

Corin Braga

Voyages utopiques et SF dans deux romans grecs antiques

UTOPIAN AND SF VOYAGES IN TWO ANCIENT GREEK NOVELS

Abstract: The Renaissance genre of utopia has its forerunners in the extraordinary voyages of the Roman Empire's literature. Two of these adventure novels, *Wonders beyond Thulé* by Antonius Diogenes and *True Histories* by Lucian, from the 2nd century CE, stage different places with utopian characteristics (Hyperborea, Pythagora's and Zamolxis' communities, the Island of the Blessed, the Island of Dreams) or early SF traits (the Moon, the Sun, several aerial cities). Nourished by the rich imaginary of the ancient *paradoxographia* (historical, geographical and literary texts about the *mirabilia* of the East), these texts display a tremendous freedom of invention. Intended to copy or parody previous writings, in order to entertain and please their readership, they ignore all Aristotelian precepts of structure or the need for a global unified meaning, and develop random narrative scenarios, which I would characterize as "anarchetypal".

Keywords: Ancient Greek Novel; Antonius Diogenes; Lucian; Extraordinary Voyage; Ancient Utopias; Voyage to the Moon; Anarchetype.

CORIN BRAGA

Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
costeaunot@yahoo.com

DOI: 10.24193/cechinox.2024.46.23

Bien que l'archétype du genre utopique soit incarné par un texte de la Renaissance, *Utopia* de Thomas Morus, les commentateurs n'ont pas manqué de trouver ses origines dans la littérature et la philosophie antiques, à commencer par quelques dialogues de Platon¹. Les voyages extraordinaires et fantastiques de l'Antiquité explorent des espaces et des sociétés lointaines et exotiques, qui mettent souvent en scène des communautés meilleures, que les auteurs offrent en exemple moral et social à leurs lecteurs. Ainsi les Atlantes du grand continent Meropis évoqués par Théopompe dans ses *Philippiques* selon le résumé d'Aelian (IV^e siècle av. J.-C.), les Hyperboréens de Hécatee d'Abdère (*Sur les Hyperboréens*, IV^e-III^e siècles av. J.-C.), les habitants de l'Île Panchée qui seraient les originaux humains des dieux chez Évhémère (*Écriture sacrée*, III^e siècle av. J.-C.), le peuple heureux des Îles du Soleil de Jambule (III^e siècle av. J.-C.), les pays des Brahmanes et des Gymnosophistes chez Philostrate (*Vie d'Apollonios de Tyane*, II^e siècle ap. J.-C.), les Îles des Bienheureux et des Songes de Lucien (*Histoires vraies*, II^e siècle, ap. J.-C.), etc.

Parmi ces voyages extraordinaires et utopiques, deux ont été traités aussi bien

comme des précurseurs de la science-fiction moderne : *Les merveilles au-delà de Thulé* d'Antoine Diogène (II^e siècle, ap. J.-C.) et *Histoires vraies* de Lucien (II^e siècle, ap. J.-C.). Dans les deux textes, parmi d'autres péripéties, les protagonistes arrivent dans la Lune et découvrent des personnages comme la Sibylle, ou des communautés de Lunairiens, puis de Solariens. Bien que la composante scientifique et technique leur manque, ces voyages ont été considérés par S. C. Fredericks, A. Roberts et M. Fusillo comme les précurseurs de Godwin et Cyrano de Bergerac, de Verne et de Wells². Dans cette étude, je vais me pencher sur les deux textes, spécialement sur leurs configurations, qui, à la différence d'autres romans antiques, qui ont une structure archétypale (*Les Métamorphoses* d'Apulée, la *Vie d'Apollonios de Tyane* par Philostrate, *Le Roman d'Alexandre*), témoignent d'une liberté d'invention et d'un mépris de la forme que je caractériserais d'anarchétypique.

Le premier texte que je voudrais analyser est le roman d'Antoine Diogène, *Les merveilles d'au-delà de Thulé*. Malheureusement le manuscrit, riche de vingt-quatre livres, ne s'est pas conservé, tout ce qu'il en reste est un résumé assez conséquent et un commentaire par Photius dans le Codex 166 de sa *Bibliothèque*, ainsi que quelques renvois épars par Porphyre, Iohannes Lydus et deux papyri³.

Photius pense, en s'appuyant sur les éléments de l'intrigue, que le récit « n'est pas fort éloigné de l'époque du roi Alexandre ». En effet, Diogène, qui utilise la convention du manuscrit trouvé, prétend que la relation du voyage par Dinias aurait été transcrite, en deux exemplaires, sur des tablettes de cyprès. Un de ces exemplaires, déposé dans la tombe de la famille de Dercyllis,

aurait été trouvé par Alexandre et deux de ses compagnons, lors de la destruction du Tyr. La découverte aurait été narrée dans une lettre adressée à sa femme Philè par un certain Balagros. C'est ce récit, ensemble avec d'autres « témoignages d'auteurs plus anciens sur les fables qu'il rapporte », qu'Antoine Diogène aurait utilisé pour composer son roman. Dans ce sens, « Il cite lui-même un auteur plus ancien que lui, un certain Antiphane qui, dit-il, s'est occupé de récits merveilleux du même genre »⁴. Prenant à la lettre la convention narrative de Diogène, Photius conclut que :

Selon toute apparence, il est antérieur dans le temps aux auteurs qui se sont attachés à imaginer des fictions de cette sorte, c'est-à-dire Lucien, Lucius, Jamblique, Achille Tatius, Héliodore et Damascius. En effet, ce récit semble être la source des *Histoires vraies* de Lucien, des *Métamorphoses* de Lucius et même, pour les histoires de Sinonis et Rhodanès, de Leucippe et Clitophon, de Chariclée et Théagène, pour les inventions sur leurs courses errantes, leurs amours, leurs enlèvements, leurs périls, Dercyllis, Céryllos, Throusca et Dinias semblent avoir fourni les modèles.⁵

Les commentateurs d'aujourd'hui ne sont pas d'accord avec cette inférence et tendent à dater le roman plus tard, vers la fin du I^{er} siècle et la première partie du II^{ème} ap. J.-C.⁶ Il est vrai que le nœud de l'intrigue, les amours, les enlèvements, les courses errantes et les périls traversés par les personnages, signalés par Photius, sont le lot commun du roman érotique grec et que le récit d'Antoine Diogène semble

en être un des premiers exemples. Mais, comme le signale Niklas Holzberg, ses successeurs ont repris seulement le modèle des aventures érotiques, en l'insérant dans un cadre beaucoup plus réaliste, et ont laissé de côté le modèle du voyage fantastique dans des contrées merveilleuses⁷. En revanche, cette dernière direction aurait été poursuivie par Lucien dans ses *Histoires vraies*⁸, du moins dans le registre parodique, bien que les parallélismes entre les deux ne soient pas si évidents et convaincants, selon J. R. Morgan⁹.

Les quelques considérations de critique littéraire formulées par Photius semblent être plus proches du sujet : « L'ouvrage est un roman ; le style en est clair et d'une telle pureté que la netteté ne laisse jamais à désirer même dans les digressions du récit. Dans les pensées, il offre le plus grand agrément parce que, si proche des mythes et des merveilles incroyables, il donne à la matière de ses récits une façon et une disposition absolument croyables »¹⁰. Dans peu de mots, il y surprend quelques éléments qui, quoique parfois contradictoires, semblent bien caractériser le texte. Il s'agit donc d'un roman, du moins de ce que le public du Haut Empire traitait comme tel. La clarté et la pureté du style constatées par Photius renvoient au style soigné des « atticistes ». Le « grand agrément » des pensées semblent bien convenir au goût érudit des écrivains de la « deuxième sophistique », et à un public raffiné qui fait des clins d'œil à la mystique néoplatonicienne et jouit des allusions à Pythagore (comme le signale Porphyre aussi à propos du texte).

En même temps, Photius remarque aussi bien des caractéristiques qui ne rentrent pas dans le canon, mais qu'il

semble désireux d'excuser discrètement. Le récit contient beaucoup de digressions et d'histoires encastrées (le résumé laborieux confirme cette ouverture anarchique du sujet), mais l'auteur saurait les ordonner dans une « disposition » savante. Ce qui plus est, Diogène traite de sujets « proche des mythes et des merveilles incroyables », mais il le ferait avec un esprit de vraisemblance qui conviendrait, semble-t-il, au précepte aristotélique de la mimésis. Photius discerne correctement les stratégies de la convention de véracité : « il se dit le narrateur d'une intrigue ancienne et, même en inventant ces récits incroyables et mensongers, il prétend détenir des témoignages d'auteurs plus anciens sur les fables qu'il rapporte »¹¹. Dans cette citation, René Henry traduit par « intrigue ancienne » ce que Photius écrit comme « κωμωδίας παλαιᾶς » (comédie ancienne), et probablement il n'a pas tort ; toutefois, bien qu'Antoine Diogène ne puisse se revendiquer de la comédie ancienne, Photius pourrait peut-être faire allusion à une dimension parodique du texte (plus évidente dans le cas de Lucien).

