné et Térée (V 3), racontée ensuite par Clitophon-personnage (V 5). La séquence des trois descriptions paraît obéir à un double mouvement qui peut profiler Clitophon-narrateur ou l'anonyme initial. D'une part, on a l'impression d'une progression en faveur du héros: de la description de l'anonyme portant sur un seul mythe, on passe au diptyque Andromède-Prométhée traité par Clitophon-narrateur et, enfin, au double développement descriptif et narratif sur Philomèle par Clitophon, narrateur et personnage. De l'autre, on peut discerner un mouvement inverse: après une sorte de triptyque pour Europe (terre de Sidon/mer/Éros vers la Crète), on arrive au diptyque, pour conclure sur une description d'une image incomplète, puisque la métamorphose des protagonistes en oiseaux en est évincée. Cette évolution en *decrescendo* se perçoit également au niveau de la longueur: la première description est la plus longue (66 lignes de l'édition de la CUF); la dernière *ekphrasis* est la plus courte (23 lignes). On ne sait qui des deux, le narrateur anonyme ou Clitophon-narrateur, est le mieux mis en avant. Un phénomène semblable se perçoit si l'on considère l'ouverture et la fin du roman.

C'est un fait: le dernier mot revient à Clitophon-narrateur, car on ne retourne plus à la scène initiale avec le narrateur-auteur anonyme³¹. Clitophon s'est complètement transformé en auteur de son œuvre, de son autobiographie. Pourtant, une autre instance semble inclure une sorte de signature indirecte vers la fin. Le dernier mot du roman est Byzance (VIII 19,3). Cette spécification d'une ville fait écho au tout premier mot de l'œuvre, Sidon (I 1,1), tout en créant une distance par la non-identité³². Or Byzance est la patrie de Leucippé et une variante du titre du roman était précisément *Leucippé*³³. Entre Sidon et Byzance, nous avons assisté à un défilé de divers masques, soigneusement placés en climax en faveur du 'je' du roman; mais on peut se demander duquel. Dans une première phase, à travers les discours d'esclaves et dans les débats de jeunes hommes libres sur la sexualité, la figure de Clitophon-personnage est mise dans des positions supérieures. Dans un deuxième temps, avec les remarques du rival Charmidès, les limites du 'je-personnage' sont mises à découvert, mais son 'je-narrateur' prend le dessus. Finalement, Clitophon-narrateur doit céder la parole au prêtre d'Artémis pour qu'il raconte le mythe à la base du test de Leucippé, alors que lui-même se voit obligé à relater celui en lien avec sa plus grande faute: l'infidélité envers l'héroïne avec Mélité.

Du jeu entre le 'je' de Clitophon-narrateur et celui de Clitophon-personnage, on a glissé vers un jeu entre l'*ego* du héros et celui d'un autre. Ce dernier se cache derrière la voix du héros qui endosse divers masques, aussi celui d'auteur-narrateur, se substituant à l'instance créatrice, masquée en anonyme initial et cachée derrière le traitement que doit subir Clitophon³⁴. Ce dernier se voit ainsi introduire au milieu de sa propre *vita* «Alexandrie» (V 1,1), patrie attribuée à Achille

³¹ Sur le problème du non-retour à la scène initiale, cf. plus récemment Nakatani 2003, 74-79, Morales 2004, 144-147 et Repath 2005, avec indications bibliographiques.

³² Morales 2004, 144.

³³ Cf. Vilborg 1962, 18; Laplace 2007, 1; et Whitmarsh 2005, 592, qui nuance toutefois cette donnée (596-598).

³⁴ Pour une tentative d'aborder le «hidden author» d'Achille Tatius, cf. Morgan 2007.

Tatius³⁵. Cette patrie est doublement centralisée: par un personnage de fiction, Clitophon, et par une figure ‘réelle’ dont ce serait une *sphragis* voilée. Or cette signature se place non seulement au milieu de l’œuvre, mais à un endroit pivot qui sépare le roman en deux moitiés³⁶.

