

La figure d'Hermès et la création littéraire de Lucien

Thomas Lorson

▶ **To cite this version:**

Thomas Lorson. La figure d'Hermès et la création littéraire de Lucien. Etudes classiques. 2021. dumas-03542435

HAL Id: dumas-03542435
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03542435

Submitted on 25 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

École Normale Supérieure de Lyon

Département lettres et arts

Master mondes anciens, parcours langues, littératures et civilisations anciennes

La figure d'Hermès et la création littéraire de Lucien

Mémoire en vue de la validation de la deuxième année de master recherche par

Thomas Lorson

Sous la direction de

Pascal Luccioni
Maître de conférences à Lyon III – HiSoMA (UMR 5189)

Ruth Webb
Professeure des Universités à Lille – STL (UMR 8163)

Soutenu le lundi 14 juin 2021

Ἑρμείαο ἔκητι διακτόρου, ὅς ῥά τε πάντων
ἀνθρώπων ἔργοισι χάριν καὶ κῦδος ὀπάζει

Avec l'aide d'Hermès le messager, qui aux œuvres
de tous les humains donne la grâce et la gloire

Odyssea, XV, v. 319-320

Couverture : Hermès héraut.
Lécythe, vers 480-470, Paestum, attribué au peintre de Tithonos, Metropolitan Museum of Art, New York, 25.78.2.

Table des matières

Introduction **4**

Préambule. La figure d'Hermès dans la littérature grecque : aux sources de Lucien **10**

1. Une figure polyvalente 10

2. Une figure des bornes 11

3. Une figure d'intermédiaire 14

4. Une figure du rire 15

5. Une figure de la création 18

6. Une figure métalittéraire 20

Conclusion 21

Première partie. Hermès, une figure structurant les textes de Lucien **22**

1. Une figure omniprésente 22

1.1. Un nom omniprésent 23

1.2. Un personnage omniprésent 27

2. Une figure structurante 34

2.1. À l'échelle du texte 34

2.2. À l'échelle de l'œuvre 42

3. Une figure d'organisateur 47

3.1. Donner la parole et imposer le silence 47

3.2. Harmoniser l'occupation de l'espace 49

3.3. Lancer les nouvelles scènes 51

4. Une figure de guide 52

4.1. Un guide intellectuel 53

4.2. Un guide littéraire 59

Conclusion 66

Deuxième partie. Hermès, une figure de l'esthétique de Lucien 67

1. Une figure de la *mixis* des genres 67

1.1. Le mélange des tons : le *spoudogéloion* 69

1.2. La parodie de différents genres littéraires 77

1.3. La satire et la diatribe cyniques 88

2. Une figure de la création prosimétrique 105

2.1. Le dieu de la rhétorique et de la prose 105

2.2. La création poétique 112

2.3. Le dieu de la prosimétrie 117

3. Hermès et la sculpture : une métaphore de la création littéraire 121

3.1. La complexité de la création 121

3.2. Création hellénique et création barbare 126

3.3. L'imitation et la création 130

Conclusion 132

Conclusion générale : une figure d'*outsider* 133

Bibliographie 137

Éditions des textes 137

Lucien 137

Autres auteurs 138

Travaux de recherche 143

Introduction

« *Is Hermes going to be in every work we read?* » I. Storey raconte que, cette question, l'un de ses étudiants l'a posée à l'occasion d'un séminaire sur la fiction comique de Lucien de Samosate[1].

Le lecteur, lorsqu'il entreprend de se plonger assidument dans l'univers de Lucien, se rend aisément compte de la récurrence du personnage d'Hermès. Le dieu se trouve en effet présent, directement ou indirectement, dans vingt-neuf des soixante-et-onze textes qui composent le corpus lucianesque[2]. Il est un personnage, principal ou secondaire, dans treize d'entre eux : *Charon ou les observateurs*, *Zeus tragédien*, *Les dialogues des dieux*, *Prométhée*, *Les vies de philosophes à vendre*, *La double accusation ou les tribunaux*, *Timon ou le misanthrope*, *La traversée pour les Enfers ou le tyran*, *Les dialogues des morts*, *Le jugement des déesses*, *Les fugitifs*, *L'assemblée des dieux* et *Icaroménippe*. Dans quinze autres textes est mentionné le nom d'Hermès : *Héraclès*, *L'éloge de la mouche*, *Nigrinos*, *Le rêve ou le coq*, *Les sacrifices*, *Le pseudologiste*, *Le deuil*, *Les images*, *La déesse de Syrie*, *La danse*, *L'astrologie*, *Les saturnales*, *Hermotimos*, *Le navire ou les vœux* et *Les dialogues marins*. C'est l'Olympien le plus représenté après Zeus, loin devant Apollon.

Cette surreprésentation d'Hermès est d'autant plus remarquable qu'elle est propre à Lucien. Dans les autres textes en prose de l'époque impériale, les traces d'Hermès sont très limitées. Parmi les rhéteurs de la Seconde Sophistique, on trouve trente-deux occurrences du mot Ἑρμῆς chez Aelius Aristide, trente chez Philostrate et onze chez Dion de Pruse ; mais il n'y en a aucune mention chez Polémon ni Hérode Atticus. Du côté des romanciers, Hermès est encore plus rare : seulement neuf occurrences chez Héliodore, deux chez Achille Tatius, une seule chez Longus, aucune chez Chariton ni Xénophon d'Éphèse. Hermès n'est donc pas considéré comme une divinité majeure pour les auteurs de l'époque impériale : l'œuvre de Lucien, qui compte cinq cent cinquante-deux occurrences du nom du dieu, fait figure d'exception.

[1] Storey (2004), p. 5.

[2] Établi par McLoed pour la collection Loeb.

Pourtant, malgré cette omniprésence exceptionnelle, la recherche s'est très peu penchée sur la représentation d'Hermès en tant que telle[1] : il est souvent abordé de manière incidente, à l'occasion de l'étude d'un texte, et traité comme un personnage parmi d'autres. Notre travail se propose de combler en partie ce manque en montrant l'importance qu'il occupe dans la création littéraire de Lucien.

Pour ce faire, nous ne nous concentrerons pas sur Hermès en tant que personnage de dialogue ou de vignette comiques. La manière dont Lucien exploite les sources littéraires pour développer le comique de caractère est la dimension la plus étudiée de la figure d'Hermès[2]. Mais s'il s'inscrit bien dans une mise en scène burlesque du matériau mythologique, il nous semble qu'il la dépasse et, du fait de son omniprésence, nous avons l'intuition qu'il occupe un statut particulier par rapport aux autres personnages divins. De même, nous ne nous intéresserons pas directement non plus à la valeur satirique d'Hermès, en l'étudiant comme une des nombreuses cibles de la satire religieuse qui traverse l'œuvre de Lucien[3].

Il s'agira plutôt de montrer qu'Hermès est doté d'un statut à part, qu'il dépasse les simples fonctions de personnage et de dieu et qu'il constitue une figure, c'est-à-dire une représentation qui implique à la fois un type facilement identifié[4] et une signification détournée. Nous émettons l'hypothèse que Lucien utilise le dieu traditionnel comme une figure de sa création littéraire. Nous entendons par là deux choses.

D'une part, nous avons l'intuition que l'omniprésence d'Hermès constitue un principe de composition et d'organisation de la création littéraire. L'œuvre de Lucien est vaste et multiple. Les formes littéraires sont très variées : le dialogue ménippée, relativement long, comme *Icaroménippe* ; des dialogues mignatures mis en série, comme *Les dialogues des dieux* ; des récits fictifs proches du roman, comme *Les histoires vraies* ; des créations rhétoriques dans le style des *progymnasmata*, comme *L'éloge de la mouche* ; des traités, comme *Comment il faut écrire l'histoire* ; des *prolaliai*, ces préambules aux performances oratoires, comme *Héraclès*, *etc*. Cette grande diversité est accentuée par les méthodes de composition de Lucien : il entrelace et mélange les sources, les genres littéraires, les tonalités et les modalités de discours. Les sujets traités sont eux aussi nombreux. Face à cette *poikilia*, de nombreux travaux ont tenté

[1] Voir notre état de l'art un peu plus bas.

[2] Voir Branham (1989). Storey (2004). Glénisson (2016).

[3] À l'occasion d'une journée d'étude à l'ENS de Lyon du 17 juin 2021, nous avons proposé une courte intervention intitulée « Une satire religieuse chez Lucien : le cas d'Hermanubis ».

[4] C'est le sens de *schéma* que précise Jaillard (2007) dans son introduction, p. 15.

de mettre au jour des éléments unifiants, qu'il s'agisse de méthodes de composition, de thèmes, de personnages ou d'images[1]. Notre objectif est de montrer qu'Hermès est une figure que Lucien utilise pour unifier ses textes, les structurer, les délimiter et donner une cohérence au corpus.

D'autre part, Hermès peut être analysé comme une métaphore des principes esthétiques de l'auteur. En effet, Lucien s'inscrit dans un moment culturel où le sophiste se montre en spectacle et où la production rhétorique s'exhibe : des pratiques comme la déclamation lors de séances publiques, des formes comme l'*ekphrasis*[2] ou des principes de création comme la *mimèsis* littéraire[3] montrent bien cette tendance à l'autoréflexivité de la Seconde Sophistique. Le corpus lucianesque comporte un nombre important d'œuvres explicitement métalittéraires : des traités qui concernent l'écriture[4], des préambules qui interrogent la profession de sophiste[5] ou encore des préfaces qui exposent le projet littéraire[6]. Mais ces théorisations directes ne recouvrent pas toutes les facettes de la création littéraire : certains aspects, comme la performance orale, le mode de la fiction[7] ou l'hybridité générique[8] échappent en partie à l'explicitation. Lucien, afin de donner une idée plus complète de ses principes esthétiques, recourt à des images plus discrètes : nous suggérons qu'Hermès en constitue une de première importance.

Afin d'étudier Hermès comme une figure de la création lucianesque, il est nécessaire de s'intéresser aux sources littéraires, notamment archaïques et classiques, qui mettent en scène

---

[1] Voir Anderson (1976a), p. 262 : « *Because of the large number of cross-references among Lucian's works, scholars have suggested a number of natural associations between compositions*. »

[2] Voir Webb (1999). Deremetz (1995), p. 53. Galand-Hallyn (1994), p. 19, parle de la description comme d'un « lieu d'ostentation d'un savoir et d'un savoir-faire ».

[3] *ibid.*, p. 17-18 : « Toute entreprise mimétique […] est métatextuelle, car toute représentation a besoin, pour que soient pleinement appréciées sa fidélité ou son originalité par rapport à son modèle, d'être perçue comme un double. » Sur la notion littéraire de *mimèsis*, notamment à l'époque de Lucien, voir les premiers chapitres de Bompaire (1958).

[4] Lucien multiplie les textes qui interrogent la création rhétorique et littéraire, celle des autres, comme dans *Quomodo Historia conscribenda sit* ou *Rhetorum praeceptor*, mais surtout la sienne propre : *Somnium*, *Prometheus es in verbis*, *Bis accusatus*, *Reviviscentes* ou *Apologia* apparaissent comme des textes explicitement réflexifs qui mettent en scène une figure de l'auteur et font l'épreuve de sa création antérieure.

[5] *Bacchus*, *Hercules*, *De electro siue de cycnis*, *De dipsadibus*, *Herodotus siue Aetion*, *Scytha siue hospes* et *Harmonides*. Voir Vix (2013), p. 13, pour le consensus scientifique autour de ce corpus.

[6] *Verae historiae*, 1-4.

[7] L'époque impériale est marquée par l'émergence d'un genre nouveau, que nous appelons aujourd'hui le roman grec. Mais l'orientation fictionnelle touche aussi certains textes de Lucien, notamment les *Histoires vraies* : voir Webb, Bréchet et Videau (2013), p. 7-8. Or, à l'époque de la Seconde Sophistique, le mode fictionnel ne connaît pas de théorisation, ni même de dénomination définie : voir *ibid.*, p. 8.

[8] Voir Marquis et Billault (2017).

Hermès. En effet, Lucien est un *pépaideuménos* qui connaît parfaitement le canon des grands textes grecs qui forment le socle de l'apprentissage de la rhétorique : ce sont notamment les épopées d'Homère, les tragiques et les comiques, les dialogues platoniciens. C'est à partir de la connaissance de ces représentations que nous pourrons étudier le corpus des textes de Lucien où apparaît Hermès : il comprend les œuvres citées au début de cette introduction. Mais il nous sera nécessaire de mobiliser d'autres textes de Lucien, et notamment ceux que nous avons présentés comme explicitement métalittéraires : ces théorisations directes permettront d'encadrer notre lecture d'Hermès comme une figure des principes esthétiques de Lucien. Le corpus lucianesque sera ponctuellement confronté à d'autres œuvres de l'époque impériale, qui permettront de mettre en perspective la présence et le traitement d'Hermès chez les contemporains de Lucien, à travers les textes rhétoriques de la Seconde Sophistique, les performances théâtrales du mime ou de la pantomime ou encore les écrits mystiques du *Corpus Hermeticum*.

Comme nous l'avons souligné, la figure d'Hermès chez Lucien n'a pas fait l'objet de nombreux travaux. L'étude la plus complète est constituée par une intervention de I. Storey, « Hermes in Lucian's comic fiction », donnée à l'occasion du colloque *From myth to magus: Hermes in the western tradition* (2004) : l'auteur s'intéresse surtout à la dimension comique du personnage et aux liens qui peuvent être mis au jour avec la littérature grecque. M. Glénisson, avec son article « L'arbitrage de Zeus et Hermès dans *Zeus tragédien* » (2016), se concentre en partie sur la représentation du dieu par rapport à son modèle homérique dans un unique dialogue. Nous pouvons encore ajouter le chapitre « Aging deities », issu de l'ouvrage *Unruly eloquence* (1989), où R. Branham montre comment Hermès illustre particulièrement le travail comique de Lucien à partir des sources littéraires.

Ces trois références montrent combien les sources sont importantes : notre travail mobilisera plusieurs monographies dédiées à la représentation d'Hermès dans l'Antiquité. L'ouvrage de L. Kahn, *Hermès passe* (1978) montre que, dans *L'hymne homérique*, Hermès est un dieu du passage dans le récit mais aussi dans le sens même des mots employés. D. Jaillard, avec *Configurations d'Hermès* (2014), s'intéresse au même texte dans une perspective anthropologique, en étudiant les liens entre Hermès et les autres dieux. J.-M. Ropars (2016) analyse Hermès comme une figure paradoxale qui réunit des facettes contraires. L'ouvrage dirigé par J. Miller et J. Strauss Clay, *Tracking Hermes, Pursuing Mercury* (2019), offre une approche interdisciplinaire du dieu, à la fois littéraire et archéologique, afin de mettre en lumière sa richesse et son ambiguïté.

Notre travail s'appuiera également sur les nombreuses études consacrées à Lucien et à son œuvre. *Lucien écrivain* (1958) de J. Bompaire est un ouvrage fondateur qui s'intéresse à la création rhétorique à travers la pratique de la *mimèsis*. Les travaux de G. Anderson (1976), B. Baldwin (1961 ; 1974) et R. Branham (1989) constituent des études précieuses sur la dimension comique et satirique. A. Camerotto (1998) offre une analyse précise de la pratique de la parodie. S. Halliwell (2008) renouvelle l'approche du rire lucianesque en l'étudiant à travers la dialectique vie/mort. K. ní Mheallaigh (2014) s'intéresse à la dimension hybride de la fiction lucianesque. L'ouvrage collectif dirigé par E. Marquis et A. Billaut (2017) propose une étude de la pratique de la *mixis*. Les ouvrages de R. Webb (2006 ; 2017) s'intéressent à Lucien dans le cadre plus large de la rhétorique impériale.

Enfin, notre étude s'inscrira dans le champ métalittéraire : P. Galand-Hallyn (1994) et A. Derememetz (1995) ont fourni un cadre méthodologique pour étudier les images et les figures métapoétiques. Un certain nombre de travaux se sont intéressés à ces phénomènes dans l'œuvre de Lucien. J. Romm (1990) confronte les différents passages où l'auteur élabore un rapport à la sculpture : il en dégage une métaphore de la réappropriation souple des textes classiques. J.-P. Guez (2016) s'intéresse aux métaphores du char, de l'envol et de l'inspiration : il analyse comment Lucien s'approprie ces images pour interroger le rapport de la prose aux vers. M. Briand (2017) étudie l'hybridité de la création rhétorique de Lucien à travers plusieurs images. Enfin, L. D. Gallogly (2019) étudie la métaphore du corps dans quatre textes : elle en dégage des enjeux de contrôle par l'auteur de la réception de ses textes.

Dans un bref préambule, nous nous intéresserons aux sources littéraires qui ont pu servir d'inspiration à la représentation d'Hermès dans les textes de Lucien. Nous étudierons comment l'épopée, la tragédie, la comédie, le drame satyrique ou le dialogue platonicien dessinent Hermès comme une figure polyvalente, qui permet de structurer les textes et de thématiser la création artistique.

Dans une première partie, nous tenterons de montrer qu'Hermès est une figure structurante des textes de Lucien. C'est un dieu omniprésent qui traverse tout le corpus : il agit comme un principe d'organisation et de cohérence à la fois à l'échelle du texte et à l'échelle de l'œuvre. Cette dimension structurante est thématisée : Lucien fait d'Hermès une figure d'organisateur et de metteur en scène des dialogues. Enfin, nous verrons comment le dieu est représenté comme un guide intellectuel et comme une figure intratextuelle de l'auteur montrant le chemin aux lecteurs.

Dans une seconde partie, nous analyserons comment Hermès incarne une figure de l'esthétique de Lucien. Le dieu permet en effet d'interroger la *mixis*, un principe de création qui entremêle différentes tonalités et différents genres : Hermès offre une image du *spoudogéloion*, de la parodie littéraire et de la satire cynique. À travers lui, c'est aussi la question du rapport entre la prose et la versification, très vive à l'époque impériale, qui est donnée à voir : tantôt dieu de la rhétorique en prose et tantôt divinité du chant poétique, Hermès incarne une figure prosimétrique. Enfin, la métaphore de la sculpture permet, à travers Hermès, de figurer certains aspects de la création lucianesque.

Préambule.
La figure d'Hermès dans la littérature grecque : aux sources de Lucien

Hermès est une divinité très présente dans la vie sociale de l'Antiquité[1]. Cette importance se traduit dans la littérature grecque, dès l'époque archaïque et à l'époque classique, dans tous les genres littéraires. L'objectif de cette brève partie introductive est d'étudier les présences d'Hermès dans les textes grecs qui forment le socle culturel des *pépaideuménoi* de l'époque impériale, notamment par leur importance dans l'apprentissage de la rhétorique. Nous pourrons ainsi dégager des traits marquants dans la représentation du dieu qui ont pu servir de source d'inspiration à Lucien, en nous concentrant sur quelques caractéristiques qui ont trait à la création littéraire et qui seront pertinentes pour la suite de notre analyse.

1. Une figure polyvalente

Les études sur Hermès insistent sur le fait qu'il s'agit d'une divinité aux fonctions multiples. Les adjectifs pour traduire cette polyvalence sont nombreux : « insaisissable, ubiquitaire[2] » ; « complexe, car d'une extrême diversité[3] » ; « *the most versatile, enigmatic, complex, and ambiguous*[4] », *etc*. Les textes archaïques et classiques mettent systématiquement en scène cette caractéristique.

Dans *L'hymne homérique à Hermès*, dès les premiers vers, le poète souligne la multiplicité des attributions du dieu sur le mode de l'accumulation et de la juxtaposition ; l'adjectif πολύτροπος, placé en tête de la liste, permet d'affirmer d'emblée la polyvalence du dieu :

> καὶ τότ᾽ ἐγείνατο παῖδα πολύτροπον, αἰμυλομήτην,
> ληιστῆρ᾽, ἐλατῆρα βοῶν, ἡγήτορ᾽ ὀνείρων,
> νυκτὸς ὀπωπητῆρα, πυληδόκον, ὃς τάχ᾽ ἔμελλεν
> ἀμφανέειν κλυτὰ ἔργα μετ᾽ ἀθανάτοισι θεοῖσιν[5].

[1] Vernant (1963), p. 14-15.
[2] *ibid.*, p. 15.
[3] Ropars (2016), p. 1.
[4] Miller et Strauss Clay (2019), p. 1.
[5] *Hymnus homericus in Mercurium*, v. 13-16. Toutes les traductions présentes dans cette étude sont personnelles.

> [Maïa] enfanta alors un enfant aux mille ruses, habile à tromper,
> voleur, meneur des bœufs, conducteur des rêves,
> espion de la nuit, gardien des portes, qui bientôt devait
> briller par des actions glorieuses auprès des dieux immortels.

J. Strauss Clay souligne que, dans les épopées homériques, l'adjectif πολύτροπος est employé pour caractériser à la fois Ulysse et Hermès : les deux personnages sont réunis par leur versatilité[1]. Dans *L'Iliade* comme dans *L'Odyssée*, le dieu occupe en effet une grande variété de rôles : messager, guide, magicien, orateur, psychopompe, voleur, gardien des portes[2], *etc.*

La comédie ancienne utilise cette caractéristique d'Hermès à des fins comiques. Dans *Ploutos,* Aristophane représente le dieu comme un demandeur d'emploi qui expose au mortel Carion tous les métiers qu'il peut exercer[3] : gardien des portes (στροφαῖος), vendeur (ἐμπολαῖος) et revendeur (παλιγκάπηλος), inventeur de ruses (δόλιος), guide (ἡγεμόνιος), président des compétitions (ἐναγώνιος) sportives ou musicales (ἀγῶνας μουσικοὺς καὶ γυμνικούς). À la fin de ce catalogue, Carion explicite le caractère polyvalent d'Hermès en soulignant que toutes les professions énumérées relèvent des épiclèses traditionnelles du dieu : ὡς ἀγαθόν ἐστ᾽ ἐπωνυμίας πολλὰς ἔχειν[4] (« Qu'est-ce que c'est bien, d'avoir beaucoup de noms ! »).

2. Une figure des bornes

Du fait de son extrême polyvalence, Hermès est utilisé par les auteurs comme une figure structurante de leurs textes : il prend régulièrement en charge les bornes, le début et la fin.

Dans la culture grecque, le dieu est d'ailleurs associé à l'idée de borne, en tant que dieu des voyageurs et des routes. Les hermès, ces statues basses, souvent rudimentaires, composées d'une base carrée surmontée du buste d'un dieu, sont la plupart du temps placées le long des routes et aux carrefours[5].

Hermès est également lié au franchissement des portes. Pausanias rappelle qu'il existe une statue d'Hermès Propylaios (« des portes ») à l'entrée de l'acropole d'Athènes[6]. J.-P.

---

[1] Strauss Clay (2019), p. 67 : « *Both god and the hero share the peculiar and somewhat obscure epithet,* πολύτροπος. *It suggests versatility, indirection, adaptability, but also movement on a twisted path*. »

[2] Au sujet de la variété des rôles occupés par Hermès chez Homère, voir Doty (1997). Strauss Clay (2019).

[3] Aristophane, *Plutus,* v. 1153-1163. Sur cette scène, voir Beta (2019), p. 97.

[4] Aristophane, *Plutus,* v. 1164.

[5] Voir Pausanias, *Graeciae descriptio,* I, 17 ; 19 ; II, 10 ; 38 ; VI, 26 ; VII, 22 ; 27 ; VIII, 32 ; X, 12. Sur les hermès, voir Collard (2019).

[6] Pausanias, *Graeciae descriptio,* I, 22, 8.

Vernant affirme que « sa place est à la porte[1] » et même à toutes les portes. J.-M. Ropars parle d'Hermès comme d'un « dieu-clé[2] » en rappelant que la figure d'Hermès Strophaios (« gardien des portes ») était souvent gravée sur les clés. Dans *L'hymne homérique*, le nouveau-né s'infiltre chez Zeus « par le trou de la serrure » (διὰ κλήιθρον[3]). Chez Aristophane, dans les deux comédies qui le mettent en scène, Hermès est représenté comme le portier de l'Olympe[4] : ἐν Διὸς θύραισιν[5] (« aux portes de Zeus ») ; στροφαῖος[6] (« gardien des portes »).

Ces attributions du dieu expliquent peut-être pourquoi, dans les poèmes épiques, Hermès occupe les bornes textuelles. Dans *L'Odyssée*, il est présent dès le premier chant, au vers 38, où Athéna demande à Zeus d'envoyer Hermès pour libérer Ulysse : c'est à travers lui que le début de l'action est envisagé. De fait, au chant V, c'est grâce à son déplacement que le lecteur passe des aventures de Télémaque à celles du héros épique : *L'Odyssée*, l'épopée d'Ulysse, commence véritablement grâce à l'intervention du dieu.

De même, on retrouve Hermès à l'autre borne de *L'Odyssée*, au dernier chant, dont le premier mot est précisément le nom du dieu : même si cette seconde katabase est soupçonnée d'interpolation[7], il reste révélateur que la figure d'Hermès soit mobilisée pour clore le poème épique. C'est d'ailleurs une fonction qu'il occupe aussi dans *L'Iliade* : dans le dernier chant, c'est une figure de premier plan qui intervient pour escorter Priam jusqu'à la tente d'Achille. L'occupation par Hermès des bornes est d'autant plus manifeste que le chant XXIV est lui-même encadré par la présence du dieu, puisqu'il raccompagne le roi de Troie dans sa cité[8].

Dans les pièces de théâtre, Hermès occupe fréquemment la borne de début, le prologue : le dieu de la communication entre les êtres divins et les êtres humains devient aussi le dieu de

[1] Vernant (1963), p. 14. Voir aussi Leduc (1995), p. 142-143, qui analyse *L'hymne homérique* à travers cette fonction d'Hermès.

[2] Ropars (2016), p. 94.

[3] *Hymnus homericus in Mercurium*, v. 146.

[4] Webb (2008), p. 117 et suivantes, insiste sur l'importance de la porte dans le mime de l'époque impériale. On peut émettre l'hypothèse que, dans le mime mythologique, qui immerge des dieux dans un cadre domestique et trivial, Hermès joue le rôle du portier.

[5] Aristophane, *Pax*, v. 178.

[6] Aristophane, *Plutus*, v. 1153-1154.

[7] Le scholiaste à *L'Odyssée*, XXIV, v. 1 M V, rapporte qu'Aristarque remet en question l'authenticité du passage précisément du fait de la présence d'Hermès dans sa fonction de psychopompe, un hapax chez Homère.

[8] Dans *Les Phrygiens*, Eschyle adapte sur la scène tragique le chant XXIV de *L'Iliade* et conserve le rôle d'encadrement d'Hermès : la pièce s'ouvre sur une discussion entre Achille et le dieu, et il est probable qu'Hermès raccompagne Priam à la fin.

l'échange entre le poète et les spectateurs[1]. Chez Euripide, les prologues pris en charge par Hermès sont multiples[2]. Le prologue d'*Ion*, prononcé par Hermès, remplit bien les attendus génériques. Il présente aux spectateurs le lieu de l'action, en utilisant des démonstratifs au début et à la fin de son discours, ainsi que des verbes à la première personne du présent qui renvoient au moment de l'action. Ainsi, de même qu'Hermès, dans le mythe, a mené le nouveau-né Ion de l'Acropole jusqu'à Delphes, il mène les spectateurs du théâtre de Dionysos jusqu'à l'espace de l'action qui représente le temple d'Apollon. Hermès présente également les personnages principaux qui interviennent dans la pièce. Enfin, il annonce les événements qui vont se produire sur scène et même après la pièce, ce qui se traduit par l'emploi du futur.

Ce sont les mêmes prérogatives de la divinité qui l'amènent à apparaître dans certaines tragédies sous la forme d'une épiphanie, la borne de fin du spectacle. *Antiope* d'Euripide ne nous est connue que par fragments, mais l'apparition finale d'Hermès est certaine. Il intervient pour empêcher l'assassinat de Lycos, puis s'adresse aux deux jumeaux d'Antiope, Zéthos et Amphion, pour leur donner des instructions. La tirade d'Hermès a donc une forte valeur conclusive, puisqu'elle arrête l'action et annonce la suite des événements, qui se situent après le spectacle tragique.

Mais l'épiphanie d'Hermès la plus connue est celle qui se trouve à la fin de *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. Au vers 946, le dieu apparaît en tant qu'intermédiaire entre Zeus et Prométhée : il est chargé de faire parler le titan et de rapporter les réponses sur l'Olympe. Devant le refus obstiné de Prométhée, la conclusion apportée par Hermès est terrifiante et spectaculaire. Il annonce que la colère de Zeus va s'abattre sur le titan et le chœur : εἰς ἀπέρατον δίκτυον ἄτης / ἐμπλεχθήσεσθε ὑπ᾽ ἀνοίας[3] (« C'est dans le filet du désastre, dont on ne s'échappe pas, que vous serez enlacés à cause de votre folie »). Le fléau se manifeste immédiatement après la dernière réplique d'Hermès, sous la forme de tremblements de terre, d'éclairs et de tonnerre.