Quant au sujet proprement dit, il est en effet arborescent, avec des personnages qui prennent tour à tour la relève de la narration. En lisant le résumé de Photius, on a l'impression qu'Antoine Diogène se serait laissé aller au plaisir de l'invention infinie et que les vingt-quatre livres du roman arrivaient à peine à l'assouvir. Toutefois, bien que les fils de plusieurs intrigues s'immiscent continuellement, il semble, selon l'appréciation de Photius, que l'auteur n'en laisse aucune sans résolution, en les tressant d'une main experte, dans une « disposition » complète. Je vais essayer de démêler les « sujets » entremêlés en identifiant

les narrateurs qui produisent ces histoires, des narrateurs qui peuvent présenter leurs propres aventures, ou les aventures d'autres personnages. Cette double fonction fait que la position de chaque narrateur change : de narrateur homodiégétique, qui raconte ses péripéties, il devient narrateur hétérodiégétique, qui se fait le porte-parole de ses compagnons qui rapportent leurs propres péripéties ; de plus, il y a aussi bien un narrateur intradiégétique, qui rencontre les personnages et conserve leurs récits, et un narrateur extradiégétique, à savoir la figure textuelle de l'auteur lui-même.

Des narrateurs homodiégétiques il y en a au moins trois, Dinias, Dercyllis et Azoulis, et quelques autres encore, de moindre importance.

L'histoire de Dinias est la suivante : originaires de Tyr, Dinias et son fils Démocharès font une expédition vers le Nord, à travers le Pont (la Mer Noire) et la mer Hyrcanienne (la Caspienne), et remontent vers les monts Riphées à la source du Tanaïs (le Don, qui se verse dans la Mer Noire). À cause du froid ils quittent la Scythie et se dirigent vers l'Est (vers « les régions où le soleil se lève »). De là, ils font en bateau « le tour de la mer extérieure » et arrivent dans l'île de Thulé (l'Islande). Puisque sur les cartes de l'Antiquité et du Moyen Âge la terre est un disque entouré par le fleuve Océan, il semble que la circumnavigation a eu lieu toujours par le Nord (en contournant l'Asie et l'Europe), et non par le Sud (en contournant l'Afrique). Établi à Thulé, Dinias épouse Dercyllis, originaire elle aussi de Tyr. De narrateur homodiégétique de son propre périple, Dinias devient dès lors, à l'usage de Cymbas, le narrateur hétérodiégétique des péripéties de Dercyllis, qui, elle, les avait racontées en narrateur

homodiégétique à Dinias. Après le départ de Dercyllis vers Tyr, Dinias continue ses pérégrinations vers le Nord, et « c'est dans cette course qu'il vit les merveilles incroyables qui se passent au-delà de Thulé et qu'il est censé raconter maintenant à Cymbas »¹². À l'encontre des géographes, qui prétendaient que la « *zona frigida* » sous le Pôle est invivable, Dinias raconte qu'il y a rencontré des habitants habitués au jour et à la nuit polaires.

Ici, le roman d'Antoine Diogène plonge dans le fantastique, ce qui semble mettre Photius mal à l'aise ; il n'arrive plus à en produire le résumé, se contentant de faire allusion à « d'autres étrangetés du même genre », et à « un récit extraordinaire sur des hommes et sur certaines merveilles d'autre sorte que personne, dit-il, n'aurait pu voir ni entendre raconter ni même imaginer »¹³. Toutefois, pour ne pas laisser ses lecteurs complètement sur leur soif, et aussi pour clore son rapport, Photius cite l'épisode le plus incroyable, celui du voyage de Dinias sur la Lune (il semblerait que près du pôle notre satellite toucherait à la Terre). Là, le protagoniste rencontre la Sibylle, qui fait des présages et exauce son vœu de revenir chez lui. Ainsi, Dinias se réveille transporté miraculeusement dans le temple d'Héraclès à Tyr, où il rejoint Dercyllis et Mantinias et ensemble ils confient leurs derniers récits à Cymbas.

L'histoire de Dercyllis est la suivante : Dercyllis et Mantinias sont sœur et frère nés dans une famille noble de Tyr. Malheureusement, un mage égyptien, Papias, émigré de son pays, transforme par un maléfice les parents des deux enfants en des morts vivants. Dercyllis et Mantinias s'enfuient à Rhodes, puis en Crète, puis chez les Tyrrhéniens. Séparée de son

frère, Dercyllis arrive dans le pays des Cimmériens où, à l'instar d'Ulysse, fait une invocation des morts et est instruite par sa servante morte. Finalement, elle revient en Europe et visite le tombeau de la Sirène (peut-être près de Naples, selon Rohde). Là, elle apprend l'histoire d'Astraios, qui l'avait entendue lui-même de Philotis, sur les faits miraculeux de Pythagore. Puis, elle va avec Astraios en Ibérie, dans une ville habitée par des nyctalopes (« dont les habitants voyaient la nuit, mais étaient aveugles chaque jour »), puis chez les Celtes, d'où ils s'échappent sur des « chevaux qui changeaient de couleur », puis chez les Aquitains, qui honorent Astraios « à cause de ses yeux qui, se dilatant et se rétrécissant, annonçaient les phases de la lune »¹⁴. Plus tard, elle arrive chez les Artabres (dans les encyclopédies du Moyen Âge, les *artibatarae* étaient une race humaine monstrueuse d'Afrique marchant sur quatre pattes), qui se comportent comme des Amazones (« les femmes font la guerre tandis que les hommes gardent la maison et s'occupent des travaux féminins »), et chez les Astures, où Astraios est jugé pour une faute ancienne. D'Ibérie, Dercyllis navigue en Sicile, où elle retrouve son frère Mantinias, qui raconte ses péripéties (« lui fournissant ainsi une matière inépuisable de récits merveilleux qu'elle fera plus tard à Dinias »), mais aussi l'ignoble Paapis. Les frères volent la besace avec les livres de magie du prêtre égyptien et s'enfuient vers Rhégium, Métaponte et la Thrace, chez les Massagètes, où Astraios leur fait rencontrer son ami Zamolxis, « qui était considéré comme un dieu ». Un oracle leur annonce qu'ils devront se rendre à Thulé, où Paapis les rattrape et leur jette un sort (« mourir le jour et ressusciter à la nuit tombante »),

le même qu'il avait jeté à leurs parents. Throusan, un habitant de Thulé épris de Dercyllis, tue le mage et meurt à son tour. Pris pour morts, les deux frères sont ensevelis selon les rites des lieux, mais ils « ressuscitent » et auront droit aux honneurs. À la suite, Mantinias trouve, semble-t-il, une épouse, alors que Dercyllis rencontre Dinias et lui raconte toutes ses aventures.

Un troisième narrateur homodiégétique, Azoulis, apparaît au livre vingt-quatre et raconte à Dinias comme il avait découvert dans les livres de Paapis la manière de délivrer Dercyllis et Mantinias du sortilège. Le même charme libérateur s'appliquerait aussi bien aux parents de Dercyllis et Mantinias, de sorte que les deux frères retournent à Tyr et réussissent à délivrer « de leur terrible mal leurs parents morts ».

En tant que narrateurs homodiégétiques de leurs propres aventures, autant Dinias que Dercyllis s'arrogent le rôle de narrateurs hétérodiégétiques quand ils rapportent les récits d'autres personnages, tel Astraios, Philotis, Mantinias ou Dercyllis elle-même. Tous ces narrateurs impliqués dans le récit bénéficient aussi bien de la présence d'un témoin qui recueille leurs histoires dans un tout unitaire et les transcrit pour la postérité. Il s'agit de Cymbas, un citoyen de Tyr que la cité charge de ramener Dinias de Thulé en Phénicie, ou, sinon, au moins d'écouter et de rapporter son histoire. À son tour, Cymbas est assisté par un compagnon Érasinidès (« qui connaissait l'art des lettres »), à qui il attribue la tâche de transcrire la narration sur des tablettes de cyprès, en double exemplaire, ces tablettes qu'Antoine Diogène prétend avoir utilisées.

Cymbas et Érasinidès font figure de narrateurs intradiégétiques (ils sont

contemporains et en contact avec les protagonistes des histoires narrées), alors que Antoine Diogène lui-même, évidemment en tant qu'auteur textuel, et non en tant que personne historique et auteur biographique, est un narrateur extradiégétique, qui prétend n'avoir ni connu personnellement ni vécu à l'époque des protagonistes, mais seulement avoir utilisé le manuscrit de Cymbas, ainsi que d'autres sources, pour construire son roman. En plus, sa gesticulation d'auteur textuel se concrétiserait aussi bien, selon Photius, dans les deux lettres qui accompagnent le roman, l'une à son ami Faustinus, l'autre à sa sœur Isidora, dans lesquelles il dévoilait justement « de quelle manière et sur quel sujet [il] a composé et inventé ce roman »¹⁵.

Évidemment, il est hasardeux d'apprécier un texte d'après son résumé. Néanmoins, le résumé de Photius, pour simplificateur qu'il soit, offre au moins une idée de la configuration alambiquée du roman. Antoine Diogène semble, d'après l'opinion de son commentateur byzantin, être un maître de l'art narratif, qui sait tresser ensemble des intrigues multiples, sans perdre de vue le point final de résolution de tous les conflits. Mais cette volonté de conclusion n'empiète en rien sur la liberté d'imagination, qui s'envole, sans censure, du monde historiquement réel vers des pays situés sur les contours exotiques de l'oïkoumène, avec des races animales et humaines merveilleuses, et puis vers des zones extraterrestres comme le Hadès et la Lune, avec des sibylles, oracles, sirènes, et figures mystiques comme Pythagore et Zamolxis, inspirés de la mythologie antique. Ce n'est pas l'intrigue amoureuse qui domine le roman, comme le note Monique Mund-Dopchie, « la découverte

de merveilles constitue en revanche un moteur de l'action et apparente ce texte à la littérature paradoxographique »¹⁶.