En considérant les deux débuts, avec les ‘je’ s’y énonçant, on pourrait parler d’un premier ‘roman de l’anonyme’ (livres I-IV) et d’un deuxième ‘roman de Clitophon’ (livres V-VIII). Dans l’optique des digressions narratives, une constatation s’impose: c’est dans le ‘roman de l’anonyme’ qu’on trouve plus d’excursus. En outre, ceux-ci sont énoncés par une vaste variété de figures. La deuxième moitié en a beaucoup moins. De plus, presque tous sont prononcés par Clitophon (sauf le récit de syrinx) et les deux derniers, en fournissant des explications nécessaires pour la compréhension des tests de Leucippé et Mélité, présentent un lien plus étroit avec l’histoire principale³⁷. C’est ainsi que, dans la deuxième moitié, Clitophon-narrateur endosse le masque d’un auteur-narrateur romanesque plus ‘orthodoxe’³⁸. Or ce nouveau romancier rehausse avant tout l’histoire inventée par l’auteur. Alors que la première moitié (le roman de l’anonyme) profilait Clitophon, personnage et narrateur, la deuxième (le roman de Clitophon) met en avant l’œuvre *Leucippé et Clitophon*, création d’Achille Tatius. Clitophon, une figure doublement marquée par des échos fictionnels, par le recours au ‘je’ et par son origine Phénicienne³⁹, sert à rehausser l’invention, réelle et matérielle, d’un autre, qui peut-être ne s’est présenté masqué dans sa fiction que pour lui donner, depuis l’intérieur, une signature plus personnelle: non pas par son nom, mais par son ‘je’.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bartsch 1989

S.Bartsch, *Decoding the Ancient Novel: the Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton 1989.

Billault 1991

A.Billault, *La création romanesque dans la littérature grecque à l’époque impériale*, Paris 1991.

Cousin 1976

J.Cousin, *Quintilien. Institution oratoire, livres IV et V*. III, Paris 1976.

Delhay 1990

C.Delhay, *Achille Tatius fabuliste?*, «Pallas» XXXVI (1990), 117-131.

³⁵ Pour l’acceptation de cette origine (qui ne se fonderait pas seulement sur la description d’Alexandrie au début du livre V), cf. Plepelits 1980, 2-3 ou Laplace 2007, 2.

³⁶ Cf. Sedelmeier 1959, 131.

³⁷ On pourrait coupler cette évolution avec une considération sur l’utilisation des exercices rhétoriques. La première moitié regorge d’applications de *progymnasmata*, que nous avons rencontrés sous forme de digressions: récits divers, fables, *refutatio* dans la diatribe Clinias (cf. Laplace 2007, 261) et *synkrisis* dans le débat sur la sexualité (cf. Laplace 2007, 268), *ekphraseis*. Vers la fin, on a une sorte de mise en scène déclamatoire à travers les discours judiciaires qui toutefois sont tous en lien avec l’intrigue principale. Cette progression, commençant par les exercices préparatoires pour finir sur les déclamations (cf. van Mal-Maeder 2007, 137), va donc de pair avec l’attention croissante qu’on porte à l’histoire.

³⁸ Dans cette direction, on constate aussi la transformation de Clitophon en narrateur toujours plus omniscient, cf. Hägg 1971, 303 et Reardon 1999, 248-249.

³⁹ Sur le trait fictionnel indiqué par l’utilisation du récit-je, cf. Maeder 1991, 12; sur les connotations des Phéniciens comme mensonges, cf. Morales 2004, 48-50 ou Marinčić 2007, 182.

Fusillo 1989

M.Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia 1989, trad. fr. *Naissance du roman*, Paris 1991 (traduction citée).

Garnaud 2002

J.-P.Garnaud, *Achille Tatiüs d'Alexandrie. Le roman de Leucippé et Clitophon*, Paris 2002 (1991¹).

Genette 1972

G.Genette, *Discours du récit*, in G.Genette, *Figures*. III, Paris 1972, 67-273.

Guérin 2009

C.Guérin, *Persona. L'élaboration d'une notion rhétorique au I^{er} s. av. J.-C. I. Antécédents grecs et première rhétorique latine*, Paris 2009.