[1] Hermès était aussi présent au début des drames satyriques. Dans *Sciron* d'Euripide, le tout premier mot de la pièce, prononcé par Silène, est le vocatif Ἑρμῆ (fr. 674a). Dans *Syleus*, le dieu apparaît dès le début en train de vendre Héraclès comme esclave (test. iiia-iiib ; fr. 688-690).

[2] Certains critiques émettent l'hypothèse que les prologues d'*Ixion* et d'*Alcmène* étaient pris en charge par Hermès, à partir de représentations sur des vases dont l'inspiration pourrait provenir des tragédies : voir Sourvinou-Inwood (2003), p. 479. Taplin (2007), p. 173. Un monologue d'Hermès constitue le prologue tardif de *Danaé*, daté du V^e^ ou VI^e^ siècle de notre ère.

[3] Eschyle, *Prometheus victus*, v. 1078-1079.

3. Une figure d'intermédiaire

S'il occupe les bornes, Hermès permet aussi d'assurer les transitions grâce à sa position d'intermédiaire, en tant que dieu de la communication et des échanges. Dans la littérature grecque, la figure d'Hermès permet d'établir des liens entre les personnages divins et les personnages mortels, entre le ciel de l'Olympe et la surface de la Terre. C'est en effet le dieu le plus proche des mortels, comme le souligne Zeus dans *L'Iliade* : σοὶ γάρ τε μάλιστά γε φίλτατόν ἐστιν / ἀνδρὶ ἑταιρίσσαι[1] (« Ce que tu aimes par-dessus tout, c'est être le compagnon d'un homme »).

Dans les épopées homériques, ce rôle d'intermédiaire est récurrent. Dans le dernier chant de *L'Iliade*, Hermès apparaît comme le médiateur entre les Troyens et les Grecs, puisqu'il escorte lui-même Priam jusqu'au camp et l'exhorte à attendrir Achille. Dans *L'Odyssée*, la fonction de médiateur est plus importante encore : Hermès est représenté dès le premier chant, de manière programmatique, comme un dieu qui intervient auprès des mortels. Zeus rappelle ainsi le rôle d'intermédiaire qu'il a tenu auprès d'Égisthe[2]. Athéna[3] puis Zeus demandent à Hermès d'intervenir auprès de Calypso pour demander la libération d'Ulysse, affirmant ainsi sa fonction médiatrice : Ἑρμεία, σὺ γὰρ αὖτε τά τ᾽ ἄλλα περ ἄγγελός ἐσσι[4] (« Hermès, c'est toi qui, de nouveau et comme les autres fois, es le messager »). L'ambassade d'Hermès auprès de la nymphe constitue un épisode développé[5]. C'est ensuite auprès d'Ulysse lui-même qu'il intervient, pour lui expliquer comment échapper aux sortilèges de Circé[6].

La fonction de médiateur est d'autant plus vive au théâtre qu'elle est directement représentée. Chez Eschyle, dans *Les Euménides*, Apollon demande à son frère d'accompagner Oreste jusqu'à Athènes[7] : c'est la seule fonction d'Hermès dans cette pièce. Selon C. Sourvinou-Inwood, dans les tragédies d'Euripide, Hermès fait figure d'exception parmi les

[1] *Ilias*, XXIV, v. 334-335.
[2] *Odyssea*, I, v. 35-44.
[3] *ibid.*, I, v. 83-87.
[4] *ibid.*, V, v. 30.
[5] *ibid.*, V, v. 42-150.
[6] *ibid.*, X, v. 275-309.
[7] Eschyle, *Eumenides*, v. 88-89.

dieux, puisqu'il est le seul à agir directement auprès des humains[1]. Dans le prologue d'*Ion*, il affirme son statut de médiateur : il raconte comment il a lui-même transporté le tout jeune Ion depuis l'Acropole jusqu'à Delphes, comment il l'a éloigné de sa mère Créuse pour le transmettre à la Pythie[2].

Cette facette structurante se retrouve pleinement dans la comédie, où Hermès assure le lien entre les personnages[3]. Selon G. Jay-Robert, il est chez Aristophane « le médiateur par excellence[4] » et un « être-charnière[5] ». Nous avons vu comment, dans *La Paix*, Hermès apparaît comme un intermédiaire entre les mortels et le monde divin puis, plus précisément, un interprète entre Trygée et la Paix. Ce rôle se retrouve dans les pratiques comiques postérieures. Sur le vase « phlyaque » que nous étudions à la page suivante, Hermès est représenté comme un entremetteur sexuel qui assure la communication entre Zeus et Alcmène[6] : la lampe à huile qu'il brandit, en éclairant le visage des deux amants, symbolise cette fonction.

4. Une figure du rire

Hermès est une divinité originale : il est souvent associé à une attitude rieuse, peu habituelle chez les autres Olympiens.

Hermès est particulièrement représenté dans les genres comiques. Dans la comédie ancienne, c'est le dieu « qui apparaît le plus souvent sur scène quand elle représente le monde terrestre[7] », comme dans *Ploutos*[8]. Il est également présent lorsque la scène représente l'espace céleste, comme dans *La Paix* d'Aristophane. La première apparition d'Hermès est l'occasion

---

[1] Sourvinou-Inwood (2003), p. 479: « *If it is right that there was no direct interaction between deities and mortals on the stage, Hermes the crosser of frontiers would have played a role offstage in the communication between the two worlds which he might have been reporting in the prologue*. »

[2] Ce schéma selon lequel Hermès est le médiateur entre des parents naturels et des parents adoptifs, pour un nouveau-né, peut être représenté dans les drames satyriques de Sophocle, *Dionysos enfant* et *Héraclès enfant*.

[3] Mais aussi, vraisemblablement, dans le drame satyrique. Par exemple, dans *Le jugement* de Sophocle, Hermès occupait très probablement la fonction traditionnelle d'intermédiaire entre les trois déesses et Pâris. Nous savons grâce à Apulée, dans *Les métamorphoses*, X, 30, 3-5, que cet épisode de la mythologie constitue le sujet de pantomimes à l'époque impériale. Dans son texte, Hermès est mis en scène comme un médiateur léger et rapide.

[4] Jay-Robert (2002), p. 16.

[5] *ibid.*, p. 19.

[6] Il est très probable que, dans la pratique du mime, où le scénario de l'adultère est souvent représenté, Hermès joue ce même rôle d'entremetteur sexuel, lorsque l'action se situe dans le monde divin.

[7] Auger (1997), p. 154.

[8] Aristophane, *Plutus*, v. 1096-1170.

de développer un comique de caractère : il est représenté comme un personnage vulgaire qui insulte vertement Trygée[1] et qui ne se calme que lorsque sa gloutonnerie est amadouée par de la nourriture[2]. Par la suite, Hermès devient l'adjuvant principal du héros comique et participe à la libération de la Paix[3]. À la fin de la pièce, il incarne même l'esprit de la comédie en exhortant les personnages à se réjouir : καὶ σύ γε / ὦνθρωπε χαίρων ἄπιθι καὶ μέμνησό μου[4] (« Toi aussi, mon bonhomme, pars joyeux et souviens-toi de moi » !). Par ailleurs, S. Beta (2019) montre que la mise en scène directe d'Hermès est dédoublée par la présence d'une statue du dieu : plus qu'un accessoire de décor, il s'agit d'une sorte de personnage à qui le héros comique parle et qui peut même répondre[5].



Hermès aidant Zeus à faire la cour à Alcmène.
Cratère en forme de cloche, vers 350-340, Paestum, attribué à Astéas, Musei Vaticani, 17106.

Nous disposons d'un témoignage de la réception des comédies en Grande-Grèce, aux IV^e^ et III^e^ siècles avant notre ère, grâce aux vases dits « phlyaques » sur lesquels sont peints des représentations théâtrales[6]. L'un d'entre eux nous intéresse, puisqu'il représente la séduction

[1] Aristophane, *Pax*, v. 181-185.

[2] *ibid.*, v. 190-195.

[3] *ibid.*, v. 425-520 ; 658-728.

[4] *ibid.*, v. 718-719.

[5] Une telle situation se retrouve chez Aristophane, dans *Les nuées*, v. 1478-1485 et *Les guêpes*, v. 389-394, mais aussi chez Phrynicos, fr. 61 K-A, et Platon, fr. 204 K-A.

[6] Voir Piqueux (2006), p. 37-38. Ces pièces prennent vraisemblablement la forme de spectacles joués par des acteurs ambulants. Aucun texte ne nous est parvenu, ce qui indique peut-être qu'il s'agit d'un genre improvisé ou dont le support est oral. Cette forme de théâtre est peut-être l'une des influences du mime, un genre très populaire à l'époque impériale.

d'Alcmène par Zeus avec l'aide d'Hermès. Celui-ci est doté de ses attributs traditionnels, le pétase et le caducée, mais l'acteur porte également les éléments typiques du costume de la comédie attique : masque aux traits grossiers, justaucorps rembourré au niveau des seins et du ventre, phallus postiche disproportionné. Ce genre de spectacle faisait probablement la part belle aux improvisations et aux jeux farcesques entre les acteurs : il est aisé d'imaginer, par exemple, que l'échelle portée par Zeus donnait lieu à un comique de geste et de situation dans lequel Hermès pouvait s'empêtrer.

Hermès est également très présent dans le genre du drame satyrique[1]. L'exemple le plus révélateur est constitué par *Les limiers* de Sophocle, qui reprend la trame de *L'hymne homérique.* Dans les fragments qui nous sont parvenus, quatre cents vers en tout, la représentation d'Hermès passe par le discours des autres personnages : ils le montrent comme un nouveau-né rusé et malicieux.

Dans les genres élevés aussi, Hermès se singularise par son rire. Avec *L'hymne homérique*, la métrique de l'épopée est mise au service du récit de la malice du dieu, dans une dynamique burlesque. Il y apparaît bien comme une figure rieuse, comme lorsqu'il aperçoit la tortue, dès le début du texte : ἀθρήσας ἐγέλασσε[2] (« Il la vit et rit »).

Mais même dans l'épopée traditionnelle, Hermès rit, comme dans le passage de *L'Odyssée* où Démodocos chante les amours d'Arès et d'Aphrodite. Lorsque les amants sont surpris par Héphaïstos, Apollon demande à Hermès s'il aimerait se trouver à la place du dieu de la guerre ; sa réponse, sous la forme d'une plaisanterie, fait rire les autres dieux :

> τὸν δ᾽ ἠμείβετ᾽ ἔπειτα διάκτορος ἀργειφόντης·
> « αἴ γὰρ τοῦτο γένοιτο, ἄναξ ἑκατηβόλ᾽ Ἄπολλον·
> δεσμοὶ μὲν τρὶς τόσσοι ἀπείρονες ἀμφὶς ἔχοιεν,
> ὑμεῖς δ᾽ εἰσορόῳτε θεοὶ πᾶσαί τε θέαιναι,
> αὐτὰρ ἐγὼν εὔδοιμι παρὰ χρυσέῃ Ἀφροδίτῃ. »
> ὣς ἔφατ᾽, ἐν δὲ γέλως ὦρτ᾽ ἀθανάτοισι θεοῖσιν[3].

[1] La découverte de papyrus à Oxyrhynque, datés du II^e^ siècle de notre ère, montre que les drames satyriques sont lus et recopiés à l'époque impériale. Le genre est vraisemblablement encore vivace sous la forme de performances, comme le suggère une mosaïque de Pompéi, datée du I^er^ siècle de notre ère, représentant les coulisses ou une répétition d'un spectacle qui met en scène des satyres (Museo archeologico nazionale, Naples, Inv. 9986) : voir Wyler (2015). Hermès était vraisemblablement un personnage dans *Hermès* d'Astydamas, *Inachos* et *Le jugement* de Sophocle, *Sciron* et *Syleus* d'Euripide.

[2] *Homericus hymnus in Mercurium*, v. 29.

[3] *Odyssea*, VIII, v. 337-343. Le ton rieur d'Hermès étonne le scholiaste à *L'Odyssée*, VIII, 332 T : ἄτοπον εἶναι γελᾶν μὲν ἀκολάστως τοὺς θεοὺς ἐπὶ τοῖς τοιούτοις, τὸν δ᾽ Ἑρμῆν εὔχεσθαι ἐναντίον τοῦ πατρὸς καὶ τῶν ἄλλων θεῶν ὁρώντων δεδέσθαι σὺν τῇ Ἀφροδίτῃ (« Il est curieux que les dieux rient librement devant une telle scène, et qu'Hermès souhaite être enchaîné avec Aphrodite devant son père et les autres dieux comme spectateurs »).

Puis le messager fulgurant lui répondit :
« Si seulement, seigneur Apollon qui lance au loin tes traits !
Que trois fois plus d'imposantes chaînes me retiennent,
et que vous me regardiez, vous tous, dieux et déesses,
mais que moi, je m'endorme à côté d'Aphrodite en or. »
Ainsi parla-t-il, et un rire s'éleva parmi les dieux immortels.

5. Une figure de la création

Hermès est une divinité étroitement associée à l'idée de création. L. Kahn (1978) propose ainsi de résoudre la multiplicité des attributions d'Hermès en les unifiant par deux concepts, dont l'un est la *mètis*, l'habileté, l'ingéniosité à créer. De fait, nombreuses sont les inventions attribuées à Hermès par la littérature grecque[1].

L'hymne homérique montre bien comment, dès sa naissance, Hermès est un dieu créateur, notamment à travers l'invention de la lyre, qui occupe le début du récit des exploits du nouveau-né : d'abord, il aperçoit l'animal (v. 26-29) ; aussitôt, il s'adresse à elle pour lui annoncer son illustre avenir sous forme de lyre (v. 30-38) ; puis il procède au travail manuel (v. 39-51). Selon D. Jaillard, cet épisode fait d'Hermès une figure de la création instantanée :

> La pensée hermaïque va droit au but, elle devance ce qu'habileté technique et *mechanaí* réaliseront. Hermès saisit le *télos*, l'appréhende comme déjà réalisé, et aussitôt trouve les ressources et les voies (*mechané* et *póros*) adéquates pour parvenir à ses fins. Ce faisant, le *klut' érgon* de la transformation de la tortue en lyre révèle […] les formes d'intelligence rusée et les compétences techniques du nouveau-né, son *apátè*[2].

L'invention technique de l'instrument s'accompagne immédiatement de la création artistique de la musique et du chant : ὣς ἅμ᾽ ἔπος τε καὶ ἔργον ἐμήδετο κύδιμος Ἑρμῆς[3] (« C'est en même temps, tout à la fois, que le glorieux Hermès conçut le chant et l'ouvrage »).

Dans *Les limiers*, c'est sur la figure du créateur musical que Sophocle insiste, puisqu'il concentre l'action non pas sur le vol du troupeau d'Apollon, qui a déjà eu lieu hors scène, mais sur l'invention de la lyre. Au début du drame, les satyres entendent les sonorités fantastiques de l'instrument : Hermès est avant tout représenté comme une figure de musicien. La dernière partie du drame, qui ne nous est pas parvenue, devait représenter la réconciliation entre les deux frères. F. Allègre fait l'hypothèse qu'il y était caractérisé par son talent musical, comme

[1] Voir Doty (1997), p. 54-55.

[2] Jaillard (2014), p. 169.

[3] *Homericus hymnus in Mercurium*, v. 46.

symétrique du talent de danseur des satyres dans la première partie : au nouveau-né comique de l'hymne, Sophocle substitue un adolescent créateur, à la fois chanteur et musicien[1].

Plus généralement, Hermès, dieu de la communication, est une figure de la création verbale et de la prise de parole. Dans *Cratyle*, Socrate réunit la multiplicité des fonctions d'Hermès autour de la parole[2]. Il propose une étymologie qui fait remonter le nom d'Hermès à εἰρέμης, contraction de l'expression τὸ εἴρειν ἐμήσατο[3] (« Il inventa la parole »). Dans les conseils de *L'Iliade*, le héraut donne la parole à qui la souhaite en lui prêtant le sceptre d'Héphaïstos : cet objet de parole a été transmis aux humains par Hermès lui-même[4].

En tant que dieu de la ruse, Hermès est plus particulièrement associé au discours mensonger et à la création fictive[5].

Dans *L'hymne homérique*, Hermès est très souvent caractérisé par ses mensonges, notamment lorsqu'il nie obstinément le vol du troupeau d'Apollon : τέχνῃσίν τε καὶ αἰμυλίοισι λόγοισιν / ἤθελεν ἐξαπατᾶν Κυλλήνιος Ἀργυρότοξον[6] (« Avec des discours pleins d'artifices et de mensonges, le Cyllénien cherchait à tromper le dieu à l'arc d'argent »).

Hermès est aussi celui qui enseigne le mensonge. Hésiode, dans *Les travaux et les jours*, affirme que c'est Hermès qui a insufflé à Pandore la parole trompeuse :

> ἐν δ᾽ ἄρα οἱ στήθεσσι διάκτορος ἀργεϊφόντης
> ψεύδεά θ᾽ αἰμυλίους τε λόγους καὶ ἐπίκλοπον ἦθος
> τεῦξε[7].
>
> Alors, dans sa poitrine, le messager fulgurant,
> ce sont les mensonges, les discours séduisants et le caractère rusé
> qu'il façonna.

---

[1] Allègre (1913), p. 260-261. Au sujet d'un autre drame satyrique de Sophocle, *Inachos*, Lloyd Jones, p. 116, fait l'hypothèse que la mort d'Argos prenait place dans un défi de nature musicale proposé par Hermès afin d'endormir le gardien au son de sa flûte.

[2] Le scholiaste à *L'Odyssée*, XV, v. 319 Q, insiste sur la création verbale et artistique : τὸν Ἑρμῆν τοῦ λόγου λέγουσιν ἔφορον καὶ τῶν τεχνῶν ἐπιστήμονα (« On dit qu'Hermès est le gardien du discours et l'expert des arts »).

[3] Platon, *Cratylus*, 408a.

[4] *Ilias*, II, v. 104. Les scholiastes ne cessent de souligner la fonction d'Hermès comme image de la parole : voir par exemple les scholies à *L'Odyssée*, III, v. 332 E ; V, v. 47 H P Q T ; V, v. 47 H P Q. Un certain nombre de scholies lisent l'affrontement entre Hermès et Létho, dans *L'Iliade*, comme un conflit entre la parole et l'oubli : voir notamment les scholies *L'Iliade*, XX, v. 67 D ; XX, v. 74 D. Enfin, cette fonction verbale est associée à la pratique de l'herméneutique : voir la scholie à *L'Iliade*, V, v. 385 D.

[5] *Scholia in Odysseam*, V, v. 29 H P Q T : ἡ δὲ Ὀδύσσεια μυθώδης ἐστὶν, ὡς καὶ ὁ Ἑρμῆς (« *L'Odyssée* raconte des fictions, tout comme Hermès »).

[6] *Homericus hymnus in Mercurium*, v. 317-318.

[7] Hésiode, *Opera et dies*, v. 77-79.

Par ailleurs, Hermès préside au domaine des rêves, qui sont aussi une sorte de discours illusoire : il est chargé de les conduire dans *L'hymne homérique*[1] et il est capable d'endormir ou de réveiller les humains dans *L'Iliade* et *L'Odyssée*[2].

6. Une figure métalittéraire

E. Moodie considère qu'Hermès, dans la comédie, est un personnage fondamentalement métathéâtral, « *the divine patron of* [*his*] *comic genre*[3] ». Chez Aristophane, Hermès occupe déjà le rôle-type latin du *servus callidus* qui exhibe les codes génériques de la comédie. Dans *La Paix*, la métathéâtralité s'effectue aussi à travers la mention d'un autre poète comique, Cratinos[4], ou à travers la citation d'un fragment qui se retrouve dans d'autres comédies[5]. Enfin, Hermès rompt l'illusion théâtrale en faisant directement référence aux conditions de représentation : ἀλλ᾽ οὐκ ἂν εἴποι πρός γε τοὺς θεωμένους[6] (« Mais elle ne peut pas parler aux spectateurs »).

La valeur métathéâtrale d'Hermès se trouve aussi dans la tragédie. À la fin du monologue *d'Ion* d'Euripide, il effectue une sortie étonnante : ἀλλ' ἐς δαφνώδη γύαλα βήσομαι τάδε / τὸ κρανθὲν ὡς ἂν ἐκμάθω παιδὸς πέρι[7] (« Je vais m'avancer vers ces bosquets de laurier, pour apprendre ce qui se réalise au sujet de l'enfant »). La pièce entretient la fiction d'un dieu qui se cache derrière des arbres afin d'observer l'action qui va se dérouler : il devient une figure métathéâtrale des spectateurs[8].

Hermès est aussi une figure métapoétique. Dans *L'hymne homérique*, aussitôt après avoir façonné la lyre, le petit dieu invente le chant poétique :

---

[1] *Homericus hymnus in Mercurium*, v. 14.

[2] *Ilias*, XXIV, v. 343-344 ; *Odyssea*, V, v. 47-48 ; XXIV, v. 3-4.

[3] Moodie (2019), p. 107.

[4] Aristophane, *Pax*, v. 700.

[5] Dans *La paix* d'Aristophane, v. 603-604, Hermès cite Archiloque, fr. 211 K-A, également cité par Cratinos, fr. 211 K-A, et par Eupolis, fr. 392 K-A. Voir Moodie (2019), p. 113.

[6] Aristophane, *Pax*, v. 658-659.

[7] Euripide, *Ion*, v. 76.

[8] Dans la pantomime d'Arès et Aphrodite, Hermès peut apparaître comme une figure surplombante qui assiste au spectacle de l'adultère et en rit : il pourrait être doté d'une valeur métathéâtrale, une image des spectateurs devant cet épisode comique.

[ἄειδεν] ἀμφὶ Δία Κρονίδην καὶ Μαιάδα καλλιπέδιλον,
ὡς πάρος ὠρίζεσκον ἑταιρείῃ φιλότητι,
ἥν τ᾽ αὐτοῦ γενεὴν ὀνομακλυτὸν ἐξονομάζων[1]

[Il chante] au sujet de Zeus fils de Cronos et de Maïa aux belles sandales,
comment autrefois ils discutaient dans l'intimité amoureuse,
et il proclame sa lignée renommée.

Hermès choisit le même sujet que le poète de *L'hymne*, si bien que ce passage se caractérise par une valeur métalittéraire évidente :

> *Hermes' song has been defined as a mise en abyme, because we gather the impression that the poet is trying to compare his own poem to the song of Hermes, thus creating an overlap between himself and the god*[2].

Conclusion

Nous avons sommairement souligné quelques facettes d'Hermès dans la littérature archaïque et classique que Lucien, comme tout sophiste de l'époque impériale, connaît très bien. Nous comprenons pourquoi Lucien choisit de faire d'Hermès une figure de première importance : c'est un dieu polyvalent qui permet de structurer des textes, une figure comique qui permet de porter une réflexion métalittéraire sur la création. Nous proposons donc d'étudier plus en détail comment Lucien exploite ces facettes d'Hermès pour en faire une figure structurante de son œuvre.

[1] *Homericus hymnus in Mercurium*, v. 56-59.

[2] Capra et Nobili (2019), p. 80-81.

Première partie.
Hermès, une figure structurant les textes de Lucien

Nous avons vu qu'Hermès apparaît comme une figure structurante dans une partie de la littérature grecque, où il occupe fréquemment les bornes et les espaces de transition[1]. Dans cette première partie, nous proposons d'étudier comment Lucien reprend cet aspect du dieu en lui conférant une fonction structurante. Nous montrerons d'abord qu'Hermès est une figure omniprésente dans le corpus lucianesque. Cette surreprésentation invite à réfléchir aux enjeux structurels qu'elle implique : nous étudierons en quoi Hermès apparaît comme une figure structurante, à la fois à l'échelle de chaque texte et à l'échelle plus globale de l'œuvre. Nous verrons comment cette fonction structurante est thématisée par Lucien : Hermès est représenté comme une figure d'organisateur et metteur en scène des dialogues lucianesques, mais aussi comme une figure de guide dotée d'une valeur métalittéraire.

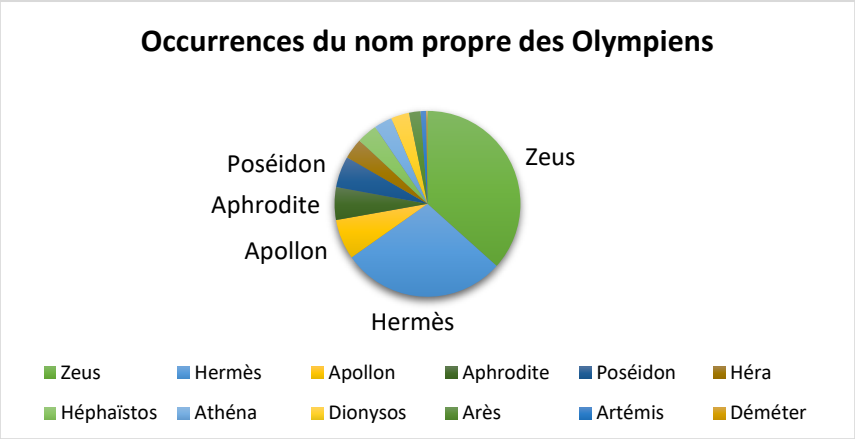
1. Une figure omniprésente

Hermès est omniprésent chez Lucien : il est présent directement ou indirectement dans vingt-neuf textes différents[2], c'est-à-dire dans presque la moitié du corpus (45,16%). Si l'on se penche sur la présence du nom propre Ἑρμῆς dans le corpus de soixante-et-onze textes, l'importance du dieu est absolument manifeste avec cinq cent cinquante-deux occurrences[3]. Comme le montre le diagramme ci-dessous, la comparaison avec les autres Olympiens est révélatrice : si Zeus est sans surprise le dieu le plus nommé (37%), Hermès se classe en seconde place (29%), très loin devant Apollon (7%) et les autres divinités qui occupent une place beaucoup moins importante. La comparaison avec d'autres personnages récurrents, qui sont pourtant plus facilement perçus par la critique comme des figures de la création littéraire de Lucien, révèle également une présence écrasante d'Hermès : deux cent deux occurrences pour Ménippe, cent cinquante-neuf pour Héraclès et seulement quarante-six pour Prométhée.

[1] Voir préambule, 4 et 5.

[2] Si l'on compte chaque ensemble des *Dialogues marins*, *Dialogues des morts* et *Dialogues des dieux* comme un même texte.

[3] Ces occurrences comprennent les didascalies de prise de parole des dialogues.



Nous proposons, dans ce premier temps, de brosser un panorama des occurrences d'Hermès dans le corpus lucianesque, afin de démontrer qu'il s'agit d'une figure omniprésente.

1.1. Un nom omniprésent

Dans certains dialogues, Hermès n'est pas directement mis en scène, mais les personnages peuvent le convoquer selon différentes modalités qui révèlent son importance dans la création de Lucien[1]. Nous proposons de démontrer ici que ces mentions permettent de présenter Hermès comme une figure omniprésente *in absentia*.

1.1.1. En tant que personnage absent

Malgré son absence, Hermès est parfois présenté comme une figure agissante à part entière. Un personnage mentionne une action effectuée par le dieu, antérieure ou simultanée à la diégèse, au monde dans lequel les personnages sont en train de converser : c'est par le biais des paroles d'un autre que son action est présente au sein du texte. Hermès peut donc jouer un rôle clé dans l'action qui est mise en scène tout en étant absent et muet : c'est là un signe de son importance et de son omniprésence dans le corpus lucianesque.

Dans *Le rêve ou le coq*, le volatile relate une action divine effectuée par Hermès dans le passé. Il la met en valeur en plaçant Hermès comme sujet d'un verbe à l'aoriste, ἔδωκε (« Il a

[1] Les occurrences qui se situent dans des discours et des traités sont moins intéressantes. Mentionnons tout de même *Les sacrifices*, 8 : dans la description du ciel, la première divinité mentionnée après les Heures est Hermès ; cette place est mimétique de la place de première importance qu'il occupe dans la création de Lucien. Pour la mention d'Hermès dans *Héraclès*, 4, voir deuxième partie, 2.1.1.

donné »), dont le bénéficiaire au datif n'est autre que le pronom de première personne renvoyant au locuteur[1]. L'action directe d'Hermès, bien que située hors du texte, a des effets pratiques sur le cours du récit : la plume magique du coq apparaît comme un *deus ex machina* par procuration qui permet à Micylle de pénétrer dans la demeure du riche Simon. La mise en pratique de ce don accordé par Hermès est d'ailleurs toujours soumise aux conditions du dieu, comme le souligne l'association du présent et de l'aoriste qui unit les deux temporalités : οὐ θέμις γενέσθαι τοῦτο· παρήγγειλεν γὰρ ὁ Ἑρμῆς[2] […] (« Ce n'est pas autorisé, car Hermès a ordonné […] »).