Le chef d'œuvre de ces voyages fantastiques sont, certes, les *Histoires vraies* de Lucien. On pourrait rétorquer que, à la différence d'Antoine Diogène et à d'autres auteurs, qui semblent feindre une attitude « sérieuse », sinon naïve, face à leurs textes (ce qui d'ailleurs indique plutôt une convention de lecture délibérément assumée et affichée, justement pour prendre les lecteurs au piège de la convention de véracité), Lucien parodie ces voyages, assumant le rôle d'auteur incroyant et cynique, qui se moque du lecteur crédule (« gullible », comme dira Swift plusieurs siècles plus tard). Les instruments de la parodie chez Lucien ont été attentivement recensés par des commentateurs comme Alberto Camerotto, qui analyse les rapports entre parodie et innovation, modèle et imitation, mensonge et vérité, les techniques du reste ou déchet (« lo scarto »), du mixage, de la citation et de la mémoire culturelle, etc.¹⁷

Mais cette attitude désenchantée ne change rien à l'univers fictionnel dans lequel se déroulent les aventures des personnages. Pris au sérieux ou en dérision, les trajets des protagonistes de Lucien baignent dans la même matière imaginaire que la prose paradoxographique et nourrissent à leur tour une descendance extrêmement riche de voyages extraordinaires. Bien que critique envers les pseudo-historiens, Lucien assume gracieusement une esthétique littéraire qui va contre la rigueur aristotélique. Des poéticiens antiques, il ne saurait peut-être se revendiquer que de Longin, qui, en faisant la distinction entre la rhétorique et la poésie, est apparemment disposé de concéder à cette dernière les

envols de la « fureur poétique » par-delà la vraisemblance : « Néanmoins, les réalisations des poètes présentent une exagération plus mythique et qui dépasse complètement la croyance ; tandis que pour l'apparition rhétorique, le mieux est toujours ce qui est réalisable et vraisemblable. Et les excès sont dangereux et étranges quand la fabrication du discours [...] est poétique et tombe complètement dans l'impossible. »¹⁸ Si le rhéteur doit éviter les emportements, le poète reste libre d'utiliser les inventions de la fantaisie.

Lucien part à son tour de la distinction entre histoire et poésie. À l'encontre du concept « utile dulci » d'Horace qui suppose que les deux fonctions, l'utilité et le plaisir, devraient agir simultanément dans le même texte pour se renforcer réciproquement, Lucien sépare les deux fonctions et les attribue distinctement aux deux types de textes : celui historique devrait être sérieux, correct et éducatif, celui poétique pourrait être amusant, inventif et divertissant. Plus que complémentaires, les deux manières d'écrire joueraient un meilleur rôle à être utilisés alternativement : « ceux qui se sont consacrés aux lettres doivent, à mon avis, après la lecture assidue des textes sérieux, détendre leur esprit et le rendre ainsi plus vigoureux pour l'effort à venir »¹⁹. C'est un subtil plaidoyer pour la littérature de divertissement, pour la « pop culture » avant la lettre.

Dans une lettre dédiée à son ami Philo, *De conscribenda historia*, Lucien développe les différences entre les deux discours. En bref, le but de l'historien est d'« établir la vérité », tandis que le poète peut jouir d'une « liberté sans restrictions »²⁰. De cet axiome dérivent les conseils que Lucien offre à ceux qui se proposent de relater l'histoire.

Ses règles reprennent de la manière la plus sérieuse les catégories aristotéliques de la mimesis et de la structure unitaire. D'un côté, l'historien a le devoir de raconter les événements tels qu'ils se sont produits, et pour cela il doit adopter une position distancée, neutre, objective, évitant le subjectivisme de ceux qui désirent plaire aux commanditaires de la chronique. L'historien idéal, dont le meilleur exemple serait Thucydide, « doit être exempt de crainte, incorruptible, indépendant, ami de la franchise et de la vérité, appelant, comme dit le Comique, figue une figue, barque une barque, ne donnant rien à la haine ni à l'amitié, n'épargnant personne par pitié, par honte ou par respect, juge impartial, bienveillant pour tous, n'accordant à chacun que ce qui lui est dû, étranger dans ses ouvrages, sans pays, sans lois, sans prince, ne s'inquiétant pas de ce que dira tel ou tel, mais racontant ce qui s'est fait »²¹.

De l'autre côté, en ce qui concerne la mise en forme, l'historien est censé organiser son sujet d'une manière simple et logique, homogène et compacte. « Quant au style, à la force de l'expression, on n'y doit trouver ni véhémence, ni rudesse, ni continuité de périodes, ni série captieuse d'arguments, ni aucun de ces artifices de rhétorique dont la séduction ne convient pas à l'histoire. Il faut l'écrire d'un style rassis et paisible. Le sens doit être serré, plein de choses, la diction nette, appropriée aux affaires, éclairant parfaitement les faits »²². Le pacte de vraisemblance proposé par Lucien annonce la définition bien ultérieure du réalisme dans l'art : on conseille à l'historien « qu'il rende son jugement semblable à un miroir, brillant, sans tache, et d'un centre parfait. Qu'il reproduise la forme des faits, tels qu'il les a réfléchis, sans

les renverser, sans leur prêter des couleurs ou des figures étrangères »²³.

Si ces règles s'appliquent à l'historien, on peut décompter, par une déduction à rebours, « en repoussé », ce qui revient au poète. Une partie importante des déficiences que Lucien recommande d'éviter dans le discours historique vient des pratiques rhétoriques et, en subsidiaire, de la qualité morale douteuse de l'historien : eulogies sans vergogne, bavardage incontinent ou récit rudimentaire, préfaces interminables, auto-vantardise, commentaires moralisateurs, langage affecté, etc. Une autre provient du mauvais usage de l'art de la composition, du style et du langage, comme par exemple l'introduction inopportune de figures poétiques, l'insistance sur des épisodes collatéraux sans importance pour le sujet, les descriptions de paysages, villes, bâtiments, etc. inutilement longues, l'attention aux détails insignifiants, etc.

Pour ce qui nous intéresse, les déficiences dues aux immixtions de la fantaisie poétique, qui corrompent le critère de véracité, sont plus significatives. Lucien critique par exemple la géographie fantaisiste (« mentir sur la situation des lieux ») chez des historiens comme Ctésias, l'invention de monstres, comme chez un historien non-nommé de Corinthe qui prend littéralement le terme militaire parthe de « dragon » (étendard pour une troupe de mille soldats) pour des serpents gigantesques, les voyages extraordinaires dans les Indes et sur la « mer Extérieure », etc. Et Lucien de conclure : « Voilà les inepties que l'ignorance fait débiter aux historiens [...] Leur imagination leur fait inventer et arranger tout ce que se permet, suivant le proverbe, une langue déréglée »²⁴.

En revanche, par contraste, le discours poétique ne se soumet à aucune de ces demandes : « la poésie et les poèmes ont d'autres règles, d'autres lois que celles de l'histoire. Là règne une liberté absolue : l'unique loi, c'est le caprice du poète ; il est dans l'enthousiasme ; les Muses le possèdent tout entier ; et, soit qu'il attelle des chevaux ailés à un char, soit qu'il en fasse voler d'autres à la surface des eaux ou sur la tête des épis, personne ne lui en veut. Quand leur Jupiter enlève la terre et la mer, suspendues à une seule chaîne, on ne craint pas qu'elle ne se brise et que l'univers ne soit écrasé par cette chute »²⁵. Dans le dialogue *Hermotimus*, Lucien dévoile même le pacte de véracité que les poètes utilisent de manière subversive : il suffit, après avoir introduit une figure incroyable, par exemple un homme avec trois têtes et six mains, de remplir l'image avec des descriptions détaillées des six yeux, des trois voix parlant simultanément, de trois bouches mangeant ensemble, des trente doigts, des armes diverses que le personnage tiendra dans ses six mains, etc.²⁶

C'est cette liberté d'invention du poète que Lucien invoque, dans *Historia vera*, pour une démarche symétriquement inverse à celle de *De conscribenda historia*. Si dans la lettre à Philo il donnait des conseils sérieux pour un bon discours historique, dans ses *Histoires vraies* il annonce, dans le prologue, qu'il va produire un contre-exemple comique pour la manière de ne pas écrire une histoire. Selon la conclusion de M. Fusillo, « The structure underlying *A True Story* is without doubt the satire of the imaginary voyage. Its aim is to convert into burlesque the fantastic inventions of the historians, the ethnographers, and the utopians, by amplifying them in a narration

which from the start professes its own fallacy. »²⁷ Il s'agit d'une démonstration par l'inverse, par une réduction à l'absurde, en produisant un récit qui rassemble toutes les erreurs de contenu (mais non de style) qu'il reproche aux faux historiens.

Les modèles d'histoires fantaisistes, qu'il va parodier en exacerbant à l'extrême leur manque de vraisemblance, sont les récits de Ctésias et de Jambule, source de relations sur les *mirabilia* indiennes. Mais « le chef de file et le maître en fariboles de ce genre » n'est rien moins qu'Ulysse, le héros du poème homérique. Il est intéressant que Lucien fait la distinction subtile entre l'auteur et le personnage, car il n'attribue pas les aventures du héros au narrateur auctorial, mais au narrateur protagoniste. Hôte à la cour d'Alcinoos, Ulysse parle de « vents réduits en esclavage, de créatures à l'œil unique, d'homme mangeurs de chair crue et sauvages, d'animaux à plusieurs têtes, et des métamorphoses de ses compagnons sous l'effet de philtres »²⁸. La défaillance au pacte de véracité n'est donc pas imputable à Homère, mais à son personnage, donné en exemple négatif pour les historiens sans la capacité ou la volonté de faire le départ entre la réalité et la fantaisie.