Hägg 1971

T.Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius, and Achilles Tatiüs*, Stockholm 1971.

Laplace 2007

M.Laplace, *Le roman d'Achille Tatiüs: 'discours panégyrique' et imaginaire romanesque*, Bern/New York 2007.

Maeder 1991

D.Maeder, *Au seuil des romans grecs: effets de réel et effets de création*, «GCN» IV (1991), 1-33.

Marinčič 2007

M.Marinčič, *Advertising One's Own Story. Text and Speech in Achilles Tatiüs' Leucippe and Clitophon*, in V.Rimell (ed.), *Seeing Tongues, Hearing Scripts: Orality and Representation in the Ancient Novel*, «ANS» VII, Groningen 2007, 168-200.

Mayer 2003

R. Mayer, *Persona<l> Problems. The Literary Persona in Antiquity Revisited*, «MD» L (2003), 55-80.

Morales 2004

H.Morales, *Vision and Narrative in Achilles Tatiüs' Leucippe and Clitophon*, Cambridge 2004.

Morgan 2004

J.Morgan, *Achilles Tatiüs*, in I.De Jong-R.Nünlist-A.Bowie (eds.), *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden/Boston 2004, 493-506.

Morgan 2007

J.Morgan, *Kleitophon and Encolpius: Achilles Tatiüs as Hidden Author*, in M.Paschalis-S.Frangoulidis-S.Harrison-M.Zimmerman (eds.), *The Greek and the Roman Novel. Parallel Readings*, «ANS» VIII, Groningen 2007, 105-120.

Nakatani 2003

S.Nakatani, *A Re-examination of Some Structural Problems in Achilleus Tatiüs' Leucippe and Clitophon*, «AN» III (2003), 63-81.

Núñez 2008

L.Núñez, *Mythes enchâssés dans un roman grec: Achille Tatiüs entre érudition et divertissement*, in J.-P.Aygon-R.Courtray (eds.), *Mythes et savoirs dans les textes grecs et latins*, «Pallas» LXXVIII (2008), 319-334.

Patillon-Bolognesi 2002

M.Patillon - G.Bolognesi, *Aelius Théon. Progymnasmata*, Paris 2002² (1997).

Plepelits 1980

K.Plepelits, *Achilleus Tatius. Leucippe und Kleitophon*, Stuttgart 1980.

Reardon 1999

B.P.Reardon, *Achilles Tatius and Ego-Narrative*, in S.Swain (ed.), *Oxford Readings in the Greek Novel*, Oxford 1999, 243-258 (1994).

Repath 2005

I.D.Repath, *Achilles Tatius' Leucippe and Cleitophon: What Happened Next?*, «CQ» LV (2005), 250-265.

Rhode 1876

E.Rhode, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1876.

Rommel 1923

H.Rommel, *Die naturwissenschaftlich-paradoxographischen Exkurse bei Philostratus, Heliodorus und Achilles Tatius*, Stuttgart 1923.

Sabry 1989

R.Sabry, *La digression dans la rhétorique antique*, «Poétique» LXXIX (1989), 259-276.

Sedelmeier 1959

D.Sedelmeier, *Studien zur Erzähltechnik des Achilleus Tatius*, «WS» LXXII (1959), 113-143.

van Dijk 1996

J.G.M.van Dijk, *The Function of Fables in Graeco-Roman Romance*, «Mnemosyne» IXL (1996), 513-541.

van Mal-Maeder 2007

D.van Mal-Maeder, *La fiction des déclamations*, Leiden/Boston 2007.

Vilborg 1962

E.Vilborg, *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon*, Göteborg/Uppsala 1962.

von Poser 1969

M.von Poser, *Der abschweifende Erzähler*, Bad Homburg 1969.

Whitmarsh 2003

T.Whitmarsh, *Reading for Pleasure: Narrative, Irony, and Erotics in Achilles Tatius*, in S.Panayotakis-M.Zimmerman-W.Keulen (eds.), *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden/Boston 2003, 191-205.

Whitmarsh 2005

T.Whitmarsh, *The Greek Novel: Titles and Genre*, «AJPh» CXXVI (2005), 587-611.