Le *Dialogue des dieux* 7 est encore plus révélateur de l'importance d'Hermès puisque, bien qu'il en soit absent, il en constitue le sujet central : Héphaïstos et Apollon dialoguent au sujet du dieu qui vient de naître de Zeus et Maïa et de ses premiers exploits. L'originalité du traitement réside dans le fait que le nom d'Hermès n'est jamais cité[3]. Mais ce n'est pas pour autant que le dieu y occupe une place moins importante, au contraire : tous les verbes à la troisième personne se réfèrent à lui, si bien que le texte est saturé par la présence d'Hermès. Cet effet d'omniprésence est renforcé par le grand nombre de verbes d'action à l'aoriste[4], au parfait[5] et même au présent[6] dont Hermès est le sujet : malgré son absence c'est un dieu agissant.

Mais l'action d'Hermès peut également être effectuée simultanément à la diégèse : le dieu est alors l'objet du commentaire d'un autre personnage qui l'observe. Cette configuration se retrouve dans le *Dialogue marin* 7 où, dès la première réplique, le personnage de Notos commente l'enlèvement d'Io par Hermès. La simultanéité de cette action et du dialogue est mise en valeur dès le début de la scène par le déictique ταύτην (« celle-là ») placé en tête de phrase et par l'emploi du présent duratif ἄγει (« il est en train de conduire ») dont Hermès est le sujet. Vers la fin du dialogue, l'immédiateté de l'action d'Hermès est traduite par toute une série de verbes à l'aoriste, dont la valeur de passé proche est rendue par l'adverbe ἤδη (« désormais »), ainsi que par les verbes au parfait μεταβέβληκεν (« Il vient de se métamorphoser ») et γεγένηται (« Il vient de devenir ») : l'action commentée par les

[1] *Gallus*, 28.

[2] *ibid.*

[3] Ce dialogue n'est donc pas pris en compte dans nos relevés du nom propre, malgré l'importance d'Hermès.

[4] ἔκλεψεν (« Il a volé »), ἐξείλκυσε (« Il a retiré »), ἀφώπλισε (« Il a désarmé »), προσῆλθεν (« Il est venu »), ἔκλεψε (« Il a volé »), συνεπήξατο (« Il a assemblé »), ἐναρμόσας (« après avoir ajusté »), ζυγώσας (« après avoir joint »), ἐμπήξας (« après avoir fixé »), ὑποθείς (« après avoir placé au-dessous »), ἐντεινάμενος (« après avoir tendu »).

[5] πεποίηται (« Il vient de se faire »).

[6] λαλοῦντος (« en train de babiller »), μελῳδεῖ (« Il joue »), κλέψων (« sur le point de voler »), ψυχαγωγεῖ (« Il conduit les âmes »), κατάγει (« Il conduit aux Enfers »).

personnages vient tout juste d'être accomplie sous leurs yeux et les effets en sont encore visibles. Ces temps du passé sont accompagnés de verbes au présent, qui renforcent l'impression d'une action vue en temps réel, surtout lorsque c'est le verbe ὁρᾷς (« Tu vois ») qui est employé. Par ailleurs, Hermès est rendu présent grâce au discours rapporté par Zéphyr : ὡς ὁ Ἑρμῆς ἔφη[1] (« comme le dit Hermès »). Enfin, l'importance d'Hermès en tant que personnage absent de ce dialogue est corroborée par les quatre occurrences de son nom au fil du texte : l'omniprésence de la mention est mimétique de l'omniprésence du personnage dans le corpus lucianesque.

1.1.2. Dans des prières adressées par d'autres personnages

Un bon nombre des occurrences du nom Ἑρμῆς constituent des prières de la part de personnages qui invoquent le dieu lorsque leur demande relève de l'une de ses prérogatives[2]. Les invocations à Hermès sont construites selon la formule traditionnelle : Hermès, souvent caractérisé par une épithète adaptée, est sujet d'un verbe à l'optatif ou à l'impératif, dont le bénéficiaire est un pronom de première personne qui renvoie au locuteur.

L'une des occurrences est une prière à Hermès justifiée par l'association avec la parole[3] : κακὸν κακῶς σε ὁ λόγιος Ἑρμῆς ἐπιτρίψειεν αὐτοῖς λόγοις[4] (« Que l'éloquent Hermès t'écrase, toi, malheureux de malheur, avec tes discours ! »).

Les autres occurrences concernent des vœux de richesse, puisqu'Hermès est traditionnellement associé au gain et à l'heureuse trouvaille. Il n'est pas étonnant de les retrouver toutes dans l'opuscule *Le navire*, dont le sous-titre en grec est εὐχαί (« les vœux », « les prières ») : ὁ δὲ Ἑρμῆς ὁ κερδῷος ἐπινευσάτω ἅπασιν[5] (« Qu'Hermès qui amène le gain accepte tout ! ») ; μοι ὁ Ἑρμῆς τελεσιουργήσειεν αὐτά[6] (« Qu'Hermès accomplisse ça pour moi ! ») ; ἐγὼ δὲ βούλομαι τὸν Ἑρμῆν ἐντυχόντα μοι δοῦναι δακτυλίους[7] (« Moi, je veux qu'Hermès, si je le rencontre, me donne des anneaux ! »). Or, cette modalité est intéressante

[1] *Dialogi marini*, VII.

[2] Voir Rudhardt (1992), p. 58 : « Le Grec ne s'adresse pas à n'importe lequel des dieux qui peuplent son panthéon, mais particulièrement à ceux qui protègent le groupement humain auquel il appartient, et président à ses destinées. »

[3] Voir préambule, 3 ; première partie, 1.2.2. ; deuxième partie, 2.1.

[4] *Pseudologista*, 24.

[5] *Navigium*, 18. Cette invocation se trouve dans une situation similaire dans le mimiambe VII, v. 74 d'Hérondas.

[6] *Navigium*, 25.

[7] *ibid.*, 42.

puisque toute prière est susceptible d'obtenir l'intervention directe d'un dieu : c'est le thème de l'ouverture de *Zeus confondu*, où Cyniscos affirme que Zeus ne répond pas assez souvent aux prières[1]. Mais Hermès, lui, est toujours prompt à intervenir lorsqu'on l'invoque, puisqu'il est traditionnellement le dieu qui intervient auprès des mortels[2]. C'est ce que donne à voir la première partie de *Timon*, où Zeus et Hermès décident d'intervenir suite à la plainte du misanthrope. Ainsi, même si Hermès n'apparaît pas directement en tant que personnage du dialogue, il est systématiquement représenté comme un dieu qui est toujours sur le point d'agir : à tout moment, sur décision de l'auteur, Hermès peut intervenir dans l'action.

1.1.3. Dans des jurons proférés par d'autres personnages

D'autres occurrences prennent la forme de jurons : Hermès est alors convoqué dans une formule mécanique construite avec les particules πρός ou νή, que nous traduisons par « au nom d'Hermès » ou « par Hermès ». A. Lefka (2003) a étudié les jurons employés par Platon : elle explique qu'un personnage emploie un juron pour attirer l'attention sur ce qu'il dit, pour en affirmer la vérité et pour produire un effet sur son interlocuteur. Dans le corpus lucianesque, nous trouvons trois occurrences de ce type de juron : leur rareté permet de soupçonner que Lucien leur accorde un poids tout particulier.

Nous pouvons supposer que les jurons « par Hermès » constituent une formule à visée pragmatique : le personnage qui le profère en attend un effet concret. Dans les trois cas, le juron sert au personnage à demander à son interlocuteur de lui répondre : cette association relève vraisemblablement du fait qu'Hermès est le dieu qui préside à la parole[3]. Le juron est ainsi associé à un impératif de deuxième personne et à un pronom de première personne au datif :

> εὖ γε, νὴ τὸν Ἑρμῆν, ὦ Ἑρμότιμε, αὐτόν, οὗ ἐπώνυμος ὢν τυγχάνεις. ἀτὰρ εἰπέ μοι[4] […]
>
> Très bien, Hermotimos, au nom d'Hermès, dont tu te trouves avoir le nom. Alors dis-moi […]
>
> εἰπὲ δ᾽ οὖν πρὸς τοῦ Ἑρμοῦ, ὦ βέλτιστε, ὅ τι[5] […]
>
> Dis-moi donc, par Hermès, mon excellent ami, pourquoi […]

[1] *Juppiter confutatus*, 1.
[2] Voir préambule, 5.
[3] Voir préambule, 3 ; première partie, 1.2.2. ; deuxième partie, 2.1.
[4] *Hermotimus*, 13.
[5] *Gallus*, 3.

> ὡς εὖ γε νὴ τὸν Ἑρμῆν καὶ κατὰ τὸν τῶν ῥητόρων νόμον πεπροοιμίασταί σοι […] ἢν δὲ διαμέλλῃς, μνησικακήσω γε παρὰ τὸν ἀγῶνα καὶ ὀξύτατα συρίξομαι[1].
>
> Bravo, au nom d'Hermès, tu viens de faire un exorde à la manière des orateurs […] mais si tu tardes [à parler], je t'en voudrai tout au long du procès et je sifflerai très aigu.

Ainsi, la discrète présence d'Hermès sous la forme de juron est associée à un enjeu pragmatique : le dieu est convoqué pour que le dialogue entre les personnages se poursuive. Cette modalité permet donc de nouveau d'associer Hermès à une action diégétique, et donc à la structuration des textes.

1.1.4. En tant qu'avatar

Enfin, nous avons vu que dans la comédie, Hermès est aussi présent sous la forme de statues qui peuvent être considérées comme des sortes de personnages agissant et parlant[2]. Nous pouvons trouver un écho à cette conception dans *Le navire*, dans une situation qui n'est pas sans rappeler certains scénarios comiques[3] : ἀνορωρύχθω θησαυρὸς ὑπὸ τὸν Ἑρμῆν τὸν λίθινον, ὅς ἐστιν ἡμῖν ἐν τῇ αὐλῇ, μέδιμνοι χίλιοι ἐπισήμου χρυσίου[4] (« Qu'on déterre un trésor sous l'hermès de pierre qui est dans notre cour, mille médimnes de monnaie d'or »).

Même lorsqu'il n'est pas directement mis en scène dans les dialogues, Hermès est donc rendu omniprésent à travers les répliques des autres personnages : son intervention, même si elle n'est qu'indirecte ou potentielle, est toujours envisagée. Ces occurrences mettent en lumière l'importance de la figure d'Hermès dans les processus de création de Lucien.

1.2. Un personnage omniprésent

Hermès est l'un des personnages les plus récurrents dans le corpus lucianesque. Sur les soixante-et-onze textes, Hermès apparaît comme un personnage majeur dans onze d'entre eux[5] : *La traversée pour les Enfers ou le tyran*, *Charon ou les observateurs*, *Dialogues des morts* 4, 5, 10, 18, 22 et 30, *Zeus tragédien*, *Prométhée*, *Dialogues des dieux* 3, 9, 10, 14, 15, 17, 22, 24

[1] *Nigrinus*, 10.
[2] Voir préambule, 2.
[3] Dans *La marmite* de Plaute, le personnage d'Euclion découvre dans sa cheminée une marmite pleine d'or.
[4] *Navigium*, 20.
[5] En considérant les séries de petits dialogues comme un texte unique.

et 26, *Le jugement des déesses*, *Les vies de philosophes à vendre*, *Timon ou le misanthrope*, *La double accusation ou les tribunaux*, *Les fugitifs*. Hermès apparaît encore, mais cette fois en tant que personnage de seconde importance, dans trois des textes : *L'assemblée des dieux*, *L'Icaroménippe*, *Dialogue des dieux* 4. Hermès est donc un personnage présent dans treize textes, c'est-à-dire dans plus de 20% du corpus lucianesque total. Ces statistiques sont renforcées par la caractérisation du personnage : il affirme son omniprésence par sa suractivité et l'abondance de sa parole.

1.2.1. Un personnage suractif

Plusieurs textes de Lucien montrent les dieux comme des personnages très occupés par leurs multiples prérogatives. Cette vision est un argument de Damis, dans le débat qui l'oppose à Timoclès dans *Zeus tragédien,* afin de démontrer ironiquement que les dieux n'ont pas le temps de se préoccuper des hommes :

> καὶ πότε ἂν ἐκεῖνοι σχολὴν ἀγάγοιεν ἐπ᾽ ἐμέ, τοσαῦτα, ὡς φής, πράγματα ἔχοντες καὶ τὰ ἐν τῷ κόσμῳ ἄπειρα τὸ πλῆθος ὄντα οἰκονομούμενοι[1] ;
>
> Et quand est-ce que ces dieux là-haut auraient du temps libre à m'accorder, alors qu'ils ont, comme tu dis, tant de tâches et qu'ils administrent les choses de l'univers, qui sont en nombre infini ?

Au début de *La double accusation*, dans un long monologue, Zeus s'insurge que des philosophes puissent penser que le bonheur se trouve chez les dieux. Il détaille les tâches qui incombent à plusieurs divinités : Hélios, Séléné, Apollon ou encore Asclépios. Il se présente lui-même comme le dieu le plus occupé de tous :

> καίτοι τὰ μὲν τῶν ἄλλων μέτρια· ἐγὼ δὲ αὐτὸς ὁ πάντων βασιλεὺς καὶ πατὴρ ὅσας μὲν ἀηδίας ἀνέχομαι, ὅσα δὲ πράγματα ἔχω πρὸς τοσαύτας φροντίδας διῃρημένος[2].
>
> Pourtant, les missions des autres sont tolérables. Mais moi, moi le roi et le père de toutes choses, combien j'endure de désagréments, combien j'ai d'ennuis, partagé entre tant de préoccupations !

Il est très étonnant que Zeus ne mentionne pas Hermès dans ces exemples de dieux débordés. Nous avons vu que dans la littérature, il est un dieu aux multiples fonctions[3] : c'est aussi sans doute le personnage le plus actif dans le corpus lucianesque. Le *Dialogue des dieux* 24 prend précisément pour sujet ces multiples fonctions d'Hermès dans la mythologie traditionnelle[4] :

---

[1] *Juppiter tragoedus*, 37.

[2] *Bis accusatus*, 2.

[3] Voir préambule, 1.

[4] Voir Branham (1989), p. 144.

intendant de l'Olympe, messager de Zeus, domestique des dieux, conducteur des morts, assesseur des juges infernaux, surveillant dans les gymnases, héraut dans les assemblées, instructeur des rhéteurs. Toutes ces prérogatives sont accumulées dans une longue tirade d'Hermès qui se plaint de la quantité de travail qui lui incombe : « *Hermes' singular role as the servant of the gods appears more as a burden than as an honor, his famous versatility the unenviable lot of an overworked slave*[1]. » Le texte débute par une répétition de l'adjectif τοσοῦτος (« si grand », « si nombreux ») qui souligne à la fois le nombre et l'intensité des tâches. Les substantifs qui renvoient aux missions du dieu sont variés et souvent au pluriel : πράγματα (« tâche ») ; ὑπηρεσία (« service ») ; ἔργα (« besognes »). Les verbes sont également nombreux, et la récurrence du préfixe δια- insiste sur le fait que les tâches sont multiples (la préposition peut signifier « en divisant », « en se dispersant ») et longues (la préposition peut avoir un sens d'achèvement) : διασπῶμαι (« être écartelé ») ; διαστρώννυμι (« disposer par-ci par-là ») ; διαφέρω (« porter par-ci par-là ») ; συνδιαπράσσω (« effectuer en même temps et jusqu'au bout »). L'expression de l'obligation permet d'introduire d'autres verbes et d'insister sur le fait qu'Hermès subit la situation : on trouve deux occurrences de δεῖ (« Il faut ») et une de ἀναγκαῖον [ἔστί] (« Il est inéluctable »). Les différentes missions sont coordonnées en polysyndète, ce qui ajoute à l'effet d'accumulation : on compte ainsi huit καί (« et ») coordonnants et deux ἀλλά (« mais »). Les adverbes καί (« aussi ») et ἔτι (« encore ») servent aussi à renforcer la multiplicité des missions : ils comptent chacun trois occurrences et sont associés ensemble dans deux d'entre elles.

Mais il ne s'agit pas du seul texte où Hermès est présenté comme un dieu suractif : c'est comme si le *Dialogue des dieux* 24 était un concentré de cette caractéristique que Lucien diffuse dans toute son œuvre. Il est ainsi révélateur qu'Hermès répète dans plusieurs textes : οὐ σχολή μοι[2] (« Je n'ai pas le temps »). Le motif de la course est récurrent et rend compte de l'activité du dieu :

> οὐχ ὁρᾷς δὲ καὶ τὸν Ἑρμῆν αὐτὸν ἱδρῶτι ῥεόμενον καὶ τὼ πόδε κεκονιμένον καὶ πνευστιῶντα ; μεστὸν γοῦν ἄσθματος αὐτῷ τὸ στόμα. τί ταῦτα, ὦ Ἑρμῆ ; τίς ἡ σπουδή[3] ;
>
> Tu ne vois pas aussi Hermès lui-même, ruisselant de sueur, les deux pieds couverts de poussière, essoufflé ? Il a la bouche tout haletante. Qu'est-ce qu'il y a, Hermès ? Pourquoi cette hâte ?

[1] Branham (1989), p. 150.

[2] *Charon*, 1. *Dialogi mortuorum*, XVIII, 1 ; 2.

[3] *Cataplus*, 3.

Dans *Zeus tragédien*, l'entrée d'Hermagoras, la statue en bronze d'Hermès située sur l'agora d'Athènes, est présentée à peu près de la même manière : ὁ σπουδῇ προσιὼν οὗτός[1] (« celui-là qui arrive en hâte ») ; μυρίας τῆς σπουδῆς δεόμενον[2] (« qui nécessite une hâte extrême »). Dans *La traversée*, Hermès lui-même, pour renvoyer à son activité, recourt à la comparaison de la course : ὥσπερ ἀπὸ ὕσπληγγος θέοντες[3] (« courant comme au lâcher de la corde sur la ligne de départ »).

Il est intéressant de remarquer que ce motif est utilisé par Lucien à des fins structurales : un certain nombre de dialogues se terminent sur l'obligation d'Hermès de partir pour remplir une nouvelle mission. Dans *Charon*, Hermès met fin au dialogue parce qu'il doit effectuer une mission auprès des humains pour le compte de Zeus[4]. Pour clore le *Dialogue des morts* 5, Hermès va chercher des humains pour le compte de Pluton[5] ; pour le *Dialogue* 18, il va chercher une nouvelle cohorte d'âmes avec Charon[6]. À la fin du *Dialogue des dieux* 3, Hermès s'envole pour tuer Argos et mener Io en Égypte[7] ; dans le *Dialogue* 9, il va chercher de l'eau pour soulager Zeus qui vient d'accoucher[8] ; dans le *Dialogue* 10, le dieu doit aller prévenir Séléné et Hypnos que la nuit prochaine va durer trois jours[9].

Hermès est donc un personnage toujours en mouvement, ce qui permet d'accentuer l'effet d'omniprésence : il s'agit d'une figure qui court d'un texte à l'autre et qui a toujours une mission à remplir.

1.2.2. Un personnage bavard

L'omniprésence d'Hermès dans le corpus lucianesque se traduit non seulement par son activité physique, mais aussi par une forte présence verbale : c'est un personnage qui parle

[1] *Juppiter tragoedus*, 33.
[2] *ibid*.
[3] *Cataplus*, 4.
[4] *Charon*, 24.
[5] *Dialogi mortuorum*, V, 2.
[6] *ibid.*, XVIII, 2.
[7] *Dialogi deorum*, III.
[8] *ibid.*, IX, 2.
[9] *ibid.*, X, 2.

beaucoup. Hermès est une figure de la parole[1] : Lucien reprend cette caractéristique pour affirmer sa présence.

Dans le tableau ci-dessous, nous avons sélectionné trois textes pour illustrer comment le nombre de mots attribués à Hermès est toujours supérieur au pourcentage qui serait attribué à chaque personnage si la répartition était parfaitement égalitaire. L'exemple le plus révélateur est *Charon*, où Hermès prend en charge la moitié du texte.

Texte[2]	Nombre d'interlocuteurs	Nombre de mots total	Pourcentage par quantile	Nombre de mots attribués à Hermès	Pourcentage de mots attribués à Hermès
Charon	4	4128	25%	2018	48,89%
Le jugement des déesses	6	1984	16,67%	485	24,45%
La traversée	9	3849	11,11%	778	20,21%

Le bavardage d'Hermès est régulièrement thématisé dans les répliques des autres personnages : cette caractéristique constitue même un ressort de comique de caractère. Ainsi, dans le *Dialogue des dieux* 7, Apollon montre que son frère parle beaucoup dès sa naissance : αὐτοῦ καὶ λαλοῦντος ἤδη στωμύλα καὶ ἐπίτροχα[3] (« Hermès bavarde déjà, ses paroles sont loquaces et volubiles »). D'autres personnages font des remarques similaires, comme Prométhée ou Charon : στωμύλος γὰρ εἶ[4] (« Tu es loquace ») ; εἴ τινα λάλον νεκρὸν εὕροις, ἐκείνῳ παρ᾽ ὅλον τὸν πλοῦν διαλέγῃ[5] (« Si tu trouves un mort bavard, tu discutes avec lui tout le long de la traversée »). Mais Hermès lui-même a conscience de sa propension au bavardage. Dans la première réplique de *Zeus tragédien*, il qualifie sa parole de manière péjorative, comme un « bavardage de serviteur » (οἰκέτου φλυαρία[6]). Dans *Le rêve ou le coq*, le volatile affirme qu'il est « consacré à Hermès » (ὁ Ἑρμῆς, οὗπερ ἱερός εἰμι[7]). Ce détail est peut-être révélateur du bavardage du dieu, puisque le coq est caractérisé dès l'ouverture du dialogue comme un animal bruyant : ἀλλὰ σέ, κάκιστε ἀλεκτρυών, ὁ Ζεὺς αὐτὸς ἐπιτρίψειε φθονερὸν οὕτω καὶ ὀξύφωνον ὄντα[8] (« Ah, toi, le pire des coqs, que Zeus lui-même t'écrase, toi qui es si jaloux et si criard ! »).

[1] Voir préambule, 3 ; première partie, 1.2.2. ; deuxième partie, 2.1.

[2] Dans ce tableau, la didascalie du locuteur n'est pas prise en compte.

[3] *Dialogi deorum*, VII, 3.

[4] *Prometheus*, 4.

[5] *Charon*, 1.

[6] *Juppiter tragoedus*, 1.

[7] *Gallus*, 28.

[8] *ibid.*, 1.

La nature volubile d'Hermès sert à Lucien de principe structurant pour ses dialogues : puisqu'il est bavard, il sert d'interlocuteur à un grand nombre d'autres personnages. En comptabilisant tous les dialogues où Hermès parle, nous dénombrons pas moins de cinquante-sept interlocuteurs différents. Certains d'entre eux sont récurrents, comme Zeus, Apollon, Charon ou Ménippe. Hermès échange avec un bon nombre de personnages anonymes, seulement singularisés par leur fonction, comme les acheteurs des *Fugitifs* ou les âmes du *Dialogue des morts* 10. Nous pouvons ajouter les nombreuses proclamations qu'Hermès adresse à des entités collectives, à la deuxième personne du pluriel[1].

Néanmoins, malgré cette abondance verbale, Hermès est parfois un personnage relativement discret. M. Glénisson souligne « le rôle effacé[2] » du dieu dans *Zeus tragédien* par rapport à son modèle homérique : cette caractérisation rend compte de la mise en scène d'Hermès dans quelques-uns des dialogues de Lucien. De manière générale, il n'occupe jamais le premier rôle d'un dialogue et son nom ne figure dans aucun titre. Il apparaît toujours comme un interlocuteur en retrait par rapport aux protagonistes. Son rôle est parfois réduit à la portion congrue : dans *L'assemblée des dieux*, il ne prononce qu'une seule réplique, au tout début, avant de disparaître pour le reste du dialogue[3]. Dans le *Dialogue des dieux* 4, seule une didascalie interne, à la toute fin du texte, indique qu'il est présent aux côtés de Zeus et de Ganymède, les deux interlocuteurs :

> νῦν δὲ ἄπαγε αὐτόν, ὦ Ἑρμῆ, καὶ πιόντα τῆς ἀθανασίας ἄγε οἰνοχοήσοντα ἡμῖν διδάξας πρότερον ὡς χρὴ ὀρέγειν τὸν σκύφον[4].
>
> À présent, Hermès, emmène-le et, une fois qu'il goûté à la boisson d'immortalité, amène-le pour qu'il nous serve d'échanson, quand tu lui auras d'abord appris comment il faut tendre la coupe.

La même situation se présente dans le *Dialogue des dieux* 30, où Hermès est interpellé au début à la fin par Minos, sans qu'il prenne lui-même la parole. La discrétion d'Hermès est parfois thématisée au sein même des textes ; Arès explique ainsi qu'il peut parler librement à Hermès parce que celui-ci est silencieux et discret : ὃν ἐχεμυθεῖν ἠπιστάμην[5] (« Je savais que tu es discret »).

---

[1] *Vitarum auctio*, 1. *Bis accusatus*, 12 ; 33 ; 35. *Juppiter tragoedus*, 6 ; 18. *Concilium deorum*, 1. *Cataplus*, 21 ; 24. *Fugitivi*, 27.

[2] Glénisson (2016), p. 4.

[3] *Concilium deorum*, 1.

[4] *Dialogi deorum*, IV, 5. Hermès occupe un rôle muet similaire dans *Les Euménides* d'Eschyle, où seule une réplique d'Apollon signale sa présence (v. 88-89).

[5] *Dialogi deorum*, XXI, 2.

1.2.3. Un personnage générique ?

Dans certains dialogues, rien ne semble justifier la présence d'Hermès : il semblerait que Lucien le choisisse lorsqu'il a besoin d'un personnage neutre qui sert seulement à la structuration de la mise en scène dialogique. Ce propos de J. Bompaire nous paraît ainsi particulièrement adapté à la caractérisation du dieu : « Les personnages de Lucien sont sommairement individualisés le plus souvent, et parfois interchangeables[1]. » En effet, dans plusieurs petits dialogues, Hermès a pour seule fonction de donner la réplique à un autre dieu.

Le *Dialogue des dieux* 14, par exemple, a pour sujet la mort d'Hyacinthe, à travers les plaintes d'Apollon : rien dans la discussion ne concerne spécifiquement Hermès. Ses répliques, qui sont toutes de brèves interrogatives directes, servent principalement à dynamiser le récit d'Apollon et à relancer sa lamentation, mais elles n'apportent aucune information supplémentaire : τέθνηκε γάρ, εἰπέ μοι, ὁ Ὑάκινθος ; (« Il est mort, dis-moi, Hyacinthe ? ») ; πῶς ; ἐθέλω γὰρ ἀκοῦσαι τὸν τρόπον[2] (« Comment ça ? Je veux entendre de quelle manière ça s'est passé »).

De même, dans le *Dialogue des dieux* 21, Arès déblatère contre l'autoritarisme de Zeus : les deux répliques d'Hermès pourraient tout aussi bien être prises en charge par n'importe quel autre personnage divin, ou même former un monologue du dieu de la guerre.

C'est enfin le cas du *Dialogue des dieux* 26 où Apollon demande à Hermès comment distinguer Castor de Pollux. Rien n'exige que ce soit Hermès qui réponde à cette question : dans la mythologie, il n'est pas spécialement proche des Dioscures et les réponses qu'il apporte ne relèvent pas d'une connaissance intime, si bien que n'importe quel autre personnage divin pourrait répondre aux interrogations d'Apollon. Dans un autre dialogue[3], Lucien lie bien la fonction psychopompe d'Hermès à Castor et Pollux, étant donné que tous les trois effectuent des allers-retours entre le ciel et les enfers : mais ici, cette analogie n'est même pas mobilisée pour motiver la présence d'Hermès.

Ainsi, Lucien semble considérer qu'Hermès est un personnage assez polyvalent pour être mis en scène dans n'importe quel texte, même lorsque sa présence est peu justifiée : le dieu sert donc d'élément structurel par défaut[4].

---

[1] Bompaire (1958), p. 307.

[2] *Dialogi deorum*, XIV.

[3] *ibid.*, XXIV, 2.

[4] Voir préambule, 1.

2. Une figure structurante

Nous avons vu qu'Hermès est utilisé par les auteurs archaïques et classiques à des fins de structuration[1]. L'omniprésence qui le caractérise dans l'œuvre de Lucien invite à soupçonner qu'il permet là aussi de créer des effets structurels de cohérence et d'unité à travers l'œuvre. Nous nous demanderons donc quels sont les effets de structure produits par la présence d'Hermès, d'abord à l'échelle d'un texte, puis à travers plusieurs textes.

2.1. À l'échelle du texte

Dans les textes de Lucien, Hermès peut être considéré comme une figure qui permet de donner de la cohérence et de l'autonomie à chaque texte qui le met en scène : il prend très souvent en charge les bornes que sont le début et la fin du texte, mais aussi les transitions entre les différentes parties qui le composent.