Ironiquement, Lucien affirme avoir écrit son propre texte paradoxographique pour ne pas « être le seul privé de la liberté d'affabuler ». Il procède néanmoins non pas naïvement ou hypocritement, à l'instar des historiens qui désirent captiver leur public avec des merveilles de contrebande, mais délibérément, avec une intention pédagogique sous-jacente, de redresseur des mœurs. Ce qu'il accuse et voudrait corriger est autant la mauvaise conscience des historiens fantaisistes, que la crédulité de leurs lecteurs, le fait « qu'ils [les historiens] aient

cru pouvoir écrire des choses fausses sans qu'on s'en aperçût »²⁹. Le but de Lucien est de réveiller la conscience critique du public, en le saturant des prodiges les plus farfelus et donc invraisemblables. Son *histoire* serait l'exemple extrême de ce que ne devrait pas être un discours historique.

Dans le prologue, il expose sa stratégie de démonstration *a contrario* par un paradoxe apparenté à celui du crétois menteur. Il affirme produire une « histoire » (et non pas un récit de fiction), qui devrait en conséquence se soumettre aux principes de vraisemblance et de conformité à la réalité. Il accentue cet impératif du discours historique en qualifiant son récit de « vrai », véritable, *historia vera*. Immédiatement après, il dénie la valeur aléthique de son histoire, en ironisant par passage les historiens de cabinet, qui écrivent sans avoir participé et sans connaître directement leurs sujets : « Puisque je n'avais rien de vrai à raconter, n'ayant jamais rien vécu d'intéressant, je me suis adonné au mensonge »³⁰. Le titre et le sujet de l'œuvre sont donc en contradiction, le premier se proposant de garantir pompeusement (à l'instar des historiens « menteurs ») la vérité d'une suite d'aventures qui renient explicitement toute convention de réalité.

Le paradoxe du Crétois, qui ment quand il dit la vérité et dit la vérité quand il ment, est exposé explicitement : « Car je dirai la vérité au moins sur un point : en disant que je mens. Je crois ainsi que j'éviterai les accusations des autres en reconnaissant moi-même que je ne dis rien de vrai »³¹. Ou, en d'autres mots, Lucien prétend être un historien menteur, néanmoins « avec plus d'honnêteté que les autres ». Cette aporie peut être résolue en faisant appel à la logique modale, qui fait

la distinction entre ce qu'affirme l'émetteur du discours et la valeur aléthique du contenu du discours : le mauvais historien est celui qui postule la valeur de vérité pour des sujets que le sens commun renvoie dans le domaine du fantastique ; en revanche, Lucien avertit de la valeur de mensonge de ses sujets, en mettant en accord sa prétention de menteur avec l'irréalité de ses récits. Par cela, il dévoile et déconstruit l'usage pervers du pacte de vraisemblance dont abusent les mauvais historiens.

En d'autres mots, Lucien utilise le genre du voyage extraordinaire pour critiquer les discours historiques défaillants. Sa stratégie de réduction à l'absurde est d'exposer « des mensonges variés de façon convaincante et vraisemblable »³². Il illustre ainsi le résultat déplorable de la confusion entre les deux registres d'écriture et de lecture, celui poétique et celui historique. De ce fait, son texte dépasse les intentions de la création littéraire sans prétentions, de la « prose milésienne » (« le pur divertissement, fruit de l'humour et du bon goût »³³) et assume une intention et une vision pédagogiques. Les épisodes fantastiques des *Histoires vraies* sont autant d'allusions, avec intention parodique, « à certains poètes, historiens, philosophes d'antan, dont les ouvrages contiennent beaucoup de prodiges et de fables »³⁴. Dans la bonne tradition des comédies d'Aristophane, Lucien adopte la position d'un philosophe cynique comme Ménippe, qu'il prend pour modèle pour créer tout un genre, la satire ménippée.

Cependant, une sorte d'ironie historique ou culturelle a fait que les *Histoires vraies* furent reçues moins comme un anti-manuel de paradoxographie ou comme un compendium de fables et merveilles incroyables qu'un bon historien

devrait éviter, mais comme un récit littéraire contenant *in nuce* des sujets que les auteurs ultérieurs de voyages extraordinaires et aventures fantastiques reprendront avec délices. Sortis de sous le joug du discours historique et du canon aristotélique, les noyaux narratifs de Lucien ont germé dans d'autres *histoires*, tout aussi invraisemblables, engendrant au long des siècles une forêt imaginaire et un corpus micellaire de textes. M. Fusillo donne pour ce succès une explication subtile, de facture psychanalytique, selon laquelle, sous de la position rationaliste et critique affichée par Lucien, se cacherait un plaisir refoulé pour le fantastique :

However, these texts can also channel a repressed pleasure in imaginary story-telling. In our case, this pleasure is hidden under the recreational goal which is stated in the preface in the metaphor about athletes' physical relaxation (1.1). This reminds us of a masterpiece of fantasy literature like Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*, which is addressed to children. This contradictory tension could furnish a key for reading the entire work of Lucian, illuminist *avant la lettre*, but raised to a more profound level through magic, exoticism, superstition and irrational cults. The case of *The Lover of Lies* is symptomatic because the polemic, which is aimed at people's attraction to lies, hardly even veils the free and unconditional assertion of fiction.³⁵

Voyons donc le trajet extraordinaire que Lucien attribue à son protagoniste homonyme. Si la motivation de l'auteur

narrateur est, selon son aveu sournois, la « vaine gloire » de « transmettre quelque chose à la postérité », celle de l'auteur personnage est, comme chez Apulée, Antoine Diogène et autres, la curiosité : « Le motif et l'objet de mon voyage étaient la curiosité de mon esprit, le désir de nouveauté, la volonté de connaître l'extrémité de l'Océan et de savoir quels peuples habitent au-delà »³⁶. Lucien commence par feindre un discours d'explorateur naïf, pour donner le change à ses lecteurs, en leur proposant de manière malicieuse un pacte de lecture réaliste. Cette parade sera utilisée avec beaucoup de succès par Swift, qu'un bon nombre de lecteurs trop « *gullibles* » accuseront de mensonge !

Toutefois Lucien ne profite pas à fond de la fausse convention de réalisme (il aurait pu entamer le voyage par des détails concrets, comme la préparation du voyage, l'armement du bateau, l'équipage, le port de départ, le parcours à travers la Méditerranée jusqu'au Gibraltar, etc.), il plonge directement dans le monde fabuleux représenté, sur les mappemondes antiques, par les façades de l'œcoumène vers la Mer Extérieure. Le lecteur est ainsi invité, sans autre préparation, à « suspendre son incrédulité » (« *willing suspension of disbelief* », selon l'expression de Coleridge) et avaler tout rond, des *mirabilia* par centaines. Ce que, évidemment, le bon lecteur ne réussira pas de bonne foi, gardant involontairement une distance entre ce que l'auteur lui sert comme narration et ce qu'il est disposé d'accepter. La stratégie de Lucien d'immerger brutalement son public dans la paradoxographie aide peu le pacte de lecture poétique, en revanche renforce le but satirique, celui d'ironiser les historiens qui manquent au pacte de lecture historique.

Au lieu de créer une atmosphère mythique dense et cohérente, la succession rapide d'épisodes fantastiques, les énumérations des merveilles, les listes de races monstrueuses obligent le lecteur de rester sur ses gardes et de tout recevoir comme un abus de fantaisie destiné justement à combattre les errements de l'imagination.

Le premier épisode constitue ce que Pierre Ronzeaud, discutant le genre utopique, appelle un « sas narratif », à savoir une interface entre deux chronotopes³⁷. Un des exemples donnés par Ronzeaud sont les trois espaces intermédiaires présents dans un récit de l'âge classique, *The Man in the Moone* de l'évêque anglais Francis Godwin (1638), un des premiers textes de la riche descendance des *Histoires vraies*, plus précisément du thème du voyage lunaire et astral. Chez Godwin ces « sas narratif » ont justement la fonction de préparer l'envol (et puis le retour) du protagoniste, Domingo Gonzales, vers la Lune.

Chez Lucien, cet épisode préparatoire est constitué par l'appareillage des voyageurs sur une île de l'Océan. Puisque dans la mythologie antique au-delà des Colonnes d'Héraclès il y avait l'Île des Bienheureux, l'île de Lucien hérite de la nature paradisiaque de ce séjour des héros morts. Elle sert aussi de point de démarquage entre le monde connu et celui inconnu : les voyageurs y découvrent une stèle en bronze avec l'inscription « Jusqu'ici sont parvenus Héraclès et Dionysos ». En effet, pour le monde antique, les travaux et voyages d'Héraclès, Dionysos et puis Alexandre, avaient marqué les marges du monde civilisé par des bornes telles celle-là.

L'association avec Dionysos incite Lucien à introduire un premier élément fantastique : l'île est parcourue par une

rivière de vin, surgissant directement des « pieds de vigne nombreux et grands, chargés de grappes : auprès de chaque racine s'écoulait goutte à goutte un vin limpide et le fleuve en naissait »³⁸. Les poissons ont la même couleur et le même goût du vin et produisent l'ivresse des voyageurs. Encore plus merveilleuse, et angoissante, est la découverte d'une vigne de femmes-plantes : leur corps est le cep, leurs doigts – des sarments chargés de grappes, leur chevelure – des vrilles et des feuilles. Ceux qui s'en approchent risquent d'être lignifiés par leur baiser, de se faire « enraciner » en quelque sorte par cette féminité accaparante, de manière que les voyageurs n'ont d'autre recours que de quitter hâtivement l'île.

Suit le très connu et fort imité épisode du voyage à la Lune. À nouveau, Lucien ne se soucie point de donner une explication tant soit peu acceptable pour ce voyage aérien (il dit simplement que le bateau a été projeté dans les airs par un ouragan), en prenant en dérision les auteurs, historiens ou géographes qui, eux non plus, ne donnent d'éclaircissements plus crédibles sur leurs rencontres miraculeuses. Toutefois, dans la littérature d'invention, donc dans le discours poétique, le voyage lunaire et astral était déjà devenu plutôt un stéréotype, une convention qui n'avait plus besoin d'une introduction. Antoine Diogène l'aurait utilisé, selon Photius, dans *Les merveilles d'au-delà de Thulé*, et Lucien lui-même en fait gracieusement usage comme prétexte dans sa satire *Icaroménippe*.

La Lune, le Soleil et les planètes sont présentés comme des îles découvertes au-delà de la mer des nuages. Ce sont des hétérotopies qui permettront chez les utopistes ultérieurs de poser un miroir

(surtout moral) en face des pays et peuples du globe terrestre. Dans le dialogue *Icaroménippe*, Lucien profite lui aussi de l'envol de son personnage préféré, le philosophe cynique Ménippe, au sommet du monde, sur l'Olympe, et puis dans la Lune, pour donner, depuis cette altitude divine, la juste mesure de la condition humaine. Devenue minuscule, la Terre ressemble à un fourmilère, ce qui donne à l'observateur l'occasion de découvrir « que toutes les affaires humaines sont ridicules, viles et incertaines (je parle des richesses, des magistratures et des pouvoirs suprêmes), je n'eus pour elles que de mépris et je compris que les efforts qu'on leur consacre ne laissent pas de temps de s'occuper des choses vraiment sérieuses »³⁹.

Dans les *Histoires vraies*, Lucien ne s'adonne pas directement à un tel « exemple humiliant de comparer les hommes à la république des fourmis »⁴⁰, il se contente d'étaler, en feignant l'attitude d'un observateur neutre et un peu naïf qui découvre des nouvelles terres, les contrées astrales, leurs habitants monstrueux et les affaires de leurs dirigeants (qui ne manquent toutefois d'être une critique oblique des politiques des terriens). C'est dans l'énumération des races tératologiques qui habitent la Lune, le Soleil et les autres corps du ciel que se déchaîne l'imagination anarchique de Lucien, d'ailleurs pleinement nourrie par les *mirabilia* de la tradition encyclopédique. Dirigée par Endymion, le berger mythique aimé et rendu éternellement beau et jeune par Séléné, la population lunaire est composée de Hippogypes (vautours-chevaux), des cavaliers montés sur des Lachanoptères (« oiseaux géants entièrement couverts de légumes en guise de plumes et dont les ailes ressemblent tout

à fait à des feuilles de laitue »⁴¹), des Kemchroboles (lanceurs de millet), des Scordomaques (guerriers à la gousse d'ail). À eux se joignent, en vue de la guerre avec les « héliotes », les Psyllotoxotes (archers montés sur des puces), les Anémodromes (coureurs de vent), les Strouthobalanes (glands de moineaux) et les Hippogéranes (grues-chevaux) venus de la Grande Ourse et d'autres constellations. Les peuples du Soleil, conduits par Phaéton, sont les Hippomyrmèques (fourmis-chevaux), les Aéroconopes (moustiques aériens), les Aérocordaces (funambules), les Caulomyètes (champignons-tiges), les Cynobalanes (glands-chiens) de Sirius, les Néphélocentaures (centaures des nuages) venus de la Voie Lactée. Plus loin, les voyageurs visiteront Lychonopolis, la ville des lampes qui se comportent comme des humains, et la Néphélococcygie (Coucou-les Nuées), gouvernée par Coronos (corneille), fils de Cottyphion (merleau), ville qui descend directement de chez Aristophane.

Raillant la crédulité des historiens tel Ctésias (ou, en tout cas, de leur public dupe) qui n'hésitent pas de situer, dans les marges de l'œcoumène, des races humaines monstrueuses, Lucien se dédie à une débauche imaginaire qui fait exploser les barrières entre les règnes végétal, animal, humain, voire minéral et inanimé. Dans son panoptique tétatologique, comme dans le creuset d'un demiurge fou, les composantes anatomiques de toutes les espèces sont isolées et puis recombinaées dans des figures composites rappelant les monstres des différentes mythologies. Et pour donner un peu d'épaisseur descriptive à ces figures, Lucien imite aussi, ironiquement, la prétention des historiens de faire des observations ethnographiques. Par exemple, il s'attarde à

décrire une population de mâles (l'opposé des Amazones) qui se reproduisent par ce qu'on pourrait appeler « kourogenèse » (l'opposé de la parthénogenèse), gérant l'embryon dans le mollet du pied, ou celle des Dendrites (hommes des arbres), qui « naissent de la façon suivante » :

On coupe le testicule droit d'un homme et on le plante dans le sol. Il en pousse un très grand arbre, fait de chair et semblable à un phallus. Il a des branches et des feuilles, et ses fruits sont des glands longs d'une coudée. Quand ils sont mûrs, on les cueille et on les casse pour en faire sortir les hommes. Ceux-ci ont des sexes postiches, certains d'ivoire, d'autres (les gens pauvres) de bois ; ils s'en servent pour saillir leurs partenaires et s'unir avec eux⁴².

Après la visite des planètes et des hauteurs du ciel, les voyageurs se tournent dans la direction contraire, vers les abysses de l'Océan. Dans des épisodes tardifs de la saga d'Alexandre, le roi macédonien aura lui aussi la chance de monter dans les nuages dans une nacelle portée par des aigles, et descendre au fond de la mer dans une sorte de bathyscaphe, pour accomplir ainsi sa mission de conquéreur du monde non seulement sur l'horizontale (les expéditions en Asie et aux Indes) mais aussi sur la verticale qui relie les mondes d'en haut et ceux d'en bas. Après être revenus enfin de la voûte au niveau de la mer, les personnages de Lucien ne restent pas longtemps à naviguer sur les vagues, ils sont presque immédiatement engloutis par une baleine de quinze cent stades (quelque 266 kilomètres !) de long.

Après la Lune, le ventre de la baleine est un deuxième espace qui captive l'imagination débordante de Lucien. La baleine est un chronotope en elle-même : grande comme une île, son ventre est une grande cavité, « assez vaste pour loger une ville de dix mille âmes »⁴³. Les voyageurs y découvrent un écosystème fonctionnel (forêts, arbres, légumes, poissons), qui rend possible non seulement la survivance de quelques humains pris au piège, comme le vieux Skintharos et son fils, mais aussi de peuplades tératologiques : Tarichanes (imprégnés de saumure), « race aux yeux d'anguille, à face de langouste, combative, hardie, mangeuse de chair crue »⁴⁴, Tritonomendètes (boucs-tritons), Carkinochires (pincés de crabe), Thymocéphales (têtes de thon), Pagourides (fils de crabes) et Psettopodes (pieds de plie). On observera que, s'adaptant au milieu aquatique, l'imagination combinatoire de Lucien choisit pour composer ces monstres des membres provenant cette fois des animaux marins, poissons, crustacés et autres fruits de mer.

Pendant la période d'un an et huit mois qu'ils vivent dans le ventre de la baleine, les voyageurs peuvent aussi bien assister, par la bouche entrouverte du Léviathan, à des événements de l'extérieur, comme la bataille entre des géants chevauchant des îles mobiles. Puisque les dimensions de ces monstres sont toujours hors mesure, Lucien feint à nouveau le discours de l'explorateur qui découvre des choses inouïes, en assumant, de manière malicieuse, l'in vraisemblance : « Je sais que mon récit paraîtra invraisemblable : je le ferai quand même »⁴⁵. Et sous le paravent ironique de ce respect pieux pour le critère de véracité, il décrit joyeusement la guerre maritime entre deux flottes menées

respectivement par Éolocentaure (centaure agile) et Thalassopotès (buveur de mer) : les bateaux-îles sont mus par les vents qui gonflent leurs forêts comme des voiles ; pour armes, « au lieu de grappins de fer, ils lançaient de grandes pierres attachées entre elles, qui immobilisaient l'île en s'enlaçant à sa forêt. Ils se visaient et se blessaient à coup d'huîtres asses grandes pour remplir un chariot et d'éponges larges d'un plêthre »⁴⁶, etc.

Le deuxième volume des *Histoires vraies* commence par la libération des voyageurs du ventre de la baleine, tuée par l'incendie que ceux-ci provoquent dans ses entrailles. Après avoir visité les cieus et les abysses, donc le monde sur sa verticale, le protagoniste va explorer un « autre monde », celui des morts, disposé non dans les souterrains, mais sur l'horizontale, dans des îles fantastiques du fleuve Océan. Deux épisodes intermédiaires, deux « sas narratifs », préparent cette incursion : après avoir traversé un désert marin de glace, nos « touristes de l'au-delà » rencontrent une île de fromage, Tyroena, dans une Mer de lait, dédiée à la Néréïde Galatée, et une île de liège, Phello, habitée par des gens, Phellopodes, qui peuvent marcher sur l'eau.