2.1.1. Une figure des bornes

Tout d'abord, Hermès prend régulièrement en charge les bornes du texte, le tout début et la toute fin : il constitue le cadre du dialogue, son ouverture et sa fermeture. Nous avons vu qu'Hermès est lié au franchissement des portes et à l'image de la clé[2]. Dans *Icaroménippe*, Lucien reprend directement la fonction de portier de l'Olympe : ἔκοπτον προσελθὼν τὴν θύραν. ὑπακούσας δὲ ὁ Ἑρμῆς[3] (« Je m'avançai et frappai à la porte : Hermès m'entendit »). De même, c'est Hermès qui est chargé de faire sortir Ménippe à la fin du texte[4]. Dans *Le rêve ou le coq*, Hermès a doué le volatile du pouvoir de traverser n'importe quelle porte :

> ΑΛΕΚΤΡΥΩΝ. ὁ Ἑρμῆς, οὗπερ ἱερός εἰμι, ἐξαίρετον ἔδωκέ μοι τοῦτο, ἤν τις τὸ οὐραῖον πτερὸν τὸ μήκιστον, ὃ δι' ἀπαλότητα ἐπικαμπές ἐστι…
> ΜΙΚΥΛΛΟΣ. δύο δ' ἔστι σοι τοιαῦτα.
> ΑΛΕΚΤΡΥΩΝ. τὸ δεξιὸν τοίνυν ὅτῳ ἂν ἐγὼ ἀποσπάσαι παράσχω καὶ ἔχειν, ἐς ὅσον ἂν βούλωμαι ἀνοίγειν τε ὁ τοιοῦτος πᾶσαν θύραν δύναται[5] […]

[1] Voir préambule, 4 et 5.

[2] Voir préambule, 4.

[3] *Icaromenippus*, 22.

[4] *ibid.*, 34.

[5] *Gallus*, 28.

> LE COQ. Hermès, à qui je suis consacré, m'a donné ce pouvoir exceptionnel : si quelqu'un prend la plume de ma queue, la plus grande, celle qui est courbée grâce à sa souplesse…
> MICYLLE. Tu en as deux comme ça.
> LE COQ. Celle de droite. Donc, celui à qui je permets de l'arracher et de la posséder, autant qu'il me plaira cet homme aura le pouvoir d'ouvrir n'importe quelle porte […]

Dès lors, il n'est pas étonnant que Lucien fasse d'Hermès le personnage des bornes : c'est lui qui fait entrer le lecteur dans l'espace du dialogue et qui l'en fait sortir.

Le début du texte

Dans plusieurs textes, c'est Hermès qui a la mission de prononcer la première réplique : il est chargé de donner l'impulsion du dialogue, de le présenter et d'en donner le ton.

Dans *Zeus tragédien*, Hermès parle en premier et en vers, ce qui brouille l'attente portée par le titre du dialogue : c'est bien lui, et non Zeus, qui apparaît d'abord comme un acteur. Il faut cependant imaginer que cette réplique est précédée par un monologue de Zeus que Lucien a décidé de ne pas retranscrire, de manière à offrir la première réplique à Hermès : ὦ Ζεῦ, τί σύννους κατὰ μόνας σαυτῷ λαλεῖς[1] (« Ô Zeus, pourquoi, plongé dans tes pensées, te parles-tu tout seul ? »). Un procédé semblable se retrouve dans *Charon*, où c'est à Hermès que reviennent les premiers mots qui questionnent l'attitude de l'interlocuteur : τί γελᾳς, ὦ Χάρων ;[2] (« Pourquoi ris-tu, Charon ? »). Ces deux interrogatives directes initiales proposent une ouverture *in medias res* dynamique : Hermès, en réagissant à l'attitude d'un autre personnage, donne l'impulsion qui lance le dialogue.

Dans *Prométhée*, la réplique initiale, de nouveau prononcée par Hermès, prend la pleine valeur d'un prologue miniature. Il présente le décor, les personnages (grâce au vocatif et au déictique) et l'action du dialogue qui va suivre (grâce à l'emploi du futur) : ὁ μὲν Καύκασος, ὦ Ἥφαιστε, οὗτος, ᾧ τὸν ἄθλιον τουτονὶ Τιτᾶνα προσηλῶσθαι δεήσει[3] (« Voilà le Caucase, Héphaïstos, auquel tu devras clouer le pitoyable Titan ici présent »).

À défaut de prendre en charge la première réplique, Hermès occupe souvent la deuxième position : c'est le cas des *Vies de philosophes à vendre* et de *La double accusation*. Dans *L'assemblée des dieux*, c'est la proclamation que fait Hermès dans la deuxième réplique qui permet d'initier le débat, et donc l'action du dialogue. Cette valeur inchoative est corroborée par le pastiche de la formule qui ouvre traditionnellement les débats dans les assemblées

[1] *Juppiter tragoedus*, 1.

[2] *Charon*, 1.

[3] *Prometheus*, 1.

athéniennes : τίς ἀγορεύειν βούλεται τῶν τελείων θεῶν οἷς ἔξεστιν[1] ; (« Qui veut prendre la parole, parmi les dieux authentiques qui y sont autorisés ? »).

À ces textes où Hermès prend en charge la toute première réplique, ou bien la deuxième, il faut ajouter celles où son nom est présent dès le début, dans la bouche d'un autre personnage. Dans *Le jugement des déesses*, c'est à Zeus que revient la première réplique, mais le premier mot qu'il prononce est le vocatif Ἑρμῆ[2] : il lui donne les instructions à transmettre à Pâris. Dans *Les vies de philosophes à vendre*, Zeus, dans la première réplique, ordonne à Hermès de convoquer les acheteurs, en recourant là encore au vocatif[3]. Dans *Timon,* après le long monologue du misanthrope, la première réplique de Zeus est une adresse à Hermès[4] où il lui demande qui est cet homme. Dans les *Dialogues des dieux* où il n'est pas le premier à parler, la réplique initiale contient systématiquement un vocatif à son nom[5]. Au total, la présence d'Hermès au début du texte, soit qu'il prenne en charge la première ou la deuxième réplique, soit que son nom soit mentionné par un autre personnage, est presque systématique.

La fin du texte et les effets d'encadrement

Une analyse semblable peut être menée au sujet des bornes de fin prises en charge par Hermès. Dans *La double accusation,* la dernière réplique est attribuée à Hermès : cette fin se caractérise par une forte valeur de conclusion, puisqu'elle rapporte le résultat du jugement du Syrien et annonce la clôture des procès pour cette journée[6]. Le même procédé se trouve dans *Les vies de philosophes à vendre*, qui se termine sur une réplique d'Hermès où il confirme un achat et annonce la fin des ventes pour cette journée[7]. Dans les deux cas, la réplique d'Hermès permet de marquer à la fois la fin de la journée, la fin de l'action et la fin du texte : sa prise en charge de la borne finale est pleinement affirmée. Dans *Prométhée*, la réplique finale prise en charge par Hermès a d'autant plus de force qu'il prononçait déjà la réplique initiale : cet effet

[1] *Deorum concilium*, 1.

[2] *Judicium dearum*, 1.

[3] *Vitarum auctio*, 1.

[4] *Timon*, 7.

[5] Ce procédé est néanmoins systématique dans les petits dialogues et répété tout au long des textes : il permet d'identifier clairement les interlocuteurs.

[6] *Bis accusatus*, 35.

[7] *Vitarum auctio*, 27.

d'encadrement souligne la force structurante de ce personnage. Là encore, le statut de borne de la réplique s'incarne dans le thème de l'au revoir[1].

Dans ces textes, la réplique s'accompagne d'une didascalie interne de mouvement de départ autour d'un polyptote du verbe ἄπειμι, ce qui marque encore plus nettement son caractère final : ἄπιτε[2] (« Allez-vous en ») ; ἀπίωμεν[3] (« Allons-nous en »). La modalité jussive des deux verbes, l'un à l'impératif, l'autre au subjonctif, permet encore d'accorder une dimension performative à la dernière réplique d'Hermès.

Néanmoins, chacune de ces répliques marque à la fois la conclusion du dialogue et l'annonce d'une action à venir : de nouveaux procès dans *La double accusation*, de prochaines ventes dans *Les vies de philosophes à vendre*, la libération du titan dans *Prométhée*. Cette projection dans l'avenir est marquée par la reprise de l'adverbe αὔριον[4] (« demain »), par l'emploi du futur δικάσομεν[5] (« Nous jugerons »), de la périphrase du futur ἀποκηρύξειν μέλλομεν[6] (« Nous allons vendre à la criée ») ou bien par la modalité optative εἴη (« Puisse-t-il être ») et παύσειε[7] (« Puisse-t-il arrêter »). Hermès, lorsqu'il prend en charge la réplique finale, n'est donc pas seulement un personnage conclusif : il marque la fin d'un événement et annonce l'arrivée d'un autre ; il est à la fois dieu de la fin et dieu du début, figure des bornes par excellence. Nous pouvons ajouter à ces trois occurrences le cas de *Zeus tragédien*, où l'avant-dernière réplique, prononcée par Hermès, apporte une conclusion au débat philosophique qui a eu lieu[8], d'autant plus que la première réplique lui était déjà attribuée.

Enfin, nous pouvons élargir ce panel aux occurrences où la dernière réplique est prise en charge par un autre personnage, mais adressée à Hermès. C'est le cas de *Zeus tragédien*, où Zeus répond à la réplique conclusive de son fils[9], et surtout de *Charon*, où la réplique d'Hermès reprend les marques liminaires que nous avons relevées plus haut : la conclusion grâce au verbe de mouvement sur le mode jussif ἀπαλλαττώμεθα (« Séparons-nous ») et l'annonce d'une action future grâce au futur ἥξω[10] (« J'arriverai »). C'est aussi le cas des *Fugitifs*, où Hermès

[1] *Prometheus*, 21.
[2] *Bis accusatus*, 35.
[3] *Prometheus*, 21.
[4] *Bis accusatus*, 35. *Vitarum auctio*, 27.
[5] *Bis accusatus*, 35.
[6] *Vitarum auctio*, 27.
[7] *Prometheus*, 21.
[8] *Juppiter tragoedus*, 53.
[9] *ibid*.
[10] *Charon*, 24.

ne prononce que l'antépénultième réplique, mais lui confère une forte valeur conclusive, sur le mode de la sentence : οὕτω μοι δοκεῖ[1] (« Voici ma décision »). L'écho aux formules athéniennes, comme ἔδοξε τῇ βουλῇ καὶ τῷ δήμῳ (« Le conseil et le peuple ont décidé »), octroient à Hermès l'entière autorité pour conclure avec assertion l'action et le texte.

2.1.2. Une figure des transitions

Hermès n'apparaît pas qu'aux bornes des textes : dieu des frontières et des passages, dieu des échanges et des relations, c'est aussi lui qui permet de lier ensemble différentes parties d'un même texte[2]. Lucien confie systématiquement à Hermès le soin de faire la transition entre le ciel et la terre, le monde des personnages divins et celui des personnages mortels. Dans un certain nombre de dialogues, il propose plusieurs espaces de l'action, créant plusieurs épisodes au sein d'un même texte. J. Bompaire voit dans cette « technique du changement de lieu » un héritage de la Comédie ancienne[3].

Le déplacement physique entre deux espaces

Nous avons vu que dans *Icaroménippe*, la liaison entre les deux plans de l'action, la terre de Ménippe et le ciel des dieux, est effectuée par le personnage d'Hermès : c'est lui, en tant que portier divin, qui fait entrer Ménippe ; c'est lui de nouveau, chargé par Zeus de ramener le mortel sur terre, qui met fin à l'épisode céleste et au dialogue[4].

D'autres textes attribuent à Hermès le soin d'assurer physiquement, par un déplacement, la liaison entre les différents espaces où se déroule l'action, le ciel et la terre : comme dans l'épopée homérique ou la comédie, les personnages et les lecteurs suivent Hermès d'un lieu à l'autre.

Dans plusieurs dialogues, cette liaison est doublement exprimée par un ordre donné par Zeus à son fils, puis par un ordre presque identique donné par Hermès à un autre personnage. Remarquons que Zeus utilise systématiquement le verbe ἄπειμι (« partir de quelque part ») à l'impératif et Hermès le verbe πρόειμι (« aller en direction de quelque part ») au subjonctif :

---

[1] *Fugitivi*, 33.

[2] Voir préambule, 5.

[3] Bompaire (1958), p. 326-327.

[4] *Icaromenippus*, 22 ; 34. Voir première partie, 2.1.1.

ἄπιθι εἰς τὴν Φρυγίαν[1] (« Pars en Phrygie ») puis προΐωμεν εὐθὺ τῆς Φρυγίας[2] (« Allons droit sur la en Phrygie ») ; τὸν Πλοῦτον, ὦ Ἑρμῆ, παραλαβὼν ἄπιθι[3] (« Prends Ploutos, Hermès, et pars ») puis προΐωμεν, ὦ Πλοῦτε[4] (« Allons-y, Ploutons ») ; ἄπιτε[5] (« Partez ») puis προΐωμεν[6] (« Allons-y »).

Le jeu autour des composés du même verbe est renforcé par l'insistance mise sur la verticalité du déplacement d'Hermès, notamment à travers un jeu sur les préfixes κατά (« vers le bas ») et ἄνω (« vers le haut ») : ὑπὸ τοῦ Ἑρμοῦ ἐς τὴν γῆν κατενεχθῆναι[7] (« Qu'il soit ramené en bas sur terre par Hermès ») ; καταστάντες[8] (« après être descendus ») ; ἄνωθεν καθιπτάμενοι[9] (« en tombant du haut ») ; ἐγὼ δὲ ὑπὲρ τὴν Αἴτνην ἐς τὸν οὐρανὸν ἀναπτήσομαι[10] (« Quant à moi, je vais voler vers le haut, au-dessus de l'Etna, jusqu'au ciel ») ; καταπτάμενος[11] (« en volant vers le bas ») ; καταβεβήκαμεν[12] (« Nous venons de descendre ») ; καταβάντες[13] (« après être descendu ») ; κατάπεμψον[14] (« Envoie-le en bas »).

C'est à l'occasion de ces déplacements qu'est mise en avant l'une des caractéristiques du dieu, le pouvoir de voler : nous venons de citer plusieurs verbes construits à partir de la même racine que πτερόν (« la plume » ou « l'aile »). Hermès apparaît donc comme un principe structurant de liaison et de transition : plus qu'un *deux ex machina*, c'est un *deux machina* qui transporte les personnages et les lecteurs d'un endroit à l'autre.

Néanmoins, ce déplacement du haut vers le bas, ou du bas vers le haut, n'est pas qu'un procédé artificiel de structuration : Lucien exploite cette liaison pour en faire un épisode à part

---

[1] *Dearum judicium*, 1.

[2] *ibid.*, 3.

[3] *Timon*, 10.

[4] *ibid.* 20.

[5] *Bis accusatus*, 7.

[6] *ibid.*, 8.

[7] *Icaromenippus*, 34.

[8] *Dearum judicium*, 5.

[9] *ibid.* Dans le chapitre 6, Hermès raconte comment Zeus a enlevé Ganymède sous la forme d'un aigle, en insistant sur la verticalité de l'action, dans un effet de miroir avec le déplacement d'Hermès : καταπτάμενος δὲ ὄπισθεν αὐτοῦ ὁ Ζεὺς […] ἀνέφερε τὸν παῖδα (« En s'abattant derrière lui, Zeus […] souleva vers le haut l'enfant »).

[10] *Timon*, 40.

[11] *Bis accusatus*, 4. *Dialogi deorum*, VII.

[12] *Bis accusatus*, 9.

[13] *Charon*, 24.

[14] *Fugitivi*, 22.

entière. Plus qu'une simple jonction entre deux espaces de l'action, les airs deviennent un troisième espace, caractérisé par son décor propre, composé de nuages[1] et d'astres[2].

Ce trajet céleste est propice à la discussion entre Hermès et un autre personnage, une mise en scène qui n'est pas sans évoquer la pratique péripatéticienne[3] : dans *La double accusation*, c'est à la Justice qu'Hermès explique le rapport des hommes à la philosophie[4] ; dans *Timon*, le dieu discute avec Ploutos au sujet du rapport des mortels à la richesse[5] ; dans *Le jugement des déesses*, Hermès dialogue avec Aphrodite, Athéna et Héra à propos de Pâris[6].

L'association de la discussion et du déplacement est presque systématiquement explicitée par Hermès lui-même grâce à la préposition μεταξύ (« tandis que ») : μεταξὺ λόγων ἤδη πολὺ προϊόντες[7] (« Tandis que nous parlions, nous avons déjà bien avancé ») ; μεταξὺ φλυαροῦντας ἡμᾶς πρᾶγμα ἤδη οὐ μικρὸν διέλαθε[8] (« Tandis que nous bavardions, nous ne nous sommes pas aperçus de quelque chose qui n'est pas sans importance ») ; μεταξὺ λόγων ἤδη πλησιάζομεν τῇ Ἀττικῇ[9] (« Tout en discutant, nous approchons déjà de l'Attique »).

Contrairement à la Comédie ancienne, où le déplacement céleste est présenté de manière très brève[10], Lucien n'hésite pas à faire de ces mouvements-discussions des épisodes d'importance dans l'économie du texte : dans *La double accusation*, il occupe deux chapitres sur trente-cinq (5,70%) ; dans *Timon*, dix chapitres sur cinquante-huit (17,25%) ; dans *Le jugement des déesses*, trois chapitres sur seize (18,75%). Cette analyse montre à quel point Hermès est un personnage structurant : il assure non seulement le mouvement au sein de la diégèse, mais permet aussi de mettre en perspective les enjeux du dialogue en menant la discussion avec son interlocuteur.

---

[1] *Fugitivi*, 25.

[2] *Dearum judicium*, 5.

[3] Dans *Les fugitifs*, le déplacement du ciel vers la terre est peu développé : la discussion se résume à des indications géographiques quant à la destination terrestre des personnages.

[4] *Bis accusatus*, 8-9.

[5] *Timon*, 20-30.

[6] *Dearum judicium*, 3-6.

[7] *ibid.*, 5.

[8] *Timon*, 29.

[9] *Bis accusatus*, 9.

[10] Dans *La paix* d'Aristophane, le déplacement de Trygée depuis la terre jusqu'à la demeure des dieux n'occupe que quatre vers, v. 174-177 ; le trajet de retour, lui, est complètement occulté par la parabase du chœur et n'est pas représenté sur scène.

L'observation d'un espace depuis un autre espace

Dans d'autres dialogues, la configuration est différente : l'action se déroule dans un espace, depuis lequel les personnages observent un autre espace, sans déplacement physique.

Ainsi, dans *Charon*, deux épisodes se déroulent de manière simultanée : le dialogue entre Charon et Hermès, d'abord à la surface de la Terre puis du haut de leur amas de montagnes, et le dialogue d'inspiration historique entre Crésus et Solon, à Sardes. C'est bien Hermès qui assure la liaison entre ces deux plans spatiaux, non par un déplacement, mais par les mots. Le dialogue historique est introduit par les paroles du dieu :

> τὸν Κροῖσον αὐτὸν ὁρᾷς ἤδη ἐπὶ κλίνης χρυσῆς καθήμενον, Σόλωνι τῷ Ἀθηναίῳ διαλεγόμενον. Βούλει ἀκούσωμεν αὐτῶν ὅ τι καὶ λέγουσι[1] ;
>
> C'est Crésus en personne que tu vois, assis sur son lit en or, en train de discuter avec Solon : veux-tu que nous écoutions ce qu'ils disent ?

C'est à partir de cette proposition d'Hermès que Charon peut entendre le dialogue historique : il s'agit d'une nouvelle occurrence du caractère performatif des répliques du dieu, à qui il suffit de proposer d'entendre pour entendre effectivement. À partir de là, les deux plans du dialogue s'entremêlent et la discussion entre Crésus et Solon est entre-coupée de questions de Charon et de réponses d'Hermès : là encore, c'est ce dernier qui assure le lien de communication entre les deux plans. Le dialogue historique prend fin aussi par la volonté d'Hermès : sans que rien ne signale que la discussion entre Crésus et Solon soit terminée, le dieu prend la parole pour analyser ce qui vient d'être dit et prédire la suite des événements sur le mode narratif[2]. Hermès affirme par là qu'il maîtrise la communication entre les deux plans du texte : il n'a qu'à reprendre la parole pour retourner exclusivement à l'espace initial qu'il occupe.

Le même agencement des deux plans de l'action se retrouve dans *Zeus tragédien* : un premier espace est constitué par l'Olympe, où les dieux discutent ; dans le second espace, il s'agit de la *stoa poikilè* d'Athènes, où Damis et Timoclès débattent de la puissance divine. Alors que les dieux délibèrent sur le comportement à adopter face au débat philosophique, un personnage intervient qui permet d'introduire dans le texte le second plan. Cette liaison est doublement originale, par rapport aux exemples précédents : il ne s'agit pas directement d'Hermès, mais d'Hermagoras, sa statue ; le mouvement qu'il effectue n'est pas celui du ciel vers la terre, mais de la terre vers le ciel. Hermagoras annonce que le débat entre Damis et Timoclès vient tout juste de reprendre : οὐδέπω, ἀλλ᾽ ἐν ἀκροβολισμοῖς ἔτι ἦσαν

[1] *Charon*, 9.
[2] *ibid.*, 13.

ἀποσφενδονῶντες ἀλλήλοις πόρρωθέν ποθεν λοιδορούμενοι[1] (« [La dispute] n'est pas encore commencée : ils en étaient encore aux premières escarmouches, en se lançant des projectiles l'un à l'autre, de loin, en s'insultant »). C'est cette réplique d'Hermagoras qui permet d'ouvrir le second plan de l'action, puisque Zeus invite alors les autres dieux à observer le débat : τί οὖν ἔτι ποιεῖν λοιπόν, ὦ θεοί, ἢ ἀκροάσασθαι ἐπικύψαντας αὐτῶν[2] ; (« Qu'est-ce qui nous reste donc à faire maintenant, dieux, à part nous pencher pour les écouter ? »). Si c'est Hermagoras qui permet d'ouvrir le second plan, Hermès participe à le refermer : nous avons vu qu'à la toute fin du texte, il propose une conclusion du débat philosophique à Zeus[3].

Lucien mobilise donc le personnage d'Hermès à chaque fois que ses dialogues mettent en scène différents espaces. En partant de sa fonction traditionnelle de coursier, Lucien systématise les transitions marquées par le déplacement physique et la conversation.

2.2. À l'échelle de l'œuvre

Si Hermès permet de lier les différentes parties d'un même texte, il apparaît aussi comme un personnage liant à l'échelle plus vaste de l'œuvre. J. Bompaire souligne la « composition en diptyque ou en ensemble[4] » des textes de Lucien : dans quelle mesure Hermès est-il une figure structurant l'œuvre lucianesque ? Nous avons en effet vu qu'Hermès est un des personnages les plus récurrents[5] : dès lors, nous pouvons nous demander si cette omniprésence favorise des jeux d'échos et des effets de cohérence entre les textes.

2.2.1. Le réseau des dialogues célestes

La présence d'Hermès permet de mettre en réseau des dialogues qui ont pour décor le ciel ou l'Olympe et mettent en scène des personnages divins, qui peuvent réagir à des événements qui ont lieu sur terre. La suite des *Dialogues des dieux* fait évidemment partie de

[1] *Juppiter tragoedus*, 33.

[2] *ibid.*

[3] *ibid.*, 53. Voir première partie, 2.1.1.

[4] Bompaire (1958), p. 291. L'auteur fait référence aux différentes parties, accusation et défense des procès fictifs qui peuvent se composer soit au sein d'un même texte, soit d'un texte à l'autre. Comme nous allons le montrer, cette expression permet de rendre compte de la valeur structurante d'Hermès.

[5] Voir première partie, 1.

cette catégorie. Hermès apparaît dans neuf d'entre eux : c'est le personnage le plus récurrent, à égalité avec Zeus. Par la présence d'Hermès, on peut mettre au jour des séries miniatures de plusieurs dialogues successifs : 9 et 10 ; 14, 15 et 17 ; 21, 22, 24 et 26. Nous pouvons ajouter le *Dialogue des dieux* 4, où Hermès est présent mais muet, et le *Dialogue des dieux* 7, où Héphaïstos et Apollon parlent d'Hermès. À cette série, il faut ajouter les dialogues plus longs où Hermès apparaît comme un des principaux personnages mis en scène sur l'Olympe : *Zeus tragédien, Icaroménippe, Le jugement des déesses, Timon ou le misanthrope, Les fugitifs, L'assemblée des dieux*. En fait, Hermès est absent d'un seul dialogue céleste, *Zeus confondu*, qui ne met en scène que Zeus et Cyniscos.

Nous avons vu que dans presque tous ces dialogues, Hermès est une figure structurante : il prend souvent en charge le début ou la fin du texte et permet d'assurer les transitions lorsque l'action se déplace du ciel à la Terre[1]. D'autres caractéristiques, tirées pour la plupart de la littérature grecque antérieure, permettent de considérer qu'Hermès unifie et donne de la cohérence à ce réseau de textes.

Tout d'abord, il y joue très souvent les mêmes rôles, issus de la mythologie traditionnelle. Lucien le présente comme le domestique des dieux en charge de la bonne tenue de l'Olympe, dans la tradition de la comédie et du mime. Le *Dialogue des dieux* 24 est tout entier consacré aux lamentations d'Hermès qui se plaint d'avoir trop de tâches à sa charge. Mais c'est l'ensemble des dialogues célestes qui est saturé par le lexique qui renvoie au statut d'Hermès : οἰκέτης[2] (« serviteur », « domestique ») ; δουλεύων (« esclave ») ; διακονοῦμαι (« être serviteur ») ; ὑπηρετῶ [3] (« être au service de quelqu'un »). Les scènes de bastonnade sont emblématiques des comédies antiques qui comportent des esclaves dans leur personnel dramatique. De telles scènes ne sont jamais représentées directement dans les dialogues, mais Hermès présente régulièrement la menace de se faire battre par son maître, Zeus, s'il n'obéit pas aux ordres. La menace peut être traduite par la particule μή avec le subjonctif (« de peur que »). La formule μή τι κακὸν ἀπολαύω[4] (« de peur de recevoir une jolie punition ») est employée dans plusieurs dialogues célestes lorsqu'Hermès envisage que Zeus entende ce qui se dit. Maïa, la mère d'Hermès, utilise une expression similaire pour rappeler à son fils le risque

[1] Voir première partie, 2.1.

[2] *Juppiter tragoedus*, 1.

[3] *Dialogi deorum*, XXIV, 2.

[4] *ibid.*, X ; XXI.

d'être bastonné : μὴ καὶ πληγὰς βραδύνων λάβῃς[1] (« de peur de recevoir des coups si tu traînes »).

Une autre fonction pleinement exploitée par l'auteur est celle de héraut de Zeus : dans plusieurs dialogues célestes, Hermès procède à des annonces auprès des autres dieux[2]. L'effet de cohérence est d'autant plus fort que les proclamations sont parfois identiques mot pour mot, à l'image du pastiche de la question rituelle qui ouvre les débats des assemblées athéniennes, présent dans deux dialogues célestes : τίς ἀγορεύειν βούλεται τῶν τελείων θεῶν, οἷς ἔξεστι[3] ; (« Qui veut prendre la parole, parmi les dieux authentiques qui y sont autorisés ? »).

Un autre facteur de cohérence repose sur les interlocuteurs célestes d'Hermès. D'une part, il dialogue très souvent avec quelques dieux privilégiés, comme Zeus[4] et Apollon[5] : la récurrence de ces duos permet de produire un effet d'unité entre les textes. D'autre part, il est le seul interlocuteur de certains personnages, comme Pan[6], Maïa[7] ou Poséidon[8] : Hermès permet l'introduction unique de certaines divinités dans la série des dialogues célestes.

2.2.2. Le réseau des dialogues infernaux

Un deuxième réseau de dialogues trouve en Hermès une figure de cohésion : ils ont pour décor les Enfers et pour personnages les morts et les divinités infernales. Dans la suite des *Dialogues des morts*, Hermès est présent dans six textes : 4, 5, 10, 18, 22 et 30. C'est la divinité infernale la plus représentée, avec davantage d'apparitions que Pluton (quatre), Charon (trois), Éaque (deux) ou Minos (une). Hermès apparaît par ailleurs dans deux dialogues plus longs : *La traversée pour les Enfers ou le tyran* et *Charon ou les observateurs*. En revanche, il n'apparaît pas dans *Ménippe ou la consultation des morts*, ni dans l'épisode des *Histoires vraies* qui se déroule sur l'île des Bienheureux[9].