Le *topos* mythique que Lucien exploite dans cette partie de son *Histoire* est celui des Îles des Bienheureux. À la différence de l'eschatologie homérique, qui envoyait toutes les âmes des morts dans un Hadès souterrain, ténébreux et triste, le culte des héros développé dans la Grèce classique avait réassigné les figures insignes de la tradition à un habitat plus accueillant, ces îles surnaturelles de l'Océan, lumineuses, heureuses, fécondes. Il s'agit d'une réactualisation de l'Âge d'Or originare décrit par Hésiode, réattribué aux héros et aux

sages morts. En effet, s'enfonçant dans cet archipel, les voyageurs sont charmés par des parfums de roses, narcisses, jacinthes, lis, violettes, myrte, laurier, par des fleuves limpides, des prairies fleuries, des bois avec des oiseaux musiciens, des vignes et d'autres arbres fruitiers qui produisent douze récoltes par an, des épis de blé qui portent des pains tout prêts, un climat plaisant et tempéré, un printemps perpétuel.

La ville principale du royaume, la capitale, amasse les richesses des lapidaires merveilleux des encyclopédies antiques : maisons en or, mur périphérique en émeraude, pavement d'ivoire, temples en pierre de béryl, autels d'améthystes, bains dans des grands édifices de verre, baignoires avec de la rosée chaude, vêtements de fines toiles d'araignée teintées de pourpre. Le roi du pays est le crétois Rhadamante, un des trois juges du Hadès homérique. Justement, quand les voyageurs arrivent, il est en train de rendre justice dans quelques cas légendaires, débattus dans des écoles de scholiastes que Lucien prend en dérision : la folie suicidaire d'Ajax, le droit marital sur Hélène de Ménélas ou de Thésée, la préséance d'Alexandre ou d'Hannibal.

Les « demi-dieux » du peuple sont réunis à un « banquet des Bienheureux » dans une plaine Élysée. Ils sont des *psychai* immatériels, « n'ont pas de corps, ils sont impalpables, sans chair, n'offrant à la vue qu'une forme et une apparence. Bien qu'ils soient incorporels, ils ont une consistance, se meuvent, pensent et font entendre une voix. [...] Personne ne vieillit : on reste à l'âge qu'on avait en arrivant »⁴⁷. À la différence des descriptions d'autres espaces fantastiques, comme la Lune ou le ventre de la baleine, Lucien ne se donne pas la peine d'inventer ici presque rien, il se contente

de systématiser les stéréotypes cultes et populaires sur le monde des morts. L'autre espace eschatologique de la religion classique, le Hadès, il l'utilisera comme décor dans ses *Dialogues des morts*.

La société des héros est passée en revue selon le protocole du « catalogue » utilisé par Homère ou Virgile. Le banquet des bienheureux est accompagné par les chants des plus grands aèdes et poètes : Homère, Ulysse, Eunomos, Arion, Anacréon, Stéchisore. Quant aux héros achéens, archiconnus par le public, Lucien ne se donne même pas la peine de les énumérer, et passe directement aux « barbares » : Cyrus, Anacharsis, Zamolxis, Numa, Lycurgue, Phocion, Tellos, etc. Parmi les sages et philosophes, il y a Socrate, Nestor, Palamède, Hyacinthe, Narcisse, Hylas, à l'exception de Platon, qui « résidait dans la cité modelée par lui, sous la constitution et les lois qu'il avait rédigées »⁴⁸. Des Épicuriens, il y en a plein, à commencer par Aristippe et Épicure, mais point de Stoïciens, trop absorbés par la pratique de la vertu, et d'Académiciens non plus, indécis du point de vue logique sur l'existence même de l'Île des Bienheureux !

Cette île n'est d'ailleurs pas seule, elle fait partie de tout un archipel, avec d'autres terres à fonction eschatologique et morale différente. Dans le pays des impies, il y a Phalaris d'Agrigente, Busiris l'Égyptien, Diomède le Thrace, Skiron, Pityocaptès, et même Ajax, après sa folie et son suicide. Ces galeries de personnages, que Lucien développe peu (à quelques exceptions près, tel Homère qui dévoile sa véritable origine ethnique), se soumettent à ce que j'ai appelé le schéma anarchétypique de l'amas, en enrichissant chaque point du parcours narratif de toute une panoplie de figures.

Le même rôle de récapitulation revient aux diverses scènes et rites, comme les jeux funéraires accomplis dans l'Île des Bienheureux, pour lesquels Lucien fait appel à l'imagination de ses lecteurs, ne leur offrant que des aperçus et des renvois aux textes classiques et à la culture générale.

Obligés de partir à cause de la tentative de Kinyras d'enlever Héléne, les voyageurs visitent tour à tour une Île des supplices, correspondant au Tartare des Orphiques, où sont punis différents crimes (Kinyras y est suspendu par son sexe au-dessus d'un bûcher) ; l'Ogygye, l'île magique de Calypso, à laquelle Lucien apporte une lettre d'Ulysse ; et l'Île des Songes, avec le Port du Sommeil, la Cité des Rêves et les Portes d'Ivoire et de Corne (qu'Homère attribuait respectivement aux « illusions vaines » et aux « vraies ombres »), auxquelles Lucien ajoute deux autres portes, de Fer et d'Argile, deux sources Négrétos (sans réveil) et Pannychia (nuit entière), un fleuve Nyctiporos (qui traverse la nuit), des pavots et des mandragores, des chauve-souris comme unique plantes et animaux, avec Alectryon pour roi et Antiphon (auteur d'une interprétation des rêves) pour prophète.

Comme on le voit, Lucien invente peu, plutôt il re-parcourt les *topoi* de la tradition épique, celle homérique en premier, se contentant d'ajouter quelques précisions et détails par ci, par là. Il sert à ses lecteurs une sorte de résumé narratif de la géographie eschatologique classique, qu'il double parfois de renvois allégoriques. Il reste fidèle à son projet satirique, celui de pousser jusqu'à l'in vraisemblable le genre des voyages soi-disant historiques et de le rendre ridicule par réduction à l'absurde. Bien avant Dante, il peuple lui aussi l'enfer avec les

figures qu'il critique : dans l'Île des supplices, « les punitions les plus graves étaient réservées à ceux qui avaient dit quelque mensonge pendant leur vie et à ceux qui avaient écrit des contrevérités dans leurs ouvrages, entre autres Ctésias de Cnide, Hérodote et bien d'autres ». Cette diatribe, qui fait des auteurs critiqués dans un méta-discours rhétorique des personnages de l'univers fictionnel, donne à Lucien l'occasion de réitérer son faux « *disclaimer* » basé sur le paradoxe du menteur qui dit vrai : « À les voir, j'avais donc bon espoir pour l'avenir, car j'avais conscience de n'avoir dit aucun mensonge »⁴⁹.

Après cette expédition dans l'au-delà maritime de la mythologie grecque et latine, les voyageurs participent à plusieurs autres rencontres fantastiques, avec des Colokynthopirates (pirates sur coloquintes), des Caryonautes (marins sur coques de noix), des pirates chevauchant des dauphins, un énorme nid d'alcyon, une zone qui fait renaître et fleurir les choses mortes, comme le bois du mât du navire ou le crâne chauve de Skintharos, une mer sans fond, avec une forêt d'arbres flottants sans racine qui oblige les voyageurs à hisser le bateau dans l'air et continuer le voyage en naviguant sur la frondaison, un « grand gouffre, créé par une séparation des eaux, semblable aux failles produites par des séismes »⁵⁰, qu'ils traversent par un pont d'eau coulant, une île peuplée de Bucéphales (têtes de bœuf), des hommes-navires (« Couchés sur le dos dans l'eau ils dressaient leur phallus (il est très grand chez eux), ils y attachaient une voile qu'ils déployaient »⁵¹) et l'île Cobaloussa habitée par des Onoskèles (femmes à jambes d'âne).

Ces régions constituent encore des sas narratifs avant l'entrée des voyageurs dans

un autre monde, un continent qui « est situé à l'opposé de notre terre habitable »⁵². Sur les mappemondes de l'Antiquité et du Moyen Âge, le monde habitable, l'œcoumène, était constitué par les trois continents connus (quoique partiellement), l'Europe, l'Asie et l'Afrique. Les cartes dites macrobiennes (à partir du texte de Macrobie *In somnium Scipionis*), représentaient, dans le Sud, au-delà de l'Équateur, un autre continent, symétrique à l'œcoumène, censée figurer les antipodes. Parfois les géographes plaçaient dans les antipodes les races monstrueuses des *mirabilia* orientales.

Voilà donc qu'après les voyages dans l'air, la Lune, la baleine, les Îles des Bienheureux, Lucien propose à ses lecteurs un nouveau trajet paradoxographique, dans une autre zone fantastique, les Antipodes. « Ce qui s'est passée sur la terre opposée, je le raconterai dans les livres suivants »⁵³, promet l'auteur, promesse qui n'a pas été tenue, soit que les circonstances de sa vie l'aient empêché d'écrire la suite, soit que l'annonce ne fût qu'une parade littéraire à l'intention des lecteurs. Quoi qu'il en soit, ce final confirme l'esprit d'ouverture de toute l'œuvre, qui, à la différence d'autres textes qui closent l'intrigue par un dénouement, se montre apte à accueillir des continuations libres. *Historia vera* est une « *opera aperta* », dans le sens d'Umberto Eco, non pas en tant que lieu de significations et d'interprétations multiples, mais en tant que forme et sens qui restent ouverts, sans centre et sans fin. Elle est une œuvre anarchétypique exemplaire.