Dans ce réseau de dialogues infernaux, Hermès produit un effet de cohérence grâce à sa fonction de psychopompe : chaque fois qu'il apparaît dans un des dialogues infernaux, il est en

[1] *Dialogi deorum*, XXIV, 2.
[2] *Juppiter tragoedus*. *Deorum concilium*. *Dearum judicium*. *Dialogi deorum* X.
[3] *Juppiter tragoedus*, 18. *Deorum concilium*, 1.
[4] *Juppiter tragoedus*. *Icaromenippus. Dearum judicium. Timon. Fugitivi. Deorum concilium. Dialogi deorum* VII.
[5] *Dialogi deorum* XIV ; XV ; XVII ; XXVI.
[6] *ibid.*, XXII.
[7] *ibid.*, XXIV.
[8] *ibid.*, IX. *Juppiter tragoedus*, 9.
[9] *Verae historiae*, II, 5-29

train d'amener ou d'accueillir des âmes au seuil des Enfers[1]. Dans *La traversée,* les personnages de Clotho et Charon thématisent ce rôle en suggérant que l'action d'un dialogue infernal ne peut pas commencer tant qu'Hermès n'est pas encore arrivé aux Enfers :

> κωλύει τε οὐδέν, ὅσον ἐπ᾽ ἐμοί, τὸ ἀγκύριον ἀνασπάσαντας ἀποπλεῖν. ὁ δὲ Ἑρμῆς βραδύνει, πάλαι παρεῖναι δέον[2].
>
> Rien n'empêche, autant qu'il dépend de moi, de lever l'ancre et de naviguer. Mais Hermès est en retard, alors qu'il devait être là depuis longtemps.

Dans la série des dialogues infernaux, Hermès est régulièrement associé à la fonction de juge sur le mode de la satire[3].

De la même manière que pour les dialogues célestes, les interlocuteurs d'Hermès révèlent son rôle unifiant : si Charon est de loin son locuteur privilégié[4], le dieu dialogue avec de nombreux autres personnages. Grâce aux multiples conversations entre Hermès et Ménippe[5], qui est lui aussi un des personnages les plus présents dans les dialogues infernaux, l'effet de cohérence se trouve renforcé. Dans le *Dialogue des morts* 10, Hermès est l'interlocuteur exclusif de toute une série de personnages caractérisés uniquement par la fonction qu'ils occupaient de leur vivant : le dieu permet de donner la parole à un grand nombre de personnages anonymes. Ainsi, nous pouvons considérer qu'Hermès fait partie des « motifs […] qui prennent parfois les proportions de schèmes de composition[6] » dans les dialogues infernaux de Lucien.

2.2.4. Des échos mythologiques entre textes

Enfin, la figure d'Hermès permet de tisser des réseaux thématiques plus larges en traitant un même épisode mythologique d'un texte à un autre. Par exemple, l'enlèvement d'Io est abordé dans deux petits textes qui mettent en scène Hermès : le *Dialogue des dieux* 3, où Zeus donne ses consignes à son fils, et le *Dialogue marin* 11, où les Vents assistent à l'enlèvement de la génisse par Hermès. La dernière réplique de Zeus dans le *Dialogue des dieux* peut être lue comme une annonce exacte des événements décrits dans le *Dialogue marin* :

> τὴν δὲ Ἰὼ διὰ τοῦ πελάγους ἐς τὴν Αἴγυπτον ἀγαγὼν Ἶσιν ποίησον· καὶ τὸ λοιπὸν ἔστω θεὸς τῶν ἐκεῖ καὶ τὸν Νεῖλον ἀναγέτω καὶ τοὺς ἀνέμους ἐπιπεμπέτω καὶ σωζέτω τοὺς πλέοντας[7].

---

[1] *Cataplus. Dialogi mortuorum* X ; XVIII.

[2] *Cataplus*, 1. Voir deuxième partie, 1.3.3.

[3] *Cataplus. Charon. Dialogi mortuorum* V ; X ; XVIII.

[4] *Cataplus. Charon. Dialogi mortuorum* IV ; X.

[5] *ibid.*

[6] Bompaire (1958), p. 365. L'auteur fait référence aux *topoi* du monde infernal.

[7] *Dialogi deorum*, III.

> Io, emmène-la à travers la mer jusqu'en Égypte et fais d'elle Isis : puis, qu'elle devienne une divinité des habitants de là-bas, qu'elle fasse déborder le Nil, qu'elle dirige les vents et qu'elle sauve les navigateurs.

Les fonctions de Castor et Pollux, et en particulier le fait qu'ils soient au ciel ou aux Enfers à tour de rôle, sont exposées par Hermès à la fois dans le *Dialogue des dieux* 24, avec sa mère, et dans le *Dialogue des dieux* 26, avec Apollon.

Ces échos peuvent d'ailleurs s'élargir et prendre en compte des dialogues où Hermès n'est pas mis en scène. Il permet alors de structurer l'œuvre de Lucien de manière large et souple : il existe des réseaux thématiques auxquels Hermès participe, même lorsqu'il n'est pas directement présent.

Ainsi, le châtiment de Promethée est traité dans le dialogue homonyme qui met en scène Hermès, mais aussi dans le *Dialogue des dieux* 1 entre le titan et Zeus. Les deux textes traitent notamment un épisode qui se trouve déjà chez Eschyle[1] : Prométhée tente d'obtenir sa libération en échange d'une prédiction, selon laquelle Zeus, s'il s'unit à Thétis, sera mis en péril par l'enfant qui naîtra. La fin de *Prométhée*, où cette prédiction est seulement mentionnée sur le mode de la prétérition, peut être lue comme une annonce malicieuse du *Dialogue des dieux*, où elle constitue le sujet principal :

> οἶσθα, ὦ Ἑρμῆ, τὴν Θέτιν ; ἀλλ᾽ οὐ χρὴ λέγειν· φυλάττειν γὰρ ἄμεινον τὸ ἀπόρρητον, ὡς μισθὸς εἴη καὶ λύτρα μοι ἀντὶ τῆς καταδίκης[2].
>
> Tu connais Thétis, Hermès ? Mais il ne faut pas en parler : il vaut mieux garder le secret, afin qu'il soit le prix et la rançon pour revoir mon jugement.

Le flagrant-délit des amours d'Arès et d'Aphrodite est le sujet de deux textes où Hermès est présent : le *Dialogue des dieux* 15, où il annonce le piège imaginé par Héphaïstos, et le *Dalogue des dieux* 17, où il décrit comment les amants ont été pris. Mais dans *La danse*, l'épisode est étudié sans qu'Hermès soit cité[3].

Enfin, Hermès permet de mettre en réseau différents textes qui ont pour sujet l'amour de Zeus pour Ganymède. Dans *Le jugement des déesses*, il relate sur le mode narratif comment il a pris activement part à l'enlèvement, en employant des verbes d'action à la première personne[4]. Dans d'autres textes, l'implication d'Hermès est beaucoup plus ténue : dans le *Dialogue des dieux* 4, où Zeus fait visiter l'Olympe à Ganymède, sa présence n'est mentionnée

[1] Eschyle, *Prometheus vinctus*, v. 760-770.

[2] *Prometheus*, 21.

[3] *De saltatione*, 63.

[4] *Dearum judicium*, 6.

qu'à la dernière réplique, c'est un personnage muet ; dans *L'assemblée des dieux*, la question de la divinité de Ganymède est abordée par Momos[1], mais Hermès, qui a pourtant pris en charge la proclamation au début du dialogue, n'intervient pas. Enfin, un texte exclut totalement Hermès : dans le *Dialogue des dieux* 5, le sujet de Ganymède est abordé uniquement à travers une confrontation entre Zeus et Héra.

Hermès apparaît donc bien comme une figure structurante, à la fois à l'échelle du texte individuel et à l'échelle plus vaste de l'œuvre : il agit comme un principe de cohérence pour le corpus lucianesque.

3. Une figure d'organisateur

Si Hermès est souvent présenté, dans la littérature antérieure et chez Lucien, comme un esclave de Zeus et serviteur des dieux[2], il n'incarne pas toujours dans notre corpus une figure soumise et dénuée de pouvoir : il se voit très souvent conférer une autorité, souvent par Zeus. Or, le domaine et les situations où s'exerce son pouvoir, dans les dialogues lucianesques, nous intéressent tout particulièrement. Nous proposons d'y voir un pouvoir métalittéraire de structuration : Hermès est chargé d'organiser le dialogue, de répartir les répliques, de placer les interlocuteurs dans l'espace. En ce sens, Hermès peut être assimilé au *didaskalos* du théâtre antique : ce terme désigne à la fois le poète dramatique et le metteur en scène du spectacle, deux fonctions assurées par la même personne à l'âge classique. Lucien semble bien s'inscrire dans la valeur métathéâtrale accordée à Hermès par les poètes comiques[3].

3.1. Donner la parole et imposer le silence

Très souvent, c'est Hermès qui autorise à prendre la parole[4]. Nous avons déjà cité le pastiche de la question rituelle qui ouvre les débats des assemblées athéniennes et que l'Hermès de Lucien prononce à plusieurs reprises pour proposer la parole aux autres personnages : τίς

[1] *Deorum concilium*, 8-9.
[2] Voir première partie, 1.2.1.
[3] Voir préambule, 6.
[4] Voir préambule, 3 au sujet du bâton de parole donné par Hermès aux humains.

ἀγορεύειν βούλεται τῶν τελείων θεῶν, οἷς ἔξεστι[1] ; (« Qui veut prendre la parole, parmi les dieux authentiques qui y sont autorisés ? »). Le plus souvent, néanmoins, il s'agit plutôt d'une injonction que d'une proposition. Ainsi, dans *La double accusation*, Hermès fait office d'assesseur judiciaire qui demande aux différentes parties de s'exprimer devant les juges : ἀλλὰ ἄρξαι ποτέ, ὦ Ῥητορική, τῶν λόγων[2] (« Eh bien, commence enfin tes discours, Rhétorique ») ; ῥῆσιν καὶ αὐτὸς εἰπάτω[3] (« Qu'il prononce lui aussi un discours ») ; ὁ Διάλογος ἐπὶ τῶν αὐτῶν λέγε[4] (« Dialogue, parle, devant les mêmes juge ») ; τί οὖν πρὸς ταῦτα ἐρεῖς, ὦ Σύρε[5] ; (« Qu'est-ce que tu vas répondre à ça, Syrien ? »). Dans *Les vies de philosophes à vendre*, Hermès joue le rôle de vendeur à la criée ; c'est à lui qu'il faut demander la permission de parler aux philosophes de son étal :

> ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ. ἔξεστιν αὐτὸν ἀνακρίνειν ;
> ΕΡΜΗΣ. ἀνάκρινε ἀγαθῇ τύχῃ[6].
>
> UN ACHETEUR. Est-ce qu'il est permis de l'interroger ?
> HERMÈS. Interroge-le, bonne chance.

Lucien varie les procédés qui confèrent à Hermès l'autorité en matière de parole : si le mode impératif est omniprésent, on trouve aussi l'infinitif aoriste à valeur jussive ou l'interrogative directe.

S'il offre la parole, Hermès peut tout aussi bien la reprendre et imposer le silence aux autres personnages. La plupart du temps, cette attitude se traduit par une accumulation de plusieurs impératifs sémantiquement très proches, souvent juxtaposés en asyndète, ce qui souligne la verve d'Hermès : ἡσυχίαν ἄγετε[7] (« Faites silence ») ; εὐφήμει, ὦ Ἄρες [...] σιώπα, φημί[8] (« Fais attention à tes mots, Arès […] Tais-toi, je te dis ») ; ἄκουε, σίγα[9] (« Écoute ! Tais-toi ! ») ; ἄκουε, σίγα, μὴ τάραττε[10] (« Écoute ! Tais-toi ! Ne t'agite pas ! »). Il lui arrive même d'ordonner à Zeus de se taire[11], ce qui met bien en lumière son autorité en la matière. Une

[1] *Juppiter tragoedus*, 18. *Deorum concilium*, 1.
[2] *Bis accusatus*, 25.
[3] *ibid.*, 29.
[4] *ibid.*, 33.
[5] *ibid.*, 34.
[6] *Vitarum auctio*, 2.
[7] *Bis accusatus*, 22.
[8] *Dialogi deorum*, XXI, 2.
[9] *Deorum concilium*, 1.
[10] *Juppiter tragoedus*, 18.
[11] *ibid.*, 14.

occurrence est particulièrement intéressante, puisqu'Hermès réussit à imposer le silence à la foule bavarde des dieux par le geste seulement, et non grâce à une insistance verbale :

> ἄμεινον οὖν, οἶμαι, τῇ χειρὶ σημαίνειν καὶ παρακελεύεσθαι σιωπᾶν […] εὖ γε, ἀφωνότεροι γεγένηνταί σοι τῶν σοφιστῶν[1].
>
> Il vaut donc mieux, je crois, faire un signe de la main pour leur ordonner de se taire […] Parfait, tu les trouves plus muets que les sophistes.

Hermès est donc celui qui autorise ou empêche les autres personnages de prononcer une réplique : il apparaît comme le metteur en scène de l'action, mais aussi comme une figure intradiégétique de l'auteur lui-même lorsqu'il compose ses dialogues et attribue une réplique à tel ou tel de ses personnages.

3.2. Harmoniser l'occupation de l'espace

Hermès ne fait pas que gérer la répartition de la parole : figure de metteur en scène, c'est lui qui prend en charge le placement des autres personnages dans l'espace où se situe le dialogue.

Nous l'avons vu au début de notre étude : Hermès est un dieu portier[2]. En vertu de cette fonction, il est aussi celui qui fait entrer ou sortir les personnages de l'espace théâtral. Le mode de la convocation à l'assemblée divine, sur la demande de Zeus, constitue un exemple caractéristique de cette fonction : ἰδοὺ δὴ εἰς ἐκκλησίαν συνέλθετε οἱ θεοί· μη μέλλετε, συνέλθετε πάντες, ἥκετε[3] (« Holà, regroupez-vous en assemblée, dieux ! Ne tardez pas, regroupez-vous tous, venez ! »). Les quatre verbes de déplacement à l'impératif, juxtaposés en asyndète, avec une répétition notoire du verbe συνέλθετε, donnent une grande force à cette didascalie interne : de fait, les dieux arrivent aussitôt en foule sur l'Olympe.

Certains dialogues sont particulièrement propices à mettre en avant la mission de faire entrer les autres personnages sur scène. Dans *Les vies de philosophes à vendre*, Hermès, dans son rôle de crieur, organise le défilé des philosophes en demandant à chacun d'entre eux de s'avancer, afin que l'assemblée des acheteurs puisse le voir sous toutes ses coutures. La formulation suit souvent le même schéma, composé d'un déictique ou pronom tonique de deuxième personne, d'un adjectif ou d'une périphrase qui renvoie à l'école philosophique et d'un ou plusieurs verbes de déplacement à l'impératif : οὗτος ὁ Πυθαγορικὸς κατάβηθι καὶ

[1] *Juppiter tragoedus*, 13-14.

[2] Voir préambule, 4 ; première partie, 2.1.1.

[3] *Juppiter tragoedus*, 6.

πάρεχε σεαυτὸν ἀναθεωρεῖσθαι τοῖς συνειλεγμένοις[1] (« Toi, le Pythagoricien, descends et laisse-toi examiner par la foule qui s'est réunie ») ; οὗτος ὁ τὴν πήραν ἐξηρτημένος, ὁ ἐξωμίας, ἐλθὲ καὶ περίιθι ἐν κύκλῳ τὸ συνέδριον[2] (« Toi, qui as une besace suspendue et qui as les bras nus, viens et tourne autour de l'assemblée ») ; τὸν Ἐπικούρειον σὲ ἤδη καλῶ[3] (« C'est toi, l'Épicurien, que j'appelle désormais ») ; σὺ ὁ Πυρρίας πρόσιθι[4] (« Toi, Pyrrias, avance-toi »). De même, dans les scènes de jugement, Hermès introduit les différentes parties en leur demandant de se présenter, comme dans *La double accusation*. Dans *La traversée ou le tyran,* le procès infernal de Mégapenthès reprend les mêmes procédés de dénomination et d'injonction : Μεγαπένθης Λακύδου ἡκέτω. ποῖ στρέφῃ ; πρόσιθι. σὲ τὸν τύραννον προσκαλῶ[5] (« Que Mégapenthès, fils de Lacydès, vienne. Où est-ce que tu te tournes ? Avance. C'est toi, le tyran, que j'appelle ») ; ἡ Κλίνη καὶ ὁ Λύχνος ὁ Μεγαπένθους παρέστων[6] (« Que le Lit et la Lampe de Mégapenthès se présentent »).

Les répliques où Hermès fait sortir d'autres personnages sont moins nombreuses, mais elles ne sont pas absentes pour autant[7].

Dans ces exemples, il est intéressant de noter que la première personne est parfois mise en avant comme substitut au mode impératif : les composés de καλῶ prennent une valeur performative et assurent automatiquement l'apparition des personnages par la seule parole d'Hermès. En ce sens, le dieu peut bien être rapproché d'une figure d'auteur : ce sont ses répliques et son autorité qui permettent d'introduire d'autres personnages non seulement dans l'espace de l'action, mais aussi dans l'espace textuel du dialogue.

Hermès est également chargé de répartir les personnages en leur assignant un placement dans l'espace de l'action. Dans *Zeus tragédien*, cette fonction est explicitement thématisée, puisqu'un long épisode (7-13) montre comment Hermès tente de placer les dieux selon les critères énoncés par Zeus. L'incapacité d'Hermès à résoudre le problème a été soulignée par les critiques[8]. Néanmoins, il semble que la cause de cet échec de mise en scène ne réside pas directement dans l'action d'Hermès, mais dans les consignes de son père et les contradictions

[1] *Vitarum auctio,* 2.

[2] *ibid.*, 7.

[3] *ibid.*, 19.

[4] *ibid.*, 27.

[5] *Cataplus,* 25.

[6] *ibid.*, 27.

[7] *Bis accusatus*, 35. *Vitarum auctio,* 27.

[8] Glénisson (2016), p. 6 : « Hermès, contrairement à son rôle dans l'Iliade et dans d'autres dialogues de Lucien, n'a pas de rôle actif et n'est que le héraut de Zeus. »

qu'elles amènent. En effet, lorsqu'Hermès agit selon ses propres critères, le placement des personnages dans l'espace est un succès. Dans *Icaroménippe*, c'est lui qui place Ménippe lors du banquet des dieux :

> με ὁ Ἑρμῆς παραλαβὼν κατέκλινε παρὰ τὸν Πᾶνα καὶ τοὺς Κορύβαντας καὶ τὸν Ἄττιν καὶ τὸν Σαβάζιον, τοὺς μετοίκους τούτους καὶ ἀμφιβόλους θεούς[1].
>
> Hermès me prit en charge et me mit sur un lit près de Pan, des Corybantes, d'Attis et de Sabazios, ces dieux métèques et douteux.

Le placement est pertinent : en tant que mortel tout juste arrivé sur l'Olympe, Ménippe est installé aux côtés de ceux que Lucien considère comme des divinités nouvellement importées et étrangères. La responsabilité d'Hermès dans ce placement est soulignée par sa position sujet. Il s'agit ainsi pour le dieu, comme pour le metteur en scène ou l'auteur, de répartir les personnages dans l'espace de l'action de manière efficace et cohérente.

3.3. Lancer les nouvelles scènes

Enfin, l'autorité didascalique d'Hermès lui permet d'initier le passage à une nouvelle scène. Nous avons vu que Lucien peut mobiliser un déplacement physique du dieu pour passer d'un épisode à l'autre, lorsque l'action se situe dans deux espaces différents[2]. Ce pouvoir de transition peut être thématisé : comme le *didaskalos* lors des répétitions, Hermès n'a besoin que d'une phrase pour que sa proposition de changer d'épisode se dote d'une valeur injonctive. Dans ces circonstances, c'est Hermès, bien plus que Zeus (qui demande même parfois l'avis de son fils), qui prend la décision. Dans *La double accusation*, alors que l'hésitation de Zeus est soulignée par l'interrogative double, la réplique d'Hermès constitue une affirmation forte, marquée par la négation renforcée et le subjonctif jussif :

> ΖΕΥΣ. τί οὖν, ὦ Ἑρμῆ, δοκεῖ ; προτίθεμεν αὐτοῖς ἀγορὰν δικῶν, ἢ θέλεις εἰς νέωτα προαγγελοῦμεν ;
> ΕΡΜΗΣ. οὐ μὲν οὖν, ἀλλὰ ἤδη προθῶμεν.[3]
>
> ZEUS. Qu'en penses-tu, Hermès ? Est-ce que nous leur proposons une session publique de procès, ou est-ce que tu veux que nous l'annoncions l'an prochain ?
> HERMÈS. Non, non, proposons-le dès maintenant.

Le cas de figure se retrouve dans *Zeus tragédien,* où le roi des dieux ne sait pas comment réagir au débat philosophique imminent. Hermès, lui, répond par une affirmation qui souligne

[1] *Icaromenippus*, 27.

[2] Voir première partie, 2.1.2.

[3] *Bis accusatus*, 4.

l'importance de la première personne, la solennité du verbe performatif φημι et l'obligation portée par l'infinitif δεῖν : ἐγὼ μὲν ἐπὶ τὸ κοινόν φημι δεῖν τὴν σκέψιν ἐπανενεγκεῖν ἐκκλησίαν συναγαγόντα[1] (« Pour moi, je dis qu'il faut porter la question devant le public, après avoir réuni une assemblée »). Dans ces deux exemples, la proposition d'Hermès est acceptée et permet d'organiser la suite du dialogue. Là encore, la performativité de sa parole est à comparer avec l'autorité de Lucien lui-même : le dieu apparaît comme une figure d'auteur qui prend en charge la composition des différents épisodes du texte ; les idées d'Hermès sont de fait les mêmes que celles de Lucien.

Ainsi donc, Hermès apparaît bien comme une figure métalittéraire, puisqu'il organise les dialogues à la manière d'un *didaskalos*, poète-metteur en scène. Sa parole possède une autorité qui le situe au-dessus de tous les autres personnages, y compris Zeus. Le plan de l'action et le plan du texte se superposent : donner la parole ou ordonner une entrée se traduit par l'inclusion d'un nouveau personnage dans l'espace textuel ; au contraire, imposer le silence, faire sortir ou dépouiller jusqu'à la nudité a pour conséquence une exclusion du texte. Les décisions d'Hermès permettent de composer le texte.

4. Une figure de guide

Si l'Hermès de Lucien donne des consignes aux autres personnages, il peut aussi les guider. Il occupe traditionnellement des fonctions de guide[2] que Lucien reprend dans ses textes : le dieu conduit régulièrement les autres personnages d'un espace à l'autre, selon les besoins de l'action : d'une part, Hermès est présent dans le monde céleste où il occupe la fonction de messager entre l'espace divin et l'espace mortel[3] ; d'autre part, en tant que psychopompe ou *psychagôgos*, il est chargé de conduire les âmes vers les Enfers[4]. Cette position se traduit par l'omniprésence des verbes ἡγοῦμαι[5] (« être en tête », « guider ») et ἄγω[6] (« conduire », « mener ») ou de leurs composés ; le substantif περιήγησις (« visite guidée ») compte lui aussi

[1] *Juppiter tragoedus*, 5.

[2] Voir préambule, 5.

[3] Voir première partie, 2.2.1.

[4] Voir première partie, 2.2.2.

[5] Voir par exemple *Dearum judicium*, 3 ; 6.

[6] Voir par exemple *Dialogi deorum*, VII, 4 ; III ; IV, 5. *Cataplus*, 3. *Dialogi mortuorum*, XVIII, 1. *Charon*, 1. *Timon*, 30.

plusieurs occurrences[1]. Le plus souvent, le dieu fournit des consignes sur la direction à prendre lors de ces scènes de déplacement physique en utilisant l'impératif[2]. Mais nous proposons de lire cette fonction narrative aussi de manière métalittéraire : Hermès serait un relais intradiégétique de l'auteur qui guiderait le sens de la lecture et donnerait aux lecteurs des explications.

4.1. Un guide intellectuel

Si Hermès conduit les autres personnages physiquement, d'un espace de l'action à un autre, c'est la lecture abstraite de cette figure de guide qui nous intéresse : le dieu apparaît comme un guide intellectuel. Le verbe ἄγω a d'ailleurs pour sens figuré « former », « éduquer ».

4.1.1. Une figure omnisciente

Hermès peut être lu comme un guide intellectuel parce qu'il est une figure du savoir : chez Lucien, c'est un personnage omniscient qui se distingue des autres par sa connaissance. Ainsi, il est de manière récurrente le sujet du verbe οἶδα (« savoir »). À la première personne du singulier, souvent renforcés par des pronoms, ces verbes montrent qu'Hermès affirme lui-même son statut omniscient : αὐτὸς γὰρ εἴσομαι τί ποιητέον[3] (« Je saurai moi-même ce qu'il faut faire ») ; οἶδα ἐγὼ τὸν Πάριν[4] (« Moi, je le connais, Pâris »). Parfois, dans ses répliques, Hermès renvoie subtilement à son omniscience en creux, en mettant en lumière l'ignorance de son interlocuteur grâce à un verbe de savoir nié : οὐκ οἶσθα ὅπως αὐτοὺς ἡ ἄγνοια καὶ ἡ ἀπάτη διατεθείκασιν[5] (« Tu ne sais pas dans quel état l'ignorance et la tromperie les ont mis » ; sous-entendu : « *Mais moi, oui* ») ; τί φῄς, ὦ πάτερ ; ἀγνοεῖς Τίμωνα[6] ; (« Qu'est-ce que tu dis, père ? Tu ne reconnais pas Timon ? » ; sous-entendu : « *Moi, si* »). Mais le savoir d'Hermès n'est pas qu'une prétention égocentrée, puisque les autres personnages aussi le reconnaissent, en recourant à des verbes et des pronoms de renforcement de deuxième ou de troisième personnes :

[1] Voir par exemple *Charon*, 2 ; 22.
[2] Voir par exemple *Dearum judicium*, 5. *Bis accusatus*, 8.
[3] *Charon*, 3.
[4] *Dearum judicium*, 3.
[5] *Charon*, 21.
[6] *Timon*, 4.

σὺ ἄν, ὦ Ἑρμῆ, καὶ οἱ ποιηταὶ εἰδείητε[1] (« C'est toi, Hermès, et les poètes qui pouvez le savoir ») ; αὐτὸς τάχιστα εἴσεται τούς τε ὀρθῶς φιλοσοφοῦντας καὶ τοὺς μή[2] (« Il saura lui-même aussitôt lesquels philosophent correctement et lesquels non »). L'idée d'omniscience se retrouve d'ailleurs pleinement dans ce syntagme qui est appliqué à Hermès : εἰδὼς ἅπαντα[3] (« toi qui sais tout »).

La saturation des verbes de savoir s'accompagne de l'association entre Hermès et l'idée de vérité (ἀληθεία). Puisqu'il sait tout, sa parole est considérée par les autres personnages comme porteuse de vérité ; dans la bouche de l'allégorie de la Justice, il en a même le monopole : σὺ γοῦν μοι τἀληθές, ὦ Ἑρμῆ, ἂν εἴποις μόνος[4] (« Tu es le seul, Hermès, à pouvoir me dire la vérité »). En réponse, Hermès présente la vérité comme son régime de discours : χρὴ γάρ, οἶμαι, τἀληθῆ λέγειν[5] (« Il faut, je pense, dire la vérité »). Et c'est précisément parce que sa parole est vraie qu'il peut juger si celle de ses interlocuteurs l'est ou non : ἀληθέστατα[6] (« C'est absolument vrai ») ; οὐκ ἀληθῆ ταῦτα φῄς[7] (« Ce que tu dis n'est pas vrai »). Il faut cependant suspecter ici des marques d'ironie : chez Lucien, les discours qui prétendent à la vérité, comme ceux des philosophes, relèvent souvent de la charlatanerie, d'autant plus qu'Hermès reste le dieu des mensonges. Il n'en demeure pas moins qu'à travers les dialogues, la parole d'Hermès, en tant que guide, est représentée comme le produit d'une omniscience et qui prend la forme de la vérité.

L'omniscience d'Hermès est d'ailleurs un principe structurant des dialogues de Lucien : dans un grand nombre de textes, le dieu est interrogé par un autre personnage et lui fournit une réponse, en vertu de son savoir. Ainsi, par exemple, dans le *Dialogue des dieux* 9, les répliques de Poséidon sont presque exclusivement des interrogatives, auxquelles répond Hermès par des affirmatives. Le cas est aussi illustré par le *Dialogue des dieux* 26 entre Apollon et Hermès. Souvent, les interlocuteurs mobilisent la fonction phatique du discours et mettent l'accent sur cette répartition des rôles, entre un personnage qui interroge et l'autre qui répond. Ils ne posent pas directement la question, mais disent qu'ils posent une question : προσδίδασκέ με καὶ

[1] *Charon*, 4.
[2] *Fugitivi*, 22.
[3] *Charon*, 1.
[4] *Bis accusatus*, 8.
[5] *ibid.*
[6] *Charon*, 4.
[7] *Timon*, 20.

ἀποκρίνου ἐρωτῶντι[1] (« Instruis-moi et réponds à mes questions ») ; ἀτὰρ εἰπέ μοι καὶ τόδε[2] (« Dis-moi donc encore ceci »). Dans *Le jugement des déesses*, le rôle d'Hermès comme une source de réponses est particulièrement thématisé. Tandis qu'il guide Héra, Aphrodite et Athéna jusqu'à Pâris, chacune lui pose individuellement des questions auxquelles il répond : les autres déesses se méfient et font des reproches à Hermès. Mais le dieu revendique son rôle de guide et affirme son droit à répondre à tous les autres personnages :

> καὶ αὕτη σχεδὸν τὰ αὐτά με ἤρετο· διὸ μὴ χαλεπῶς ἔχε μηδ᾽ οἴου μειονεκτεῖν, εἴ τι καὶ ταύτῃ κατὰ τὸ ἁπλοῦν ἀπεκρινάμην[3].
>
> Elle me demandait à peu près la même chose : ne te mets donc pas en colère et ne crois pas que tu es lésée, si je lui ai répondu à elle aussi simplement.

Hermès est donc caractérisé par son savoir, ce qui se traduit sur le plan de la composition par la récurrence des scènes où il répond à un autre personnage. Ce que nous avons analysé plus haut comme un signe du caractère générique de la figure d'Hermès[4] peut trouver une justification dans l'association entre le dieu et le savoir total : c'est pour cette raison que Lucien s'en sert de principe structurant dans certains dialogues où il s'agit de répondre à des questions.

4.1.2. L'allégorie de la caverne

La figure d'Hermès comme guide intellectuel est particulièrement bien illustrée dans *Charon*, où le dieu est associé à une réécriture de l'allégorie de la caverne de Platon[5]. Charon vit dans une situation très similaire aux prisonniers décrits par Socrate[6]. D'une part, il est sévèrement assigné à sa charge de batelier et pour ainsi dire enchaîné à sa barque : au début du dialogue, il explique à Hermès que c'est la première fois qu'Hadès lui a donné l'autorisation de quitter le monde souterrain, pour une journée seulement[7]. Par ailleurs, Charon, tout comme les prisonniers, vit dans une caverne obscure où tout ce qu'il voit n'est littéralement que l'ombre de ce qui existe sur Terre. Au début du dialogue, Charon effectue le même trajet que le prisonnier échappé de la caverne[8], un mouvement vers le haut qui est traduit par la répétition

[1] *Charon*, 7.
[2] *Dialogi deorum*, XXVI, 1.
[3] *Dearum judicium*, 4.
[4] Voir première partie, 1.2.3.
[5] Voir Halliwell (2008), p. 444.
[6] Platon, *Respublica*, 514a-515c.
[7] *Charon*, 1.
[8] Platon, *Respublica*, 515c.

du préfixe ἀνά[1] (« vers le haut »). Et, exactement comme le prisonnier libéré mis en scène par Socrate[2], Charon est ébloui par la lumière ; c'est alors qu'il demande de l'aide à Hermès :

> περιήγησαι δὲ τὰ ἐν τῷ βίῳ ἅπαντα, ὥς τι καὶ ἰδὼν ἐπανέλθοιμι· ὡς ἴσθι μὲ σὺ ἀφῇς, οὐδὲν τῶν τυφλῶν διοίσω· καθάπερ γὰρ ἐκεῖνοι σφάλλονται καὶ διολισθάνουσιν ἐν τῷ σκότει, οὕτω δὴ κἀγώ σοι ἔμπαλιν ἀμβλυώττω πρὸς τὸ φῶς[3].
>
> Fais-moi une visite guidée de toutes les choses de la Terre, pour que je reparte en ayant vu quelque chose. Si tu me laisses, je ne serai en rien différent des aveugles : exactement comme lorsqu'ils tombent ou glissent dans l'obscurité, de même, moi aussi, mais dans l'autre sens, ma vue est faible à la lumière.

Dans l'allégorie de la caverne, le prisonnier échappé s'accoutume lui-même à la lumière ; chez Lucien, il fait appel à Hermès pour le guider. Le rôle confié ici à Hermès est bien d'ordre intellectuel : il est le mieux placé pour guider les autres personnages et leur dévoiler la réalité des choses qui leur sont inconnues. Ce rôle est affirmé quelques chapitres plus loin, lorsqu'Hermès permet à Charon de voir toute la Terre dans le détail, à travers l'entrelacement du thème de l'aveuglement et celui de l'acuité visuelle[4] :

> ΕΡΜΗΣ. καὶ τοῦτο γὰρ ἐγὼ ἰάσομαί σοι καὶ ὀξυδερκέστατον ἐν βραχεῖ σε ἀποφανῶ παρ᾽ Ὁμήρου τινὰ καὶ πρὸς τοῦτο ἐπῳδὴν λαβών, κἀπειδὰν εἴπω τὰ ἔπη, μέμνησο μηκέτι ἀμβλυώττειν, ἀλλὰ σαφῶς πάντα ὁρᾶν.
> ΧΑΡΩΝ. λέγε μόνον.
> ΕΡΜΗΣ. « ἀχλὺν δ᾽ αὖ τοι ἀπ᾽ ὀφθαλμῶν ἕλον, ἢ πρὶν ἐπῆεν, ὄφρ᾽ εὖ γινώσκοις ἠμὲν θεὸν ἠδὲ καὶ ἄνδρα. » τί ἐστιν ; ἤδη ὁρᾷς ;
> ΧΑΡΩΝ. ὑπερφυῶς γε· τυφλὸς ὁ Λυγκεὺς ἐκεῖνος ὡς πρὸς ἐμέ[5].
>
> HERMÈS. Pour ça aussi, je vais te guérir et je rendrai en peu de temps ta vue extrêmement perçante, en empruntant à Homère une formule magique qui nous a aussi servi à l'instant. Quand j'aurai prononcé les vers, souviens-toi de ne plus être myope, mais de tout voir clairement.
> CHARON. Tu as juste à les dire.
> HERMÈS. « J'ai ôté le brouillard qui auparavant couvrait tes yeux, afin que tu saches bien qui est dieu et qui est humain. » Qu'en est-il ? Est-ce que tu vois, désormais ?
> CHARON. Oui, merveilleusement ! L'illustre Lyncée était aveugle, par rapport à moi.

4.1.3. La figure d'Hermès trismégiste

Le *Corpus hermeticum* rassemble des textes grecs variés, des traités techniques, orientés vers l'alchimie et l'astronomie, et des écrits philosophiques et mystiques inspirés des cultes égyptiens, sous la forme de dialogues ou de lettres. Le corpus philosophique, qui nous intéresse

---

[1] *Charon*, 1 : ἀνελήλυθας (« tu es monté ») ; ἄνω (« en haut ») ; ἀνελήλυθα (« je suis monté »).

[2] Platon, *Respublica*, 515c-516a.

[3] *Charon*, 1.

[4] Dans *Le jugement des déesses*, 5 Hermès permet à Héra de voir dans le détail le paysage qu'ils ont sous les yeux : là encore, le lexique de la cécité se mêle à celui de l'acuité visuelle.

[5] *Charon*, 7. La citation est extraite de *L'Iliade*, V, v. 127-128, où ces paroles sont prononcées par Athéna.

davantage, est daté des premiers siècles de notre ère[1] ; il est même déjà partiellement constitué en recueil à cette époque[2]. C'est vraisemblablement au II^e^ siècle que les écrits hermétiques commencent à circuler[3] : ils connaissent donc une pleine actualité du temps de Lucien.

La dimension didactique est au cœur de chacun de ces textes : les scènes dialoguées concernent toujours une transmission d'un savoir sous la forme d'une leçon. Sans surprise, Hermès est un personnage omniprésent dans ces textes[4] : principe structurant et unifiant de ce vaste corpus[5], il est à la fois l'auteur supposé, le protagoniste et la principale figure d'enseignant. L'identité d'Hermès Trismégiste est donc extrêmement complexe, et les textes divergent sur plusieurs points[6] ; mais de nombreux traits caractéristiques favorisent un rapprochement entre l'Hermès du panthéon grec et Hermès Trismégiste, notamment le rapport à la parole, à l'interprétation et à l'enseignement.

Aucun indice ne laisse penser que Lucien est un fin connaisseur du *Corpus hermeticum*. Lorsqu'il associe Hermès à une divinité égyptienne, ce n'est pas à Thot, comme le veut la pensée hermétique, mais à Anubis : en cela, il semble davantage influencé par le culte d'Hermanubis, qui connaît lui aussi une actualité vive à l'époque impériale[7]. Et dans tous les passages où Lucien associe les figures d'Hermès et d'Anubis, c'est sur le mode de la satire religieuse : puisque le dieu égyptien, animal, est une dégradation du dieu grec, il faut rejeter ce culte nouveau importé de l'étranger[8].

Néanmoins, il existe des points communs remarquables entre la figure d'Hermès Trismégiste et la figure de guide qu'incarne Hermès dans les textes lucianesques. Il n'est pas déraisonnable de penser que Lucien n'est pas entièrement imperméable à la pensée hermétique qui se répand à son époque dans le monde méditerranéen, et que cette influence ténue contribue

---

[1] Van den Kerchove (2012), p. 5 ; p. 141-142.

[2] *ibid.*, p. 144-146.

[3] Festugière (1950), p. 80-81.

[4] Van den Kerchove (2012), p. 24 : « La figure que les auteurs hermétistes mettent le plus souvent en scène est celle d'Hermès : celui-ci apparaît dans quinze traités sur dix-huit et dans vingt-quatre fragments sur les vingt-huit transmis par Stobée. »

[5] *ibid.*, p. 5-6.

[6] Sur la généalogie des différents Hermès, voir *ibid.*, p. 26-28. Sur l'ambiguïté de nature, divine ou humaine, d'Hermès, voir *ibid.*, p. 39.

[7] Voir Witt (1997), p. 198-209. Benaissa (2010). Voir aussi les auteurs de l'époque impériale qui s'intéressent à Hermanubis : Plutarque, *De Iside et Osiride*, 61. Apulée, *Asinus aureus*, XI, 11, 1.

[8] *Vitarum auctio*, 16. *Juppiter tragoedus*, 8-9 ; 42. *Deorum concilium*, 9-10. *Dialogi marini*, VII, 2. *Icaromenippus*, 27 ; *De sacrificiis*, 14. Voir aussi, pour la même satire, mais dans une orientation plus religieuse, Philostrate, *Vita Apollonii*, VI, 19. Sur la ridiculisation des dieux égyptiens par l'élite intellectuelle des contemporains de Lucien, voir Witt (1997), p. 202.

à constituer son traitement d'Hermès comme guide intellectuel. En effet, dans les textes hermétiques, la figure d'Hermès occupe une fonction surplombante par rapport à la connaissance et au cheminement intellectuel. Il est appelé διδάσκαλος[1] (« maître », « instructeur ») par ses élèves. Mais surtout, à la fin du premier texte du *Corpus Hermeticum*, Hermès, après son instruction par l'Intellect divin, est dit καθοδηγός[2] (« guide », « conducteur »). A. van den Kerchove met largement l'accent sur cette fonction de guide, qui se situe au-delà du simple professeur : « Plus qu'un instructeur, le maître hermétiste est un guide spirituel qui aide son disciple à acquérir autrement des connaissances et des pratiques qui ne peuvent pas passer par la parole[3]. » Le savoir et sa transmission sont au cœur des écrits hermétiques : Hermès y est presque toujours la figure qui détient le savoir et qui le dispense aux autres personnages, tout comme nous venons de le voir dans les textes de Lucien.

Bien entendu, les répliques de l'Hermès lucianesque sont bien éloignées des vérités mystiques révélées dans le *Corpus Hermeticum*. Pourtant, à l'occasion, Lucien attribue à Hermès un discours qui n'est pas sans rappeler les considérations hermétiques métaphysiques sur l'âme et le salut. Nous pensons aux répliques du dieu dans *Charon*[4] : à travers des allégories de l'espérance et de la mort, il présente les mortels comme des êtres soumis à la destinée divine. Cette conscience de la mort inexorable s'accompagne d'une valorisation de la figure du sage retiré des affres terrestres et serein face à l'au-delà. Les sages de ce type forment une petite minorité éclairée qui évoque les rares initiés à la révélation secrète d'Hermès Trismégiste :

> ΕΡΜΗΣ. ὁρᾷς ὅπως ἀποσπάσαντες τῶν πολλῶν καταγελῶσι τῶν γιγνομένων καὶ οὐδαμῆ οὐδαμῶς ἀρέσκονται αὐτοῖς, ἀλλὰ δῆλοί εἰσι δρασμὸν ἤδη βουλεύοντες παρ᾽ ὑμᾶς ἀπὸ τοῦ βίου. καὶ γὰρ καὶ μισοῦνται ἐλέγχοντες αὐτῶν τὰς ἀμαθίας.
> ΧΑΡΩΝ. εὖ γε, ὦ γεννάδαι· πλὴν πάνυ ὀλίγοι εἰσίν, ὦ Ἑρμῆ.
> ΕΡΜΗΣ. ἱκανοὶ καὶ οὗτοι[5].
>
> HERMÈS. Tu vois comme ils se sont écartés de la foule et se moquent de ce qui leur arrive, sans jamais essayer de leur plaire en rien : au contraire, il est clair qu'ils sont déjà résolus à fuir la vie pour venir chez nous. On les hait parce qu'ils critiquent l'ignorance des humains.
> CHARON. Bravo, ô nobles humains. Mais ils ne sont vraiment pas nombreux, Hermès.
> HERMÈS. Ils suffisent, même ainsi.

Lucien représente donc Hermès comme un guide intellectuel omniscient en tissant des liens avec la philosophie, qu'il s'agisse de l'accès à la connaissance selon Platon ou la révélation d'un salut mystique selon l'hermétisme.

---

[1] *Corpus hermeticum*, XVI, 1.

[2] *ibid.*, I, 26.

[3] Van den Kerchove (2012), p. 81.

[4] *Charon*, 15-17.

[5] *ibid.*, 22.

4.2. Un guide littéraire

Néanmoins, le rapprochement avec les considérations métaphysiques trouve rapidement ses limites chez Lucien, qui est plus prompt à dénoncer la stérilité de ces raisonnements, comme dans *Icaroménippe* ou *La nécyomancie*, qu'à les étayer. Nous proposons donc d'analyser le rôle de guide intellectuel d'Hermès sur le plan littéraire : le dieu est peut-être une figure intratextuelle de l'auteur qui guide ses lecteurs à travers le texte[1].

4.2.1. Hermès-pilote : une métaphore de la lecture

Une variante de la métaphore du guide est la métaphore du pilote de navire. Il s'agit d'une image traditionnelle de la création littéraire. Elle trouve ses origines dans la poésie grecque, notamment chez Pindare[2], et connaît une intense utilisation par les poètes latins de l'époque augustéenne[3]. Elle est également utilisée dans les traités de rhétorique, tant grecs que latins[4] : ces dernières occurrences nous intéressent tout particulièrement pour étudier les enjeux de l'image chez un sophiste comme Lucien. Dans la plupart des métaphores métalittéraires de la navigation, l'auteur ou l'orateur est figuré comme un pilote (*gubernator* en latin, κυβερνήτης en grec) et le texte ou le discours comme un navire. Le bon navigateur sait adapter sa vitesse aux conditions climatiques : de même, un bon orateur doit varier le débit de son discours en fonction des circonstances[5]. Le pilote, même s'il est pris dans la tempête, s'efforce de tenir le gouvernail : de même, le rhéteur doit maintenir son discours, même s'il perd sa cause[6]. Un mauvais navigateur est capable de faire naufrage dès la sortie du port, tout comme un mauvais orateur peut rater un discours dès l'exorde[7]. Le vieux pilote aguerri enseigne les techniques de navigations aux jeunes : de même, l'orateur à la retraite instruit les débutants[8]. Ainsi, le savoir-faire et les connaissances techniques servent à figurer l'art et la performance de l'orateur.

---

[1] La conception du texte comme d'un espace à visiter est courant dans l'Antiquité, sous la forme de la technique rhétorique du « palais de mémoire ».

[2] Voir Péron (1974).

[3] Voir Harrison (2007).

[4] Voir Galand-Hallyn (1994), p. 144-145.

[5] Cicéron, *De oratore*, II, 187. Quintilien, *Institutio oratoria*, X, 7, 3.

[6] *ibid.*, II, 17, 23-24.

[7] Quintilien, *Institutio oratoria*, IV, 1, 61.

[8] *ibid.*, XII, 11, 5.

Dans *Charon*, Lucien mobilise cette métaphore métarhétorique. Le contexte du dialogue la revivifie, puisque c'est le batelier des Enfers qui y recourt. Il décrit son propre métier avant de s'en servir pour imager la position d'Hermès à ce stade du dialogue, lorsqu'il devient son guide :

> οἶσθα, ὦ Ἑρμῆ, ἅπερ εἴωθα λέγειν ἐγὼ πρὸς ὑμᾶς, ἐπειδὰν πλέωμεν ; ὁπόταν γὰρ τὸ πνεῦμα καταιγίσαν πλαγίᾳ τῇ ὀθόνῃ ἐμπέσῃ καὶ τὸ κῦμα ὑψηλὸν ἀρθῇ, τότε ὑμεῖς μὲν ὑπ᾽ ἀγνοίας κελεύετε τὴν ὀθόνην στεῖλαι ἢ ἐνδοῦναι ὀλίγον τοῦ ποδὸς ἢ συνεκδραμεῖν τῷ πνεύματι, ἐγὼ δὲ τὴν ἡσυχίαν ἄγειν παρακελεύομαι ὑμῖν· αὐτὸς γὰρ εἰδέναι τὸ βέλτιον. κατὰ ταὐτὰ δὴ καὶ σὺ πρᾶττε ὁπόσα καλῶς ἔχειν νομίζεις κυβερνήτης νῦν γε ὤν· ἐγὼ δέ, ὥσπερ ἐπιβάταις νόμος, σιωπῇ καθεδοῦμαι πάντα πειθόμενος κελεύοντί σοι[1].
>
> Tu sais, Hermès, ce que j'ai l'habitude de vous dire, quand nous naviguons ? Lorsque le vent, en soufflant violemment, tombe en travers de la voile et que la vague se soulève très haut, alors, vous, du fait de votre ignorance, vous me pressez d'amener la voile, de relâcher un peu la boudine, de courir avec le vent ; mais moi, je vous recommande de garder le silence, car c'est moi qui sais ce qui est le mieux. À partir de là, toi aussi, fais ce que tu juges pertinent, puisque maintenant, c'est toi le pilote. De mon côté, comme le veut la règle pour les passagers, je vais m'asseoir en silence, en obéissant en tout point à tes ordres.

Dans les occurrences rhétoriques que nous avons mentionnées, mais aussi dans son utilisation métalittéraire par les poètes, la métaphore de la navigation comporte généralement trois éléments : le pilote-orateur, le navire-performance et, plus occasionnellement, les éléments naturels qui figurent les conditions de représentation[2]. Ici, nous retrouvons une double figure de pilote : Charon dans la première partie, Hermès à la fin de la réplique. Le bateau est lui aussi présent, à travers des termes techniques, de même que les conditions météorologiques, le vent et la vague. Mais l'originalité de Lucien, ici, est de mobiliser la figure du passager (ἐπιβάτης) qui se situe au cœur du passage. Deux types de passagers sont décrits. Le premier croit maîtriser le domaine de la navigation et se permet de donner des ordres au pilote, alors qu'il est en réalité ignorant : il s'agit d'un mauvais passager. Le second est un bon passager qui se conforme au νόμος (« la coutume », mais aussi « la loi ») : il reste à sa place, silencieusement, et obéit à l'expertise du navigateur.

Or, puisque la métaphore de la navigation est attestée comme image de la création rhétorique, il s'agit d'assigner à la figure du passager un rôle dans la performance ou le texte de l'orateur : il est prudent de penser que le passager est une image de l'auditeur ou du lecteur. En effet, de même que le passager est embarqué dans un navire gouverné par le pilote, l'auditeur-lecteur suit le discours prononcé ou écrit par le rhéteur. Lucien propose alors deux figures différentes d'auditeur-lecteur. Le premier, qui est rejeté, est un mauvais lecteur : il

[1] *Charon*, 3.

[2] Malgré ce que dit Harrison (2007), même dans le cadre de la poésie didactique de Virgile, rien dans la métaphore ne semble renvoyer au lecteur.

intervient et adresse des reproches au sophiste. Le second, que prône Charon, est un lecteur idéal qui respecte les règles de la performance ou de la lecture, reste silencieux et écoute attentivement les orientations données par le rhéteur. Nous sommes très proches du concept de « lecteur modèle » tel que le définit U. Eco :

> [L'auteur] prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait, et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi génératívement[1].

Cette image permettrait donc à Lucien de dresser indirectement le portrait d'un lecteur idéal : nous voyons que l'écoute ou la lecture s'inscrit dans un cadre délimité par le sophiste qu'il convient de respecter : le silence est l'attitude du bon auditeur-lecteur. Plutarque, dans *Comment il faut écouter*, semble donner des conseils similaires pour celui qui assiste à une performance oratoire :

> πανταχοῦ μὲν οὖν τῷ νέῳ κόσμος ἀσφαλής ἐστιν ἡ σιωπή, μάλιστα δ᾽ ὅταν ἀκούων ἑτέρου μὴ συνταράττηται μηδ᾽ ἐξυλακτῇ πρὸς ἕκαστον, ἀλλὰ κἂν ὁ λόγος ᾖ μὴ λίαν ἀρεστός, ἀνέχηται καὶ περιμένῃ παύσασθαι τὸν διαλεγόμενον […] ὁ δ᾽ ἐγκρατῶς καὶ μετ᾽ αἰδοῦς ἀκούειν ἐθισθεὶς τὸν ὠφέλιμον λόγον ἐδέξατο καὶ κατέσχε[2].
>
> En toute occasion, pour le novice, le silence est un ornement assuré. Surtout, lorsqu'il écoute quelqu'un d'autre, qu'il ne se trouble pas et qu'il ne se récrie pas contre chaque mot : au contraire, même si le discours ne lui plaît pas trop, qu'il reste calme et attende que l'orateur ait terminé […] Quant à celui qui est habitué à écouter en restant maître de lui-même et avec retenue reçoit et retient le discours utile.

Cette image d'une lecture qui repose sur l'écoute scrupuleuse de l'auteur trouve des échos dans plusieurs textes où Lucien énonce sa volonté d'orienter la réception de ses créations : « *Concerns with interpretation and reception are often embedded in the texts themselves, and* […] *they contain suggestions for how to read them, and re-read them, and read one text against another*[3]. » Par exemple, la préface des *Histoires vraies*[4] permet de donner un mode d'emploi au lecteur, afin qu'il puisse interpréter toute la richesse intertextuelle de l'œuvre. D'autres textes visent à revenir sur une œuvre antérieure afin de corriger les différentes lectures qui en ont été faites. Ainsi, dans *Les ressuscités ou le pêcheur*, plusieurs philosophes reprochent à Parrhésiadès, un des masques de Lucien, la satire qu'il a dressée dans *Les vies de philosophes à vendre* : l'auteur affirme que ce ne sont pas les philosophes anciens, mais les charlatans de son temps qu'il dénonce[5]. Dans *La défense des images*, Lucien justifie l'éloge

---

[1] Eco (1985), p. 68. Sur cette notion, voir p. 61-108.

[2] Plutarque, *De recta ratione audiendi*, 39c.

[3] Gallogly (2019), p. v.

[4] *Verae historiae*, 1-4. Ce passage constitue un exemple flagrant de portrait d'un lecteur modèle, capable de reconnaître toutes les allusions intertextuelles.

[5] Gallogly (2019), p. 2. Pour une analyse de la volonté de contrôler les lectures dans *Les ressuscités*, voir p. 1-16.

qu'il a produit dans *Les images* en démontrant qu'il n'est en rien excessif et qu'il est au contraire équilibré et bien mené. Avec *L'apologie*, Lucien répond aux lecteurs des *Hôtes à gages* qui lui reprochent d'accepter un poste qui faisait l'objet d'une satire dans son précédent ouvrage : il tente d'expliquer que sa situation actuelle n'est pas identique à celle qu'il dénonçait auparavant[1]. Ces exemples montrent que Lucien se préoccupe des lectures qui peuvent être faites de ses œuvres : en les mettant en scène, il reconnaît leur existence, et donc l'incapacité de l'auteur à pleinement contrôler les interprétations. Mais Lucien tente de recadrer ces lectures en montrant que leurs arguments sont orientés dans la mauvaise direction : il assure bien la fonction de guide auprès de ses lecteurs.

Cette dimension de l'œuvre de Lucien permet de justifier notre analyse de la métaphore d'Hermès-pilote : en mettant en scène un passager modèle, silencieux et à l'écoute du navigateur, Lucien nous parle indirectement de sa volonté de délimiter les interprétations de ses textes. Charon propose ainsi à Hermès d'occuper le rôle de l'auteur qui guide ses lecteurs dans la bonne interprétation du texte.

4.2.2. Une visite intratextuelle

Sur le plan de la lecture, la figure d'Hermès-guide se caractérise par des enjeux intratextuels. Nous proposons de nous intéresser plus précisément à ces répliques du *Dialogue des morts* 18 :

> ΜΕΝΙΠΠΟΣ. ποῦ δὲ οἱ καλοί εἰσιν ἢ αἱ καλαί, Ἑρμῆ ; ξενάγησόν με νέηλυν ὄντα.
> ΕΡΜΗΣ. οὐ σχολή μοι, ὦ Μένιππε· πλὴν κατ᾽ ἐκεῖνο ἀπόβλεψον, ἐπὶ τὰ δεξιά, ἔνθα ὁ Ὑάκινθός τέ ἐστι καὶ Νάρκισσος καὶ Νιρεὺς καὶ Ἀχιλλεὺς καὶ Τυρὼ καὶ Ἑλένη καὶ Λήδα καὶ ὅλως τὰ ἀρχαῖα πάντα κάλλη.
> ΜΕΝΙΠΠΟΣ. ὀστᾶ μόνα ὁρῶ καὶ κρανία τῶν σαρκῶν γυμνά, ὅμοια τὰ πολλά.
> ΕΡΜΗΣ. καὶ μὴν ἐκεῖνά ἐστιν ἃ πάντες οἱ ποιηταὶ θαυμάζουσι τὰ ὀστᾶ, ὧν σὺ ἔοικας καταφρονεῖν[2].
>
> MÉNIPPE. Où sont les beaux hommes et les belles femmes, Hermès ? Sers-moi de guide, parce que je viens d'arriver.
> HERMÈS. Je n'ai pas le temps, Ménippe. Mais regarde vers là-bas, à ta droite, il y a Hyacinthe, Narcisse, Nirée, Achille, Tyro, Hélène, Léda, bref, toutes les beautés d'autrefois.
> MÉNIPPE. Je ne vois que des os et des crânes décharnés, tous semblables.
> HERMÈS. Eh bien, c'est ça que tous les poètes admirent : les os que tu as l'air de mépriser.

Dans ce passage, les enjeux intertextuels sont explicites : Ménippe demande à Hermès de lui faire une visite guidée des Enfers pour qu'il puisse rencontrer les grandes figures mythologiques issues de la littérature épique, dramatique et lyrique. Les références

[1] Pour une analyse de la volonté de contrôler les lectures dans *L'apologie*, voir *ibid.*, p. 18-36.

[2] *Dialogi mortuorum*, XVIII, 1.

intertextuelles confèrent déjà une dimension métalittéraire à cette visite guidée réclamée par Ménippe à Hermès, mais il s'agit d'un procédé courant chez Lucien.

Plus intéressante est une lecture intratextuelle de ce passage : non seulement les personnages nous parlent de la littérature archaïque et classique, mais ils renvoient aussi à l'œuvre de Lucien elle-même. En effet, les figures littéraires mentionnées par Hermès se retrouvent mises en scène dans divers dialogues lucianesques : on retrouve Nirée conversant avec Ménippe dans le *Dialogue des morts* 30 et Achille dans le *Dialogue des morts* 15 ; Hyacinthe est le sujet du *Dialogue des dieux* 14, Tyro du *Dialogue marin* 13 et Hélène du *Jugement des déesses*. Cet échantillon n'est pas sans rappeler le catalogue de l'épisode de l'île des Bienheureux, dans les *Histoires vraies*, où Lucien met en scène un grand nombre de figures mythologiques, « *the cast of the entire Greek cultural tradition*[1] ». Il est révélateur que plusieurs des figures mythologiques mentionnées par Hermès dans notre passage se retrouvent citées dans les *Histoires vraies*, comme Hélène, Hyacinthe, Narcisse ou Achille. Le cadre de ce défilé littéraire est presque identique dans les deux textes, puisqu'il s'agit dans les deux cas de l'au-delà, bien que l'île des Bienheureux soit une partie plus spécifique des Enfers. Lucien se sert à plusieurs reprises de cet espace imaginaire pour y rassembler les personnages canonisés par la culture grecque de l'époque impériale : « *Lucian has chosen to instantiate his own contemporary literary culture as a space crowded with the ghosts of the past*[2]. » Par ailleurs, on devine que les noms cités par Hermès ne sont que des exemples : en employant l'adverbe ὅλως (« bref »), le dieu s'épargne la mention de tous les personnages mythologiques qui se trouvent dans les Enfers et dans les autres textes lucianesques.