Le désintérêt de Lucien pour la structure a été bien remarqué par les commentateurs. Déjà au dix-neuvième siècle, Maurice Croiset voyait dans les *Histoires*

vraies « une chaîne d'évènements presque indéfinie ; ces évènements ne sont soumis à aucune loi ; ils ne visent même pas à une démonstration morale ou littéraire précise ; c'est une parodie et un jeu » ; « Il y a là un défilé de formes bizarres, des individus, des tribus, des peuples, des armées, et dans ces armées je ne sais combien de sortes de combattants, qui ne se ressemblent pas les uns aux autres, ou qui même ne ressemblent à rien de connu. Les incidents se succèdent avec une prodigalité inépuisable »⁵⁴. Graham Anderson a correctement diagnostiqué cette propension de Lucien d'amplifier une thématique des références croisées, de manipuler les citations, de construire des « mosaïques de motifs »⁵⁵.

La prodigalité de l'invention caractérise d'ailleurs toute l'œuvre, incroyablement luxuriante, de Lucien⁵⁶. Si dans *Historiae verae* il donne le modèle pour le genre arborescent des voyages extraordinaires, ses autres textes ne sont pas moins les graines pour d'autres genres littéraires rhizomiques. Et ils constituent non seulement des « racines » pour des développements ultérieurs, mais ils se sont développés déjà, en eux-mêmes, grâce à la facilité de l'écriture de Lucien et aussi à l'heur historique que son œuvre se soit conservée dans sa plus grande partie, dans des véritables *micellia* narratifs. Je cite pour exemple deux corpus de ses textes.

Le premier est constitué par ses recueils de contes et récits. Selon une pratique d'ailleurs courante à l'Antiquité⁵⁷, il s'amuse à rassembler, avec une voracité pantagruélique, d'innombrables histoires amusantes, cocues, bizarres, étranges, fantastiques. Les mages hyperboréens comme Anacharsis, par exemple, lui offrent des sujets pour *Le Scythe*, *Toxaris*, ou *Philopseudes*.

Ce dernier dialogue, traduit comme *Le menteur* ou *L'Amateur de mensonges*, comprend pas moins de dix anecdotes sur différentes superstitions, prises en dérision⁵⁸. D'autres textes sont des histoires sur différentes figures douteuses : *Le tyrannicide*, *Le déshérité*, *Alexandre le colporteur d'oracles*, *La mort de Pérégrine*, *Démosthène*, *Le festin des Lapithes* ; ou légendes sur des héros et des dieux : *Héraclès*, *Dionysos*, *Saturnalia*, *De dea Syria* (un véritable traité en fait). Ne manquent pas les thèmes de paradoxographie : *Sur l'ambre ou sur les cygnes*, *Sur les dip-sades* (les Garamantes d'Afrique), etc.

Le deuxième, encore plus riche, est représenté par ses dialogues de facture prédominante satirique. Se donnant pour modèle le philosophe cynique Ménippe, ainsi que les textes satiriques de Varro, Sénèque ou Horace, Lucien est le père, à son tour, de tout un genre avec une descendance fabuleuse, ou un « mode » littéraire selon Northrop Frye⁵⁹ : la satire ménippée⁶⁰. Les plus imités ont été ses *sketchs* dialogués sur l'autre monde : *Dialogues des morts*, *Ménippe ou la consultation des morts*, *La traversée pour les enfers ou le tyran*, *Voyage au monde d'en bas*, *Charon ou les observateurs*⁶¹. Le monde d'en haut, des dieux olympiens, est lui aussi le cadre d'autres entretiens : *Icaromenippus*, *une expédition aérienne*, *Le conseil des dieux*, *Dialogues des dieux*, *Dialogues des dieux de la mer*, *Prométhée sur le Caucase*. Les gens simples, dans leurs multiples typologies, ne manquent pas : *Le parasite*, *Dialogues des courtisanes*, *Les fuyards*, *Le pêcheur*. Une typologie préférée par l'esprit railleur de Lucien est celle des philosophes et leurs différentes doctrines : *Nigrinus*, *Timon le misanthrope*, *La foire des fois*, *Hermotimus*, *ou les philosophies rivales*, *Le cynique*, *Le puriste purifié*, etc.

Il y a peu de système dans la construction de ces textes. Lucien donne libre cours à son plaisir de raconter, fabriquant des dialogues destinés à entretenir un public d'auditeurs (et de lecteurs), selon la pratique des rhéteurs de la « deuxième sophistique ». Chaque dialogue est un recueil d'anecdotes, de situations, de caractères, de mœurs, d'idées éparses. Lus ensemble, sur des critères thématiques, ils rassemblent des pièces infimes dans le tableau pointilliste d'un univers imaginaire, comme par exemple le monde des morts. Ces tableaux n'ont rien d'une structure hiérarchique, de cathédrale, comme l'enfer, le purgatoire ou le paradis de Dante ; ils ressemblent plutôt à des nébuleuses de poussière galactique, qui, bien que n'ayant pas une configuration claire, constituent une masse visible, impossible d'ignorer. Plus encore, pour continuer la métaphore cosmologique, ces textes « informes » s'agglomèrent à leur tour, en fonction de leur thématique dominante (Hadès, Olympe, monde humain, etc.) qui constitue leur « force gravitationnelle », pour former, non pas de soleils et de planètes, mais des « ceintures de débris ». Et finalement, si on se réfère à la gigantesque tradition du genre (ou « mode ») satirique, on peut voir le corpus des textes pamphlétaires et ironiques de la littérature européenne (dont Rabelais, Erasme, Cyrano de Bergerac, Swift, Fielding, Voltaire n'en sont que quelques sommets) comme un réseau micellaire anarchétypique.

Malgré la longue liste d'admirateurs et d'imitateurs, surtout à partir de la Renaissance et jusqu'au XIX^e siècle, Lucien n'a jamais été perçu comme un auteur canonique ou canonisable. John Dryden, qui a pourtant donné une des meilleures traductions de son œuvre, conclut sa *Vie de*

Lucien, avec le jugement suivant : « He was too fantastical, too giddy, too irresolute, either to be any thing at all, or any thing long »⁶². Évoquant une métaphore de Lucien lui-même, Dryden apprécie que le Syrien s'est attelé à une tâche de Prométhée – celle de récupérer la grande tradition des auteurs classiques, même si ce n'est que d'une manière parodique – mais que, de même que le titan, il s'est retrouvé enchaîné et déchiré par les vautours de trop de sources et de modèles épars.

Traitant de l'éloquence « indisciplinée » de Lucien et de sa réception, R. Bracht Branham pense que la réticence canonique envers son œuvre a été provoquée, d'un côté, par le protéisme mirobolant de ses textes, genres et styles (surtout pour sa postérité prémoderne), et par l'humour auto-corrosif qui sape ses propres intentions et font de lui un satiriste manquant de sérieux (pour la critique moderne, à partir du XIX^e siècle) :

In sharp contrast to the views of writers such as Erasmus and Fielding, if there is a consensus among modern scholars, it is that Lucian is too frivolous to be taken seriously as a satirist; Eunapius' epigram ("serious – about raising a laugh") is sometimes taken

to suggest that this assessment was accepted in the ancient world as well. *Nihilistic* is a term used to describe him more often than any other ancient writer – as if this were evidence of a lack of seriousness. It is not simply that Lucian worked in a bewildering variety of forms and styles, some of which confound traditional generic distinctions. That in itself need cause no problem. It is rather the difficulty of deciding how to gauge the tone of whole works and the emphasis of crucial passages. Are they seriously satiric, anarchically comic, or frivolously epideictic?⁶³

Si la critique « postmoderne » est plus indulgente envers le manque de structure, la fragmentation et le collage, la création de Lucien, anarchétypique en son génome, continue encore d'avoir besoin d'une revalorisation.

This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Research, Innovation and Digitalization, UEFISCDI, project number PN-III-P4-PCE-2021-1234.

BIBLIOGRAPHIE PRINCIPALE

- John Dryden, *The Works of John Dryden*, Illustrated with Notes historical, critical and explanatory, and a Life of the author by Walter Scott, Vol. XVIII, London, Printed for William Miller, 1808.
- Longin, *Du sublime*, Traduction, présentation et notes de Jackie Pigeaud, Paris, Rivages poche - Petite Bibliothèque, 1993.
- Lucian, *The Works of Lucian of Samosata*, Translated by H. W. Fowler and F. G. Fowler, 1905, This edition was created and published by Global Grey, 2018, 4 vol.
- Lucien, *Voyages extraordinaires*, Édition bilingue, Introduction générale et notes par Anne-Marie Ozanam, 2^e tirage revu et corrigé, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