Dans les *Histoires vraies*, les figures mythologiques sont présentées comme figées, éternellement belles et fortes, ce que des critiques ont analysé comme une image de la canonisation extrême, parfois stérile et aliénante, des textes classiques[3]. Dans notre *Dialogue des morts* 18, la perspective est différente, puisqu'au contraire, il ne s'agit que de squelettes dépossédés de leur image canonique, à tel point que Ménippe ne les reconnaît pas. Nous pouvons voir dans cette revue des défigurés une image de l'écriture de Lucien : les personnages qui autrefois étaient mis en scène à travers leur beauté (τὰ ἀρχαῖα πάντα κάλλη) sont désormais, grâce à la création lucianesque, des figures laides, grotesques et vaines. Ce que souligne ce dialogue, c'est la réappropriation par l'auteur, souvent sur le mode satirique et critique, de la

[1] Ní Mheallaigh (2014), p. 248.
[2] *ibid.*, p. 247-248.
[3] *ibid.* (2014), p. 240-250.

culture classique : Hermès montre que les poètes s'attachent à des figures vaines et suggère en creux que Lucien, lui, s'attache à montrer les choses dans leur vérité nue.

Dans ce dialogue, Lucien laisse donc à Hermès le soin de présenter ces personnages à Ménippe : le dieu acquiert ainsi un pouvoir métalittéraire, celui de guider le lecteur vers d'autres textes de l'auteur. L'impératif et l'indication spatiale adressés à Ménippe peuvent être lus comme une invitation au lecteur à lire les autres textes de Lucien. Mais en même temps, la manière dont Hermès guide Ménippe lui fournit aussi un mode de lecture de l'esthétique lucianesque et une première explication des textes.

4.2.3. Une herméneutique du texte

L'herméneutique, l'art de décoder les signes, et notamment les textes, a pour étymologie le nom de notre dieu : Lucien utilise cette association pour faire d'Hermès une figure qui explique les textes aux lecteurs.

L'épisode où Hermès guérit Charon de sa cécité[1] trouve un écho flagrant au sein même de l'œuvre de Lucien. En effet, il se joue la même scène dans *Icaroménippe*[2] : arrivé sur la Lune, Ménippe est incapable de voir ce qui se passe sur Terre à cause de la faiblesse de sa vue ; le fantôme du philosophe lui donne alors un conseil qui lui permet d'observer avec acuité les Terriens. Dans ce texte, le moyen suggéré par Empédocle repose sur une considération physique (certes fantaisiste) : il suffit à Ménippe de fermer l'œil du côté où il s'est muni d'une aile de vautour et garder ouvert celui du côté de l'aile d'aigle, puisque cet oiseau a une vue perçante. Dans *Charon*, le moyen est de nature littéraire, puisqu'il repose sur la simple énonciation d'un vers homérique qui, chargé d'un pouvoir surnaturel, est dès lors assimilé à une véritable formule magique (ἐπῳδήν[3]). La citation littéraire prononcée par Hermès est performative : le dieu maintient l'aoriste ἕλον du texte original, ce qui traduit le caractère soudain et déjà effectif de l'action. La force du procédé de citation littéraire peut être ainsi lu comme un indice de l'ancrage textuel de l'herméneutique d'Hermès : Lucien indique par-là que le dieu est un personnage métalittéraire qui peut aider à la compréhension de ses textes.

[1] *Charon*, 7. Voir première partie, 4.1.2.

[2] *Icaromenippus*, 13-14.

[3] Bompaire (1958), p. 690, parle de ce passage comme du « rôle de « Sésame, ouvre-toi » de l'hexamètre épique ».

La démarche herméneutique d'Hermès est mise en application un peu plus loin dans *Charon*. En effet, lors de sa visite guidée, il fait observer au batelier les fils manipulés par les Moires et reliés aux humains :

> ἢν δὲ ἀτενίσῃς, κατόψει καὶ τὰς Μοίρας ἄνω ἐπικλωθούσας […] τοιόνδε γάρ τι ἡ ἐπιπλοκὴ δηλοῖ[1].
>
> Si tu regardes attentivement, tu observeras les Moires, en haut, en train de filer […] C'est en effet ce que l'entrelacement signifie.

Ce que propose Hermès est bien une démarche herméneutique, qui débute par l'observation des signes (ἀτενίσῃς) et leur description et qui se termine par leur déchiffrage (δηλοῖ) : le verbe δηλῶ au moyen a le sens de « signifier », « avoir un sens »[2].

Il nous semble intéressant de comparer cette démarche d'Hermès à celle du sophiste mis en scène par Philostrate dans *Les images* : il produit l'*ekphrasis* d'un tableau (souvent à caractère mythologique) et en fournit une interprétation au jeune homme à qui il s'adresse. Philostrate emploie, lui aussi, le verbe δηλῶ pour traduire le processus herméneutique[3], conjointement au verbe ἑρμηνεύω[4]. Chez Lucien, la position du sophiste herméneute est assurée par Hermès, et Charon occupe un rôle qui peut être rapproché de celui du garçon, tandis que la galerie de tableaux trouve un équivalent dans la vaste fresque terrestre décrite par Hermès[5]. Dans le cadre des *Images* de Philostrate, R. Webb souligne le rôle central occupé par la mobilisation d'une double audience, celle du jeune homme et celle des lecteurs-auditeurs de Philostrate. Le procédé par lequel le sophiste fournit une explication au garçon offre une image du processus herméneutique par lequel l'auteur donner une pleine compréhension du texte à ses lecteurs : « *We also simultaneously share in the new clarity of the Boy's perception*[6]. » Les *ekphraseis* expliquées par le sophiste de Philostrate permettent donc d'interroger le déchiffrement non seulement d'un tableau par un spectateur, mais aussi d'un texte par ses lecteurs. De même, nous voyons dans l'épisode de *Charon* une perspective métalittéraire similaire : les descriptions et les explications fournies par Hermès à Charon font miroir au processus de lecture et à la compréhension du lecteur face au texte de Lucien. Ainsi, Hermès

---

[1] *Charon*, 16.

[2] C'est par exemple dans ce sens que le verbe est utilisé par Platon, *Cratylus*, 434c.

[3] Philostrate, *Imagines*, I, 2 ; 3 ; 5 ; 8 ; 15 ; 16 ; 19 ; 30 ; II, 1 ; 15 ; 16 ; 19 ; 20 ; 29.

[4] *ibid.*, *proemium* : ἑρμηνεύσουσι (« Ils interpréteront ») ; ἐδεῖτό μου ἑρμηνεύειν τὰς γραφάς (« Il me fallait interpreter les tableaux »).

[5] Charon compare explicitement le panorama à un tableau, lorsque sa vue est encore imprécise (7) : ὥσπερ ἐν γραφαῖς.

[6] Webb (2006), p. 125.

apparaît bien comme un guide herméneutique non seulement pour les autres personnages des dialogues, mais aussi pour le lecteur lui-même.

Conclusion

Lucien exploite donc pleinement les fonctions qu'Hermès occupe dans la littérature grecque pour en faire une figure structurante. Le dieu est omniprésent à travers toute l'œuvre : c'est l'un des personnages les plus récurrents et les plus actifs, si bien que l'auteur s'en sert comme d'un principe structurant. Lucien place en effet Hermès aux endroits stratégiques de ses textes, au début, à la fin ou dans les moments de transition : c'est sur cette figure que repose une partie de l'ossature des textes. Cette fonction structurante est d'ailleurs thématisée par Lucien. Hermès apparaît ainsi comme une figure de metteur en scène de l'action et de double intratextuel de l'auteur. La métaphore du guide permet de mettre au jour les enjeux structurels et métalittéraires de la figure d'Hermès : en même temps que les personnages, c'est le lecteur qu'il guide et instruit à travers l'univers lucianesque.

Deuxième partie.
Hermès, une figure de l'esthétique de Lucien

Dès les textes archaïques, Hermès est étroitement associé à la création artistique, et plus précisément à la parole dans ses différents usages[1]. Cette prérogative est la plus représentée dans les textes de la Seconde Sophistique, aux premiers siècles de notre ère, puisqu'elle permet de s'interroger sur le matériau même de la rhétorique[2]. Dans *La vie d'Apollonios de Tyane*, le personnage d'Apollonios raconte une légende selon laquelle c'est Hermès l'éloquent (Ἑρμῆς λόγιος) qui a dispensé aux humains les savoirs qui relèvent de la création littéraire au sens large : la philosophie, la musique, la poésie épique, la poésie iambique et la rhétorique[3]. Néanmoins, chez les rhéteurs de l'époque impériale, Hermès est beaucoup moins représenté que chez Lucien, qui en fait une divinité omniprésente[4]. Il s'agit, dans cette dernière partie, de nous demander comment Lucien réinvestit l'association entre Hermès et la création verbale pour imager ses propres pratiques littéraires. Nous nous intéresserons d'abord à la pratique de la *mixis* qui se situe au cœur de la création lucianesque. Nous nous concentrerons ensuite plus précisément sur l'esthétique de la prosimétrie. Enfin, nous nous pencherons sur une étude de cas, celui de la métaphore de la sculpture.

1. Une figure de la *mixis* des genres

L'esthétique de Lucien repose sur la *mixis* : c'est par ce terme que, dans *Tu es un Prométhée en discours*, l'auteur revendique le mélange parfait de la comédie et du dialogue[5]. Plus largement, le mot est utilisé pour désigner la pratique du mélange des formes, des genres et des tons qui apparaît comme un principe de création majeur chez Lucien :

> Le mélange des genres est aussi constant que conscient. Il ne s'agit pas d'un à-côté, d'un élément accessoire de l'écriture. La *mixis* se trouve au centre de sa pratique littéraire, c'est un des éléments clés de sa poétique, une marque de fabrique pour ainsi dire[6].

[1] Voir préambule, 3.

[2] Pernot (2002), p. 191 : « [La présence du dieu] était particulièrement vivace dans les milieux philosophiques et rhétoriques grecs de l'époque du Haut-Empire et de l'Antiquité tardive. »

[3] Philostrate, *Vita Apollonii*, V, 15.

[4] Voir l'introduction.

[5] *Prometheus es*, 5.

[6] Marquis et Billaut (2017), p. 24.

Cette citation est extraite de l'introduction d'un ouvrage récent entièrement consacré à la question de la *mixis* chez Lucien, s'intéressant à la fois aux passages métalittéraires, à partir desquels il est possible de dégager une théorie esthétique du mélange, et à son application dans d'autres textes, en analysant les caractéristiques de cette pratique de la *mixis*. A. Camoretto dégage quatre caractéristiques de la *mixis* lucianesque :

> a) C'est un mélange des genres complètement ouverts,
> b) une contamination (et transformation) sans limites,
> c) avec un degré élevé d'intertextualité par le biais de la parodie,
> d) et toujours avec une très forte conscience métalittéraire[1].

Aux images de la *mixis* mises en lumière par les différents auteurs – la Lune, l'hippocentaure, l'île des Bienheureux – nous souhaitons ajouter la figure d'Hermès. Il est certainement la divinité la plus propice à figurer une esthétique du mélange et de l'hybridité, en tant que dieu des frontières et des carrefours, des communications et des échanges, vivant à la fois dans le ciel, sur terre et aux Enfers, volant et marchant, puissant et facétieux. Philostrate, dans l'une de ses *Images*, suggère que la tunique d'Amphion est un don d'Hermès, puisqu'il comprend toutes les couleurs de l'arc-en-ciel fusionnées[2]. Du textile chatoyant au texte bariolé, le pas est aisé à franchir, tant Hermès semble tout désigné pour devenir métaphore des emprunts littéraires[3] :

> *While his credentials as an Olympian are beyond reproach, even in the* Hymn *he is a breaker of taboos and transgressor of boundaries; as such he embodies a parodic counterpoint to Olympian norms* […] *That Lucian should be drawn to this figure* […] *at once highly traditional and innately deviant, is profoundly expressive of his approach to the past and suggests a reason for the oblique continuities between the archaic text and his own*[4].

Nous proposons donc d'étudier comment Lucien s'approprie ces caractéristiques pour imager sa théorie et sa pratique de la *mixis*, qu'il s'agisse du mélange de sérieux et de comique, de l'appropriation de différentes formes littéraires sur le mode de la parodie ou de l'omniprésence de la diatribe cynique.

---

[1] Camoretto (2017), p. 145.

[2] Philostrate, *Imagines*, I, 10 : ἡ χλαμύς, ἣν φορεῖ, κἀκείνη παρὰ τοῦ Ἑρμοῦ τάχα· οὐ γὰρ ἐφ´ ἑνὸς μένει χρώματος, ἀλλὰ τρέπεται καὶ κατὰ τὴν Ἶριν μετανθεῖ (« La chlamyde qu'il porte provient peut-être elle aussi d'Hermès : car elle n'est pas d'une couleur figée, mais elle est changeante et prend toutes les couleurs de l'arc-en-ciel »). Peut-être que le mot grec signifiant l'arc-en-ciel, qui désigne aussi la divinité messagère Iris, permet de renforcer ce lien entre Hermès et l'irisation du tissu.

[3] Casali (2019), p. 173 : « *If we ever had to imagine a god of intertextuality, he would be the perfect candidate*. »

[4] Branham (1989), p. 151-152.

1.1. Le mélange des tons : le *spoudogéloion*

Un des principaux aspects de la *mixis* lucianesque est le *spoudogéloion*, le mélange du sérieux (τὸ σπουδαῖον) et du comique (τὸ γελοῖον). Il apparaît même comme le principe fondamental de l'esthétique du mélange[1]. Le *spoudogéloion* est issu de la tradition cynique, à laquelle Lucien emprunte plusieurs traits[2]. Il n'utilise pas directement le terme, mais il met en pratique ce principe à plusieurs niveaux : mélange des tonalités sérieuse et moqueuse, ou mélange de formes littéraires graves et comique. Nous proposons d'étudier comment Hermès peut apparaître comme une figure de ce principe esthétique, à la fois à travers sa caractérisation en tant que personnage et à travers les enjeux métalittéraires qu'il pose.

1.1.2. Une figure sérieuse et rieuse

Tout d'abord, le traitement d'Hermès comme personnage permet de mettre au jour un caractère ambivalent qui image le principe du *spoudogéloion* : le dieu est tantôt sérieux, tantôt rieur[3].

Dans certains textes, Hermès apparaît comme une figure du sérieux qui s'oppose au rire transgressif des autres personnages. C'est une caractéristique qui est déjà présente dans la comédie attique, puisque Hermès y joue dans un premier temps le rôle de « garant de l'ordre établi[4] ». Cette attitude est affirmée dans le *Dialogue des dieux* 10 où Hermès demande à Hélios d'étendre la nuit afin que Zeus puisse s'ébattre avec Alcmène : le dieu du soleil accepte, mais il ne peut s'empêcher de critiquer les bouleversements imposés par Zeus. Hermès n'approuve pas cette réaction : σιώπα, ὦ Ἥλιε, μή τι κακὸν ἀπολαύσῃς τῶν λόγων[5] (« Tais-toi, Hélios, de peur de recevoir une jolie punition pour ces mots »). Une attitude semblable se retrouve dans le *Dialogue des dieux* 21 où les deux répliques d'Hermès sont constituées par des réprimandes à l'encontre d'Arès, qui tient des propos libres et critiques envers l'action de Zeus. Le cas est

[1] Camerotto (2017), p. 144 : « Le principe de la *mixis* trouve son origine dans le *geloion*, ou plutôt dans le *spoudogeloion*. »

[2] Strabon, *Geographica*, XVI, 2, 29 qualifie Ménippe lui-même de σπουδογέλοιος

[3] Beta (2019), p. 96 analyse à travers cette ambivalence Hermès dans *La paix* d'Aristophane. Doty (1997), p. 60, parle du rire d'Hermès comme d'un « *serio lude* ».

[4] Jay-Robert (2002), p. 18.

[5] *Dialogi deorum*, X, 2.

d'autant plus intéressant qu'Arès, en se moquant ouvertement de la puissance de Zeus, se positionne du côté du rire : ὃ δ᾽ οὖν μάλιστα γελοῖον ἔδοξέ μοι (« Ce qui m'a donc semblé le plus risible ») ; ταῦτα λογιζομένῳ ἐπῄει μοι γελᾶν ἐπὶ τῇ καλλιρρημοσύνῃ αὐτοῦ[1] (« En réfléchissant à ça, j'étais à deux doigts de rire de sa grandiloquence »). Hermès, lui, n'ose pas prendre part à ce rire : cette réaction est affirmée par la grande ressemblance entre les deux répliques d'Hermès (et avec la réplique qu'il adresse à Hélios dans le dialogue précédent) :

> εὐφήμει, ὦ Ἄρες· οὐ γὰρ ἀσφαλὲς λέγειν τὰ τοιαῦτα, μὴ καί τι κακὸν ἀπολαύσωμεν τῆς φλυαρίας.
>
> Fais attention à tes mots, Arès. Car il n'est pas prudent de dire des choses pareilles, de peur de recevoir une jolie punition pour ce bavardage.
>
> σιώπα, φημί· οὐ γὰρ ἀσφαλὲς οὔτε σοὶ λέγειν οὔτ᾽ ἐμοὶ ἀκούειν τὰ τοιαῦτα[2].
>
> Tais-toi, je te dis. Car il n'est pas prudent pour toi de dire des choses pareilles, ni pour moi de les écouter.

Dans ces deux petits dialogues, Hermès semble donc prendre le parti du sérieux contre le rire moqueur des autres dieux. Mais il ne s'agit pas d'un rejet en bloc, et son sérieux semble surtout dû à la crainte de Zeus : la bastonnade est toujours une menace pour ce serviteur des dieux[3]. Le sérieux est pour lui une attitude de façade : il ne condamne pas les plaisanteries, mais redoute qu'elles soient entendues.

Le plus souvent, Hermès est lui-même un personnage rieur, « *a deity with some good credentials for laughter*[4]. » Chez Lucien, les références au rire d'Hermès sont nombreuses. Dès sa naissance, qui constitue le sujet du *Dialogue des dieux* 7, il se caractérise par son sourire grâcieux, comme l'affirme Héphaïstos dès la première réplique : προσγελᾷ πᾶσι[5] (« Il sourit à tout le monde »). L'association entre Hermès et le rire est affirmée dans le *Dialogue des dieux* 17, dès la première réplique, prononcée par Apollon : τί γελᾷς, ὦ Ἑρμῆ[6] ; (« Pourquoi est-ce que tu ris, Hermès ? »). Et Hermès de répondre en insistant sur le rire grâce à l'emploi du superlatif : ὅτι γελοιότατα, ὦ Ἄπολλον, εἶδον[7] (« Parce que j'ai vu, Apollon, des choses très drôles »). Dans ce dialogue, le rire d'Hermès relève de l'amusement plaisant qui se traduit par

[1] *Dialogi deorum*, XXI, 2.

[2] *ibid.*

[3] Voir première partie, 1.2.1.

[4] Halliwell (2009), p. 443-444. Voir Doty (1997), p. 58-61. Voir préambule, 2.

[5] *Dialogi deorum*, VII, 1.

[6] *ibid.*, XVII, 1.

[7] *ibid.*

le polyptote de l'adjectif ἡδύς : ἡδὺ τι ἐρεῖν[1] (« raconter une histoire agréable ») ; τὸ θέαμα ἥδιστον[2] (« le spectacle très agréable »).

Dans d'autres textes, Hermès est caractérisé par un rire plus moqueur. Dans le *Dialogue des dieux* 22, Hermès se moque de Pan, qui prétend être son fils. La tonalité mordante du portrait brossé par Hermès est soulevée par Pan : ὁπόσα ἂν ἀποσκώψῃς με, τὸν σεαυτοῦ υἱόν, ὦ πάτερ, ἐπονείδιστον ἀποφαίνεις[3] (« Me railler, c'est rendre ton propre fils honteux, Hermès »). Le but de la moquerie est clairement énoncé : il s'agit de tourner en dérision son interlocuteur.

Cette situation de moquerie se traduit par un passage de la voix active à des constructions indirectes qui soulignent le statut de victime du personnage ridiculisé par Hermès. Par exemple, pour railler l'obscurité des oracles de son frère, Hermès utilise le participe passif de γελάω en position d'attribut : ὁρῶ γοῦν καὶ τὸν Ἀπόλλω γελώμενον ἐπ᾽ ἐνίοις τῶν χρησμῶν[4] (« Je vois d'ailleurs qu'Apollon aussi fait rire à cause de certains de ses oracles »). Une autre construction indirecte consiste à positionner la cible du rire en sujet, d'utiliser une périphrase à la voie active et de placer le rieur en complément d'objet indirect : τοῦτον οὐκ εἰς μακρὰν γέλωτα ἡμῖν παρέξοντα[5] (« Celui-là, dans pas longtemps, nous fera rire »). Enfin, la moquerie peut être portée par un neutre pluriel, complément d'objet direct d'un verbe qui implique que le sujet est en fait passif : γελοῖα πείσονται, πανοῦργοι ὄντες[6] (« Ils subiront des événements risibles, parce que ce sont des scélérats »).

Pour Hermès, le rire permet même de dépasser les limites verbales : καὶ μὴν οὐδ᾽ εἰπεῖν ἔχοις ἂν κατὰ τὴν ἀξίαν ὅπως ἐστὶ καταγέλαστα, ὦ Χάρων[7] (« Tu ne pourrais pas même trouver des mots adaptés pour dire comme c'est risible, Charon »).

Dans les textes de Lucien, Hermès n'est donc pas une figure totalement univoque : il est tantôt sérieux et fermé, tantôt rieur et moqueur. Plutôt que d'y voir un simple manque de cohérence de la part de Lucien[8], nous proposons de lire cette ambivalence comme une image de l'esthétique du *spoudogéloion* : Hermès est un dieu ambigu qui témoigne de la complexité

[1] *Dialogi deorum*, XVII, 1.
[2] *ibid.*, 2.
[3] *ibid.*, XXII, 1.
[4] *Juppiter tragoedus*, 6.
[5] *Charon*, 8.
[6] *Dialogi mortuorum*, V, 2.
[7] *Charon*, 18.
[8] Bompaire (1958), p. 61 ; p. 275.

des textes lucianesques, à travers un rapport spécifique au comique. Car c'est bien la dominante rieuse qui prédomine, en fin de compte, chez Hermès.

1.1.2. Le partisan de *La double accusation*

Hermès devient une véritable figure du *spoudogéloion* lorsqu'il prend parti en faveur de ce principe esthétique. Comme *Tu es un Prométhée dans tes discours*, *La double accusation* est un des textes où « Lucien saisit l'occasion d'exposer ses idées sur le mélange des genres et de les mettre en pratique, ce qui lui permet d'esquisser son autoportrait en orateur et en écrivain[1] ». C'est plus particulièrement le mélange de genres littéraires sérieux et comiques, le dialogue philosophique et la comédie, qui est abordé. Le texte se clôt sur le double procès intenté au Syrien, un masque explicite de Lucien, par deux allégories, Rhétorique et Dialogue. Les deux genres se plaignent que le Syrien les ait malmenés et déformés en associant le genre sérieux à une orientation comique :

> τὸ μὲν τραγικὸν ἐκεῖνο καὶ σωφρονικὸν προσωπεῖον ἀφεῖλέ μου, κωμικὸν δὲ καὶ σατυρικὸν ἄλλο ἐπέθηκέ μοι καὶ μικροῦ δεῖν γελοῖον. εἶτά μοι εἰς τὸ αὐτὸ φέρων συγκαθεῖρξεν τὸ σκῶμμα καὶ τὸν ἴαμβον καὶ κυνισμὸν καὶ τὸν Εὔπολιν καὶ τὸν Ἀριστοφάνη, δεινοὺς ἄνδρας ἐπικερτομῆσαι τὰ σεμνὰ καὶ χλευάσαι τὰ ὀρθῶς ἔχοντα[2].
>
> [Dialogue :] Mon masque tragique et plein de sobriété, il me l'a enlevé, et il m'en a mis un autre, comique et satyrique, et presque ridicule. Puis il a rassemblé et enfermé en moi la blague, l'iambe, le cynisme, Eupolis et Aristophane, des gens doués pour se moquer de ce qui est respecté et pour tourner en dérision ce qui est correct.

Nous ne reviendrons pas dans le détail sur la dimension métalittéraire, et presque d'art poétique, de *La double accusation*, mais nous proposons d'étudier comment Hermès apparaît comme un allié du Syrien et comme un partisan du *spoudogéloion* : s'il occupe la fonction d'assesseur de Justice, il n'est pas tout à fait neutre et prend discrètement position en faveur de l'accusé.

Tout d'abord, dans ses répliques, Hermès mime le mélange sério-comique produit par le Syrien. L'idée de dualité, contenue dans le titre et rendant compte du l'appropriation des deux formes littéraires, est reprise par le dieu à de multiples reprises : ταύτας […] τὰς δύο[3] (« ces deux plaintes ») ; ἐπ᾽ ἀμφοτέραις ταῖς δίκαις[4] (« pour l'un et l'autre procès ») ; ἀκούσεσθαι Ῥητορικῆς μὲν καὶ Διαλόγου ἐν τῷ μέρει κατηγορούντων, ἀπολογουμένου δὲ πρὸς

[1] Billault (2017), p. 37.

[2] *Bis accusatus*, 33.

[3] *ibid.*, 14.

[4] *ibid.*, 33.

ἀμφοτέρους τοῦ Σύρου[1] (« entendre l'accusation de Rhétorique et de Dialogue à tour de rôle, et la défense du Syrien contre l'un et l'autre »). La récurrence de l'adjectif αὐτός (« le même ») permet aussi de souligner le caractère double du procès, en soulignant que l'accusé[2] ou les juges[3] sont identiques pour l'un et l'autre. Hermès apparaît ainsi comme un porte-parole discret du Syrien et participe à la revendication de *mixis* des formes littéraires sérieuses et comiques.

Le caractère partisan du dieu est plus clairement exprimé lorsque Justice et lui choisissent les procès à traiter pour la journée : Hermès insiste pour que les deux affaires du Syrien en fassent partie. Devant cette insistance, Justice explicite le fait qu'Hermès prend position : ἔοικας, ὦ Ἑρμῆ, χαριζομένῳ τὴν δέησιν. ἀποκληρῶμεν δ' ὅμως, εἰ δοκεῖ[4] (« J'ai l'impression, Hermès, que tu favorises cette cause. Mais choisissons-la, si tu veux. »).

Par la suite, c'est à Hermès que revient la mission d'annoncer le vote des juges en faveur du Syrien : il exprime textuellement la victoire du mélange du sérieux et du comique. Mais là encore, il dépasse la neutralité de l'assesseur, en discréditant le vote de l'unique juré qui a voté contre l'accusé, comme s'il n'était pas le fruit d'une juste réflexion, mais de la jalousie et de la malveillance :

> ὁ γὰρ αὐτὸς ἐκεῖνος ὁ πάλαι οὐδὲ νῦν ὁμόψηφός ἐστιν. ἀμέλει τοῦτο ἔθος ἐστίν, καὶ πᾶσι τὴν τετρυπημένην οὗτος φέρει· καὶ μὴ παύσαιτο φθονῶν τοῖς ἀρίστοις[5].
>
> Le même que tout à l'heure n'a pas voté comme les autres maintenant non plus. Peu importe, c'est une habitude, et il dépose un jeton percé à chaque fois. Pourvu qu'il n'arrête pas d'être jaloux des meilleurs !

Ainsi, dans la réplique finale de ce dialogue explicitement métalittéraire, Hermès range au nombre des *aristoi* le Syrien, masque de Lucien. Le dieu apparaît donc comme un allié pour l'écriture sério-comique, l'esthétique du mélange et la création lucianesque.

1.1.3. La *psychagôgia* : divertissement et élévation de l'âme

Le terme de *psychagôgia* possède des sens abstraits relevant du domaine de la rhétorique qui peuvent permettre d'interroger la notion de *spoudogéloion.* Dès l'époque classique, deux sens s'opposent, le premier relevant du jeu plaisant et comique, le second relevant de la vérité

[1] *Bis accusatus*, 25.
[2] *ibid.*, 14.
[3] *ibid.*, 33.
[4] *ibid.*, 14.
[5] *ibid.*, 35.

et de l'élévation. En effet, du sens originel « évocation des âmes » découle le sens de « ce qui attire l'âme », « la séduction », « le divertissement », notamment lorsqu'il s'agit de textes ou de discours[1]. Mais dans *Phèdre*, Platon vise à se départir de cette signification et à proposer une acception du terme qui renoue avec l'étymologie : il s'agit d'élever l'âme de son interlocuteur. Vers la fin du dialogue, Socrate associe, à deux reprises, la rhétorique idéale à la notion de *psychagôgia* :

> ἆρ᾽ οὖν οὐ τὸ μὲν ὅλον ἡ ῥητορικὴ ἂν εἴη τέχνη ψυχαγωγία τις διὰ λόγων[2] ;
>
> Est-ce que donc, au total, l'art de la rhétorique ne serait pas une façon de conduire les âmes grâce aux discours ?
>
> λόγου δύναμις τυγχάνει ψυχαγωγία οὖσα[3].
>
> Il se trouve que la puissance du discours, c'est de conduire les âmes.