- Lucien, *Oeuvres complètes de Lucien de Samosate*, Traduction nouvelle avec une introduction et des notes par Eugène Talbot, Paris, Hachette, 1912, consulté sur le site <https://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Lucien/table.htm>.
- Photius, *Bibliothèque*, Tome II (Codices: 84-185), Texte établi et traduit par René Henry, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1960.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- Anderson, Graham, *Lucian. Theme and variation in the Second Sophistic*, Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava, Supplementum quadragesimum primum, Lugduni Batavorum, E. J Brill, MCMLXXXVI.
- Anderson, Graham, *Studies in Lucian's Comic Fiction*, Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava, Supplementum quadragesimum tertium, Lugduni Batavorum, E. J Brill, MCMLXXXVI.
- Bompaire, Jacques, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, E. de Boccard, 1958.
- Branham, R. Bracht, *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge, Massachusetts & London, England, Harvard University Press, 1989.
- Camerotto, Alberto, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa & Roma, Istituti Editoriali e poligrafici internazionali, 1998.
- Croiset, Maurice, *Essai sur la vie et les œuvres de Lucien*, Paris, Hachette, 1882.
- Fredericks, S. C., « Lucian's True History as Science Fiction », in *Science Fiction Studies*, no. 3, 1976.
- Frye, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969.
- Fusillo, M., « The Mirror of the Moon: Lucian's *A True Story*. From Satire to Utopia », in Simon Swain (éd.), *Oxford Readings in The Greek Novel*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 380-381.
- Hägg, Tomas, *The Novel in Antiquity*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1983.
- Holzberg, Niklas, *The Ancient Novel. An Introduction*, Translated by Christine Jackson-Holzberg, London and New York, Routledge, 1995.
- Kirk, Eugene P., *Menippean Satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*, New York & London, Garland Pub., 1980.
- Manuel, Frank E. & Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press of Harvard University Press, 1979.
- Morgan, J. R., « Lucian's True Histories and the Wonders Beyond Thule of Antonius Diogenes », in *The Classical Quarterly*, volume 35, Issue 2, 1985, p. 475-490.
- Mund-Dopchie, Monique, *Ultima Thulé. Histoire d'un lieu et genèse d'un mythe*, Genève, Droz, 2009.
- Roberts, Adam, *The History of Science Fiction*, London, Palgrave Macmillan, 2016.
- Ronzeaud, Pierre, *L'Utopie hermaphrodite. La « Terre australe connue » de Gabriel de Foigny*, Avant-propos de Wolfgang Leiner, Marseille, Publication du CMR 17, 1982.
- Stengel, Albertus, *De Luciani veris historiis*, Berlin, Diss. Rostock, 1911, (Microfilmed Columbia University Libraries, New York, 1993), et Klaus Reyhl, *Antonios Diogenes, Untersuchungen zu den Roman-Fragmenten der 'Wunder jenseits von Thule' und zu den 'Wahren Geschichten' des Lukian*, Tübinge, K. Urlob, 1969.
- Versins, Pierre *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1972.

NOTES

1. Voir Pierre Versins, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1972; Frank E. Manuel & Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press of Harvard University Press, 1979.
2. S. C. Fredericks, « Lucian's True History as Science Fiction », in *Science Fiction Studies*, no. 3, 1976, p. 46-60; Adam Roberts, *The History of Science Fiction*, London, Palgrave Macmillan, 2016, p. 31-34 ;

- M. Fusillo, « The Mirror of the Moon: Lucian's *A True Story*. From Satire to Utopia », in Simon Swain (éd.), *Oxford Readings in The Greek Novel*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 378.
3. Voir J. R. Morgan, « Lucian's *True Histories* and the *Wonders Beyond Thule* of Antonius Diogenes », in *The Classical Quarterly*, vol. 35, no. 2, 1985, p. 475-490.
 4. Photius, *Bibliothèque*, Tome II (Codices: 84-185), Texte établi et traduit par René Henry, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1960, p. 147-148.
 5. *Ibidem*, p. 148.
 6. Voir Niklas Holzberg, *The Ancient Novel. An Introduction*, Translated by Christine Jackson-Holzberg, London and New York, Routledge, 1995, p. 57-60; Tomas Hägg, *The Novel in Antiquity*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1983, p. 118-121.
 7. Niklas Holzberg, *op. cit.*, p. 57.
 8. L'affirmation de Photius que Lucien s'est inspiré des *Merveilles au-delà de Thulé* a été explorée par Albertus Stengel, *De Luciani veris historiis*, Berlin, Diss. Rostock, 1911, (Microfilmed Columbia University Libraries, New York, 1993), et Klaus Reuhl, *Antonios Diogenes, Untersuchungen zu den Roman-Fragmenten der 'Wunder jenseits von Thule' und zu den 'Wahren Geschichten' des Lukian*, Tübinge, K. Urlaub, 1969.
 9. J. R. Morgan, « Lucian's *True Histories* and the *Wonders Beyond Thule* of Antonius Diogenes », in *The Classical Quarterly*, volume 35, Issue 2, 1985, p. 475-490.
 10. Photius, *Bibliothèque*, p. 140.
 11. *Ibidem*, p. 147.
 12. *Ibidem*, p. 145.
 13. *Ibidem*, p. 145.
 14. *Ibidem*, p. 141.
 15. *Ibidem*, p. 147.
 16. Monique Mund-Dopchie, *Ultima Thulé. Histoire d'un lieu et genèse d'un mythe*, Genève, Droz, 2009, p. 76.
 17. Alberto Camerotto, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa & Roma, Istitui Editoriali e poligrafici internazionali, 1998.
 18. Longin, *Du sublime* XV.8, Traduction, présentation et notes de Jackie Pigeaud, Paris, Rivages poche – Petite Bibliothèque, 1993, p. 82.
 19. Lucien, *Histoires vraies* A, in *Voyages extraordinaires*, Édition bilingue, Introduction générale et notes par Anne-Marie Ozanam, 2^e tirage revu et corrigé, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 39.
 20. Lucien, « Comment il faut écrire l'histoire », in *Œuvres complètes de Lucien de Samosate*, Traduction nouvelle avec une introduction et des notes par Eugène Talbot, Paris, Hachette, 1912, consulté sur le site <https://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Lucien/table.htm>. Voir aussi Lucian, « The Way to Write History », in *The Works of Lucian of Samosata*, Translated by H. W. Fowler and F. G. Fowler, vol. II, Oxford, Clarendon Press, 1905, p. 109-136.
 21. Lucien, « Comment il faut écrire l'histoire », & 41.
 22. *Ibidem*, & 43.
 23. *Ibidem*, & 51.
 24. *Ibidem*, & 32.
 25. *Ibidem*, & 8.
 26. Lucian, « Hermotimus, or the Rival Philosophies », 74, in *The Works of Lucian of Samosata*, Translated by H. W. Fowler and F. G. Fowler, vol. II, Oxford, Clarendon Press, 1905, p. 83.
 27. M. Fusillo, « The Mirror of the Moon: Lucian's *A True Story*. From Satire to Utopia », in Simon Swain (éd.), *Oxford Readings in The Greek Novel*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 380-381.
 28. Lucien, *Histoires vraies* A, in *Voyages extraordinaires*, p. 41.
 29. *Ibidem*.
 30. *Ibidem*.
 31. *Ibidem*.

32. *Ibidem*, p. 41.
33. *Ibidem*.
34. *Ibidem*.
35. M. Fusillo, « The Mirror of the Moon: Lucian's *A True Story*. From Satire to Utopia », p. 378.
36. Lucien, *Histoires vraies A*, in *Voyages extraordinaires*, p. 43.
37. Pierre Ronzeaud, *L'Utopie hermaphrodite. La « Terre australe connue » de Gabriel de Foigny*, Avant-propos de Wolfgang Leiner, Marseille, Publication du CMR 17, 1982.
38. Lucien, *Histoires vraies A*, in *Voyages extraordinaires*, p. 45.
39. Lucien, *Icaroménippe ou l'homme qui va au-dessus des nuages*, in *Voyages extraordinaires*, p. 193.
40. *Ibidem*, p. 217.
41. Idem, *Histoires vraies A*, in *Voyages extraordinaires*, p. 53.
42. *Ibidem*, p. 63.
43. *Ibidem*, p. 71.
44. *Ibidem*, p. 77.
45. *Ibidem*, p. 83.
46. *Ibidem*, p. 83-85.
47. *Ibidem*, p. 99.
48. *Ibidem*, p. 103.
49. *Ibidem*, p. 121.
50. *Ibidem*, p. 133.
51. *Ibidem*, p. 135.
52. *Ibidem*, p. 139.
53. *Ibidem*.
54. Maurice Croiset, *Essai sur la vie et les œuvres de Lucien*, Paris, Hachette, 1882, p. 371 et 372.
55. Graham Anderson, *Lucian. Theme and variation in the Second Sophistic*, Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava, Supplementum quadragesimum primum, Lugduni Batavorum, E. J Brill, MCMLXXVI, p. 23.
56. Voir *The Works of Lucian of Samosata*, Translated by H. W. Fowler and F. G. Fowler, 1905, This edition was created and published by Global Grey, 2018, 4. vol.
57. Jacques Bompaigne soutient que Lucien prenait son inspiration dans diverses collections d'anecdotes, de recueils scolaires, de manuels, de résumés, d'abrégés qui circulaient à l'époque. J. Bompaigne, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, E. de Boccard, 1958, p. 455, 675.
58. Voir Graham Anderson, *Studies in Lucian's Comic Fiction*, Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava, Supplementum quadragesimum tertium, Lugduni Batavorum, E. J Brill, MCMLXXVI, p. 12-33.
59. Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, chap. « Mythos de l'hiver : Ironie et satire ».
60. Un inventaire de cette tradition dans Eugene P. Kirk, *Menippean Satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*, New York & London, Garland Pub., 1980.
61. Voir quelques-uns de ces textes dans Lucien, *Voyages extraordinaires*, Édition bilingue, Introduction générale et notes par Anne-Marie Ozanam, 2^e tirage revu et corrigé, Paris, Les Belles Lettres, 2011,
62. John Dryden, « The Life of Lucian », 68, in *The Works of John Dryden*, Illustrated with Notes historical, critical and explanatory, and a Life of the author by Walter Scott, Vol. XVIII, London, Printed for William Miller, 1808.
63. R. Bracht Branham, *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge, Massachusetts & London, England, Harvard University Press, 1989, p. 13; et aussi 212-214.