Dans la bouche de Socrate, le terme permet de désigner une rhétorique fondée sur la connaissance et la vérité, et tournée vers l'élévation de l'âme de l'auditeur :

> *The term* psychagogia *in Socrates' definition thus agrees with the familiar notion of rhetoric as a power that works on the soul and may be used to deceive it. But as the argument of the* Phaedrus *proceeds, a new meaning unfolds. Socrates gradually develops the view that genuine rhetoric is an art by which a speaker guides another to the truth by adjusting his words to the other's soul* […] *Socrates now relies on the etymology of the term* psychagogia *to reveal its underlying, true meaning, "guidance of the soul"*[4].

Lucien ne retient pas le sens platonicien et, par la *psychagôgia*, il désigne toujours un discours plaisant et amusant. La moitié des occurrences du terme dans le corpus lucianesque sont directement associées au rire[5] : ἔχει τινά μοι ψυχαγωγίαν ὁ γέλως αὐτῶν καὶ ἡ παιδιά[6] (« Pour moi, leur rire et leurs enfantillages sont un divertissement ») ; πολλὴν ψυχαγωγίαν καὶ γέλωτα παρέχειν[7] (« fournir en abondance divertissement et rire ») ; γελᾶν καὶ ψυχαγωγεῖσθαι[8] (« rire et être diverti »). La *psychagôgia* de Lucien semble donc à l'opposé de l'idéal rhétorique de Socrate et résolument tournée vers le comique, associée au rire et au jeu.

Néanmoins, il est peut-être possible de dégager, chez Lucien, une superposition des deux sens de *psychagôgia*, le sens sérieux de Platon et le sens comique. *Phèdre* est un dialogue

---

[1] Pour ces acceptions dans la littérature classique, voir Asmis (1986), p. 155-156.

[2] Platon, *Phaedrus*, 261a.

[3] *ibid.*, 271c.

[4] Asmis (1986), p. 156-157.

[5] Trois occurrences sur six (du verbe ou du substantif).

[6] *Bis accusatus*, 10.

[7] *Nigrinus*, 18.

[8] *ibid.*, 21.

fondamental dans la *paideia* et il constitue un intertexte important pour les sophistes de l'époque impériale, et en particulier chez Lucien[1].

Lorsqu'il défend la pratique de la pantomime dans *La danse*, Lucien insiste sur le fait qu'il s'agit d'une pratique qui permet à la fois un divertissement plaisant (τερπνή) et une instruction utile : c'est un art *psychagôgos* dans les deux sens du terme. L'âme se situe en effet au centre de la démonstration de Lycinos :

> ἀκοῦσαὶ μού τι περὶ ὀρχήσεως λέγοντος καὶ τῶν ἐν αὐτῇ καλῶν, καὶ ὡς οὐ τερπνὴ μόνον ἀλλὰ καὶ ὠφέλιμός ἐστιν τοῖς θεωμένοις, καὶ ὅσα παιδεύει καὶ ὅσα διδάσκει, καὶ ὡς ῥυθμίζει τῶν ὁρώντων τὰς ψυχάς, καλλίστοις θεάμασιν ἐγγυμνάζουσα καὶ ἀρίστοις ἀκούσμασιν ἐνδιατρίβουσα καὶ κοινόν τι ψυχῆς καὶ σώματος κάλλος ἐπιδεικνυμένη[2].
>
> Écoute ce que je dis au sujet de la danse et de ce qu'il y a de beau en elle, de quelle manière elle est non seulement plaisante, mais aussi utile aux spectateurs, quelle culture et quel enseignement elle leur donne, de quelle manière elle donne la mesure à l'âme de ceux qui la regardent, en les exerçant par de très beaux spectacles, en les mettant en contact régulier avec des sons magnifiques, en leur montrant une beauté commune à l'âme et au corps.

Or, dans ce même dialogue, la danse est explicitement comparée à la rhétorique et à la philosophie[3]. Il est donc possible de conjecturer que la création rhétorique vise elle aussi à assurer à la fois le divertissement et l'élévation de l'âme. De fait, dans le corpus lucianesque, l'une des six occurrences associe la *psychagôgia*, entendue comme divertissement frivole, à une pratique plus intellectuelle qui fait écho à l'acception platonicienne du terme. Il s'agit du prologue des *Histoires vraies*, où Lucien explique au lecteur que derrière les fantaisies et l'humour se cachent des références culturelles nombreuses :

> γένοιτο δ᾽ ἂν ἐμμελὴς ἡ ἀνάπαυσις αὐτοῖς, εἰ τοῖς τοιούτοις τῶν ἀναγνωσμάτων ὁμιλοῖεν, ἃ μὴ μόνον ἐκ τοῦ ἀστείου τε καὶ χαρίεντος ψιλὴν παρέξει τὴν ψυχαγωγίαν, ἀλλά τινα καὶ θεωρίαν οὐκ ἄμουσον ἐπιδείξεται, οἷόν τι καὶ περὶ τῶνδε τῶν συγγραμμάτων αὐτοὺς φρονήσειν ὑπολαμβάνω[4].
>
> Une pause appropriée peut être procurée [aux lecteurs], s'ils s'adonnent à des lectures telles qu'elles fourniront non seulement le pur divertissement, issu à la fois de la finesse d'esprit et de la grâce, mais montreront aussi un spectacle qui n'est pas indigne des Muses : c'est ce qu'ils auront à l'esprit au sujet de ce texte, à mon avis.

---

[1] Voir Trapp (1990). Guez (2016), p. 34.

[2] *De saltatione*, 6. Voir aussi 23 ; 29 ; 71. Ce passage n'est pas sans évoquer une scholie à *L'Odyssée*, I, v. 38 E, où Hermès occupe la même fonction que la danse sur l'âme : ἀλληγορικῶς δὲ ὁ προφορικὸς λόγος Ἑρμῆς λέγεται παρὰ τὸ ἑρμηνευτικὸς εἶναι, καὶ διάκτορος ὅτι διεξάγει τὰ τῆς ψυχῆς καὶ νοῦ ἐνθυμήματα, Ἀργειφόντης δὲ ὡς ἀργὸς καὶ καθαρὸς φόνου. παιδεύει γὰρ καὶ ῥυθμίζει καὶ πραΰνει τὸ θυμικὸν τῆς ψυχῆς. ἢ ὅτι τὸν Ἄργον κύνα ἀναιρεῖ, τουτέστι τὰ λυσσώδη καὶ ἄτακτα ἐνθυμήματα. καὶ παρὰ τὸ ἀργεννὰ ἤτοι καθαρὰ φαίνειν τὰ τῆς ψυχῆς ἐνθυμήματα (« Sur le plan allégorique, le *logos* exprimé par la parole est appelé « Hermès » en raison de son lien avec l'herméneutique, « messager » parce qu'il conduit les pensées de l'âme et de l'esprit, « Argeiphontès » puisqu'il est rapide et pur de tout crime. En effet, il éduque le courage de l'âme, lui donne la mesure et l'adoucit. Ou bien, c'est parce qu'il tue Argos comme un chien, c'est-à-dire les pensées enragées et désordonnées. Par suite, les pensées de l'âme apparaissent blanches et pures »).

[3] *De saltatione*, 35 ; 65. Voir aussi *Tyrannicida*, 20 ; 21 ; 22 ; 62 ; 65. Au sujet de la superposition de la danse et de la rhétorique, voir Lada-Richards (2007), p. 106-125 ; Webb (2008) ; Gallogly (2019), p. 38-59.

[4] *Verae historiae*, A, 2.

Or, la figure d'Hermès nous semble permettre de donner une image de cette conception esthétique qui unit les deux sens de la *psychagôgia*. En effet, l'une des fonctions du dieu est d'être *psychagôgos*, conducteur des âmes vers les Enfers. Chez Lucien, deux des six occurrences du terme permettent de caractériser cette fonction d'Hermès, avec le verbe ψυχαγωγέω (« conduire les âmes ») : ψυχαγωγεῖ καὶ κατάγει τοὺς νεκρούς[1] (« Il conduit les âmes et guide les morts aux Enfers ») ; δεῖ με καὶ τότε τῷ Πλούτωνι ψυχαγωγεῖν καὶ νεκροπομπὸν εἶναι[2] (« Il faut aussi que je conduise les âmes pour Pluton et que j'escorte les morts »). Plus largement, même sans que le terme soit directement employé, l'Hermès de Lucien occupe cette fonction dès qu'il est mis en scène dans des dialogues infernaux[3]. L'omniprésence de cette fonction à travers toute l'œuvre nous permet de penser qu'Hermès est un moyen pour Lucien de mettre en lumière le terme de *psychagôgia*. Cette lecture est confirmée par une citation homérique que l'on trouve à la fin de *La danse* :

> ὅπερ γὰρ ὁ Ὅμηρος περὶ τῆς Ἑρμοῦ ῥάβδου τῆς χρυσῆς λέγει, ὅτι καὶ « ἀνδρῶν ὄμματα θέλγει » δι' αὐτῆς « ὧν ἐθέλει, τοὺς δ' αὖτε καὶ ὑπνώοντας ἐγείρει », τοῦτο ἀτεχνῶς ὄρχησις ποιεῖ καὶ τὰ ὄμματα θέλγουσα καὶ ἐγρηγορέναι ποιοῦσα[4].
>
> Ce que dit Homère au sujet de la baguette d'or d'Hermès, que grâce à elle « il charme les yeux des hommes de son choix et quand ils sont endormis les réveille de nouveau », c'est absolument ça que produit la danse : elle charme les yeux et les fait se réveiller.

Ce passage montre bien le pouvoir de *psychagôgia* d'Hermès dans les deux sens du terme : il peut charmer, séduire et en même temps éveiller, élever[5]. Si Hermès est une figure de la *psychagôgia* de la danse, c'est aussi, par analogie, une figure de la *psychagôgia* de la création littéraire de Lucien.

Hermès apparaît donc comme une figure du *spoudogéloion*, le mélange esthétique du sérieux et du comique. Personnage ambivalent, tantôt sérieux et tantôt rieur, il devient une figure du *spoudogéloion* en devenant un allié du Syrien et en permettant de mettre en lumière l'ambiguïté de la notion de *psychagôgia*.

---

[1] *Dialogi deorum*, VII, 4.

[2] *ibid.*, XXIV, 1.

[3] Voir première partie, 2.2.2.

[4] *De saltatione*, 85. La citation formulaire se retrouve dans *L'Iliade*, XXIV, v. 343-344, et *L'Odyssée*, V, v. 47-48 et XXIV, v. 3-4.

[5] Le verbe θέλγω s'utilise en ce sens pour parler de monuments.

1.2. La parodie de différents genres littéraires

La *mixis* de Lucien ne concerne pas seulement les genres que nous venons de mentionner à travers le principe de *spoudogéloion*, le dialogue philosophique et la comédie. De manière générale, la création lucianesque se traduit par une appropriation de la plupart des formes et genres littéraires antiques, le plus souvent sous la forme du pastiche, c'est-à-dire l'imitation du style d'un auteur, ou de la parodie, lorsqu'il s'agit de traiter un auteur ou une œuvre de manière comique. La parodie littéraire chez Lucien a largement été étudiée[1], mais nous proposons de nous intéresser aux cas où c'est Hermès qui la prend en charge. Les occurrences sont nombreuses : Lucien fait du dieu une figure étroitement liée au geste parodique.

Sans doute s'inscrit-il dans la mythologie traditionnelle d'Hermès, où l'une de ses fonctions est d'être dieu voleur et dieu des voleurs. Dans le corpus lucianesque cette représentation apparaît à plusieurs reprises[2] : dans le *Dialogue des dieux* 11, Apollon décrit le tout jeune Hermès comme un cleptomane chevronné[3] ; dans *Prométhée*, le titan considère qu'Hermès et lui exercent le même métier de voleur (ὁμότεχνος[4]). Appliquée au domaine littéraire, cette prérogative fait d'Hermès une figure qui pille les styles et les œuvres du passé[5], si bien qu'il permet à Lucien d'esquisser une théorie de la parodie et de la mettre en pratique à travers une vaste palette de genres littéraires.

1.2.1. La théorie de la parodie

Afin de mettre au jour une théorie de la parodie chez Lucien, A. Camerotto (1998) s'intéresse aux trois occurrences du verbe παρῳδέω (« parodier ») qui se trouvent dans le corpus : la présence de ce terme technique indique que l'auteur thématise cette pratique littéraire. Or, deux occurrences sont employées par Hermès : c'est à travers lui que Lucien élabore le plus précisément sa définition.

---

[1] Voir Bompaire (1958). Camerotto (1998).

[2] Voir *De astrologia*, 20. *Gallus*, 28. *Cataplus*, 4.

[3] *Dialogi deorum*, XI. Le dialogue est saturé de verbes synonymes qui renvoient à cette idée : ἔκλεψεν (« Il a volé »), ἐξείλκυσε (« Il a retiré »), ἀφώπλισε (« Il a ôté l'arme »), ἀπόλωλεν (« Il a disparu »), ἔκλεψε (« Il a volé »), κλέψων (« pour voler »).

[4] *Prometheus*, 5.

[5] Ni Mheallaigh (2014), p. 5-6, montre que la métaphore du voleur, à l'époque impériale, sert à désigner les plagiaires : « *In contemporary discussions of literary mimesis, the metaphor of "theft" (*klopè*) is used to denote the mindless pilfering or artless imitation*. » Ce n'est évidemment le cas ni de Lucien ni de son Hermès, mais il est intéressant de voir que la figure du voleur connaît une actualité dans le domaine littéraire du vivant de Lucien.

Dans le premier cas, c'est Charon qui propose un acte parodique en citant un vers de *L'Iliade* ; Hermès réagit en félicitant le batelier : εὖ γε παρῳδεῖς, ὦ Χάρων[1] (« Belle parodie, Charon ! »). L'adverbe εὖ (« bien ») montre qu'Hermès peut juger de la valeur de la parodie ; son éloge permet ainsi de mettre au jour les critères et le fonctionnement d'une parodie réussie. A. Camerotto a finement analysé, à partir de cette réplique d'Hermès, les principes littéraires de la parodie dans le dialogue[2] ; nous nous contenterons de reprendre la conclusion qu'il en dresse :

> *L'elogio di Hermes – con il verbo παρῳδεῖν – definisce dunque due aspetti della tecnica parodica di Luciano : da un lato la riprésa e la rielaborazione del materiale epico ; dall'altro l'inserimento puntuale e significativo del verso parodico in un contésto che, già di per sé, è un riadattamento di una nàrrazione storica trasportata all'interno di un travestimento mitologico*[3].

Dans le second cas, Zeus, à cause du trac, oublie son discours et propose à Hermès de se rabattre sur un exorde homérique. Celui-ci refuse catégoriquement : ἄπαγε, ἱκανῶς καὶ πρὸς ἡμᾶς πεπαρῴδηταί σοι τὰ πρῶτα[4] (« Arrête, tu as déjà suffisamment pastiché la poésie devant nous au début »). Ici, la parodie désigne à la fois la volonté de Zeus de pasticher un discours épique et la pratique effective de la citation tragique au début du dialogue. Mais il s'agit aussi de la proposition que fait Hermès de pasticher une harangue de Démosthène : σὺ δὲ τῶν Δημοσθένους δημηγοριῶν τῶν κατὰ Φιλίππου ἥντινα ἐθέλεις σύνειρε, ὀλίγα ἐναλλάττων[5] (« Choisis l'une des harangues de Démosthène contre Philippe, débite-la, en la changeant un peu »). Par cette phrase, Hermès montre donc que la parodie lucianesque touche toutes les formes littéraires. C'est aussi l'occasion pour le dieu d'énoncer un mode d'emploi de la parodie : il s'agit de sélectionner un texte classique et de le modifier en l'adaptant aux circonstances de la performance ou du texte. De fait, Zeus suit les indications d'Hermès et propose une parodie de l'exorde de la première *Olynthienne* en empruntant « des lieux communs et des morceaux tout faits qui entrent dans [sa] composition[6] ».

Par ailleurs, l'étude du verbe παρῳδέω permet d'établir un parallèle entre la figure d'Hermès et l'auteur lui-même : la troisième et dernière occurrence, dans *L'apologie*[7], rend

---

[1] *Charon*, 14.

[2] Camerotto (1998), p. 20-25.

[3] *ibid.*, p. 25 : « L'éloge d'Hermès – à travers le verbe παρῳδεῖν – définit donc deux aspects de la technique parodique de Lucien : d'une part, la reprise et la réélaboration du matériau épique ; d'autre part, l'insertion ponctuelle et significative du vers parodique dans un contexte qui, en lui-même, est une réadaptation d'un récit historique sous un déguisement mythologique. »

[4] *Juppiter tragoedus*, 14.

[5] *ibid.*

[6] Bompaire (1958), p. 612.

[7] *Apologia*, 10.

compte de la pratique parodique d'un sophiste qui s'exprime à la première personne et qui est facilement assimilable à Lucien.

Mais Hermès ne permet pas seulement de proposer une définition théorique du fonctionnement de la parodie : à de nombreuses reprises, il la met en pratique dans ses répliques. Nous proposons donc d'étudier brièvement quelques exemples de parodies d'Hermès, afin de montrer qu'il exploite une grande diversité d'hypotextes.

1.2.2. Le poème épique

L'épopée d'Homère constitue la parodie la plus récurrente chez Lucien[1]. Nous venons de voir que l'une des occurrences du verbe παρῳδέω renvoie à la parodie d'un vers de *L'Iliade*[2]. La poésie homérique est largement mobilisée par Hermès dans *Charon*[3], mais nous proposons plutôt de nous intéresser à un passage de *Zeus tragédien*. Après une première proclamation trop simple, Hermès reçoit l'ordre de la part du roi des dieux de créer un pastiche littéraire qui intègre des vers homériques : οὐκοῦν, ὦ Ἑρμῆ, τῶν Ὁμήρου ἐπῶν ἐγκαταμίγνυε τὰ πολλὰ τῷ κηρύγματι[4] (« Alors, Hermès, entremêle beaucoup de vers d'Homère à ta proclamation »). Malgré ses réticences et ses doutes sur ses capacités à se remémorer les vers homériques, Hermès tente un pastiche :

> μήτε τις οὖν θήλεια θεὸς... μήτε τις ἄρσην,
> μηδ᾽ αὖ τῶν ποταμῶν μενέτω νόσφ᾽ Ὠκεανοῖο
> μηδέ τε νυμφάων, ἀλλ᾽ ἐς Διὸς ἔλθετε πάντες
> εἰς ἀγορήν, ὅσσοι τε κλυτὰς δαίνυσθ᾽ ἑκατόμβας,
> ὅσσοι τ᾽ αὖ μέσατοι ἠ ὕστατοι ἠ μάλα πάγχυ
> νώνυμνοι βωμοῖσι παρ᾽ ἀκνίσοισι κάθησθε[5].
>
> Qu'aucun dieu femelle… ni mâle,
> qu'aucun parmi les fleuves ne tarde, excepté Océan,
> ni aucune des nymphes, mais chez Zeus venez tous
> pour une assemblée, vous qui festoyez de somptueuses hécatombes,
> et vous qui, médiocres, tout en bas, ou absolument
> privés de nom, êtes assis auprès d'autels dépourvus de sacrifices.

Ce sont les deux premiers vers d'Hermès qui nous intéressent le plus pour leur fonctionnement parodique. Ils reprennent presque mot pour mot deux vers distincts de *L'Iliade*.

---

[1] Camoretto (1998), p. 36.

[2] *Charon*, 14.

[3] Voir Camerotto (1998), p. 20-25.

[4] *Juppiter tragoedus*, 6.

[5] *ibid.*

Le premier vers d'Hermès correspond au vers 7 du chant VIII : μήτέ τις οὖν θήλεια θεὸς τό γε μήτέ τις ἄρσην[1] (« Qu'aucun dieu femelle ni mâle [ne tente d'ignorer] l'[ordre] »). Ce vers est prononcé par Zeus lui-même lorsqu'il convoque les dieux à une assemblée : l'Hermès de Lucien choisit donc un vers approprié à la situation. Mais, comme il l'a annoncé avant de faire sa proclamation, ses souvenirs des textes homériques sont imparfaits : il manque dans sa réplique les deux mots τό γε qui sont présents chez Homère, ce qui rend l'hexamètre boiteux, « trop court » (ἐνδεής)[2]. Cette troncature d'un vers épique, prononcé par le roi des dieux dans l'hypotexte, révèle l'irrévérence de la pratique parodique de Lucien : le texte homérique est amené à être non seulement modifié et adapté, mais même amputé.

Le deuxième vers de la proclamation d'Hermès est construit à partir du vers 7 du chant XX : οὔτέ τις οὖν ποταμῶν ἀπέην νόσφ' Ὠκεανοῖο[3] (« Et aucun des fleuves ne manquait, excepté Océan »). Là encore, le choix d'Hermès montre le soin qu'il met à proposer une parodie juste : à ce moment de *L'Iliade*, sur demande de Zeus, Thémis fait une proclamation pour rassembler de nouveau les dieux. La situation est donc encore plus proche de celle de *Zeus tragédien*, puisque dans les deux cas le roi des dieux recourt à un héraut. Hermès modifie en partie la citation afin de l'insérer dans sa réplique : la coordination et l'emploi de l'impératif permettent de poursuivre la syntaxe du premier vers. En revanche, il conserve le génitif archaïque de la langue épique.

Hermès s'inspire donc des grandes proclamations homériques pour composer son propre appel. Mais après ces deux vers, les citations homériques deviennent plus brèves et disparates. Certains groupes de mots sont certes fréquents dans les poèmes homériques, comme κλειτὰς ἑκατόμβας[4] (« de somptueuses hécatombes ») ou δαίνυσθ' ἑκατόμβας[5] (« Vous festoyez d'hécatombes ») : Hermès les fusionne et dissémine dans sa proclamation des expressions formulaires pour pasticher le style épique. Le reste de la proclamation, notamment la fin, semble ne rien devoir à la poésie épique : les considérations sur les classes de dieux annoncent plutôt la suite du dialogue et le placement des statues divines, sans que l'on trouve d'équivalent manifeste chez Homère. Toutefois, Lucien respecte scrupuleusement les règles de scansion de l'hexamètre dactylique : Hermès oublie un pied dans le premier vers issu de *L'Iliade*, mais ceux qu'il invente lui-même sont irréprochables.

---

[1] *Ilias*, VIII, v. 7.

[2] Les manuscrits s'accordent tous sur ce manque vraisemblablement intentionnel. Les éditeurs le signalent par trois points de suspension.

[3] *Ilias*, XX, v. 7.

[4] *ibid.*, VII, v. 450 ; XII, v. 6.

[5] *ibid.*, IX, v. 535.

Ainsi, cette tirade d'Hermès montre comment fonctionne la parodie lucianesque. L'auteur s'empare de citations épiques, les coupe, les modifie, les accole pour les adapter à son propre texte. Hermès, en choisissant de parodier non pas un passage précis, mais en empruntant des vers ou des morceaux de vers disséminés dans *L'Iliade*, met en lumière la souplesse de cette pratique. D'un autre côté, certains vers sont intégralement issus de l'inventivité de Lucien, qui pastiche la métrique épique. Cette réplique apparaît comme « une savoureuse salade homérique[1] », « *a homemade bit of Homeric doggerel*[2] ».

1.2.3. La réplique de théâtre

Le théâtre est l'objet d'une parodie récurrente chez Lucien : l'une des occurrences du verbe παρῳδέω, dans *L'apologie*, concerne des vers tragiques issus de *Médée* d'Euripide[3]. Dans *Zeus tragédien*, l'épopée n'est pas le seul genre à être parodié : comme le titre l'indique, c'est le pastiche de la tragédie, et plus largement du genre théâtral, qui est au cœur du dialogue. Héra, au début du texte, thématise la variété parodique offerte par le théâtre :

> κοίμισον ὀργάν, εἰ μὴ κωμῳδίαν, ὦ Ζεῦ, δυνάμεθα ὑποκρίνεσθαι […] μηδὲ τὸν Εὐριπίδην ὅλον καταπεπώκαμεν, ὥστε σοι ὑποτραγῳδεῖν[4].
>
> Ne sois pas en colère, Zeus, si nous ne pouvons pas jouer la comédie […] et si nous n'avons pas avalé tout Euripide, pour faire le tragédien avec toi.

L'étude de cet aspect à travers la figure d'Hermès est particulièrement intéressante, puisque le dieu offre deux parodies, l'une de la comédie, l'autre de la tragédie.

Le dialogue s'ouvre sur une réplique d'Hermès :

> ὦ Ζεῦ, τί σύννους κατὰ μόνας σαυτῷ λαλεῖς,
> ὠχρὸς περιπατῶν, φιλοσόφου τὸ χρῶμ᾽ ἔχων ;
> ἐμοὶ προσανάθου, λαβέ με σύμβουλον πόνων,
> μὴ καταφρονήσῃς οἰκέτου φλυαρίας[5].
>
> Ô Zeus, pourquoi, plongé dans tes pensées, te parles-tu tout seul,
> pâle, marchant de long en large, avec un teint de philosophe ?
> Confie-toi à moi, prends-moi comme conseiller de tes peines,
> ne méprise pas d'un serviteur le bavardage.

[1] Bompaire (1958), p. 626.

[2] Branham (1989), p. 169.

[3] *Apologia*, 10.

[4] *Juppiter tragoedus*, 1.

[5] *ibid.* Voir Karavas (2005), p. 132-133.

Cette ouverture déçoit doublement les attentes portées par le titre du dialogue : à la place d'un Zeus tragédien, le lecteur trouve un Hermès comique. En effet, il s'agit de la citation d'un fragment comique dont nous ne connaissons pas l'auteur, mais qui est parfois attribué à Ménandre :

> <σὺ δὲ δὴ> τί σύννους κατὰ μόνας σαυτῷ λαλεῖς ; [...]
> ἐμοὶ προσανάθου, λαβέ με σύμβουλον πόνων,
> μὴ καταφρονήσῃς οἰκέτου συμβουλίας[1].

Cet hypotexte montre comment Lucien met en pratique la parodie. La reprise du fragment est presque littérale, puisqu'Hermès trouve dans cet extrait de comédie un texte propice à la situation présente : une position de conseiller (σύμβουλον) et de serviteur (οἰκέτου) du locuteur, qui s'adapte aisément au personnage d'Hermès, et des tracas de l'interlocuteur (πόνων), qui sont l'objet du dialogue.

Les modifications et les ajouts apportés par Hermès vont bien dans le sens de la parodie. Le deuxième vers, totalement absent du fragment comique, permet à Lucien de glisser une satire miniature des philosophes, en mobilisant le topos du teint pâle[2] ; le participe περιπατῶν fait lui aussi référence à la philosophie, et plus précisément aux Péripatéticiens. Le dernier mot de la réplique est modifié par Lucien : à la place de συμβουλίας (« le conseil »), qui proposait un jeu de dérivation avec σύμβουλον (« le conseiller »), c'est le mot φλυαρίας (« le bavardage ») qui termine la première intervention du dialogue. La dimension parodique est évidente : en passant du conseil au simple bavardage, Hermès est l'objet d'un traitement burlesque qui met l'accent sur l'abondance et la vanité de ses paroles[3]. Mais le terme peut aussi indiquer une réflexion sur le geste parodique : ce qui est bavardage, c'est l'hypotexte lui-même, les vers théâtraux qui sont précisément rejetés dans la suite du texte.

Plus loin dans *Zeus tragédien*, Hermagoras, la statue d'Hermès, propose à son tour une parodie théâtrale :

> ἐτύγχανον μὲν ἄρτι χαλκουργῶν ὕπο
> πιττούμενος στέρνον τε καὶ μετάφρενον·
> θώραξ δέ μοι γελοῖος ἀμφὶ σώματι
> πλασθεὶς παρῃώρητο μιμηλῇ τέχνῃ
> σφραγῖδα χαλκοῦ πᾶσαν ἐκτυπούμενος·
> ὁρῶ δ᾽ ὄχλον στείχοντα καί τινας δύο
> ὠχροὺς κεκράκτας, πυγμάχους σοφισμάτων,
> Δᾶμίν τε καὶ[4]…

[1] *Comicon adespoton* 1027. Cité par Karavas (2005), p. 132-133.

[2] Voir *Les guêpes* d'Aristophane, v. 103 et 1017, où les termes sont les mêmes que chez Lucien. Cet élément de satire est récurrent dans le corpus lucianesque.

[3] Voir première partie, 1.2.2.

[4] *Juppiter tragoedus*, 33. Voir Karavas (2005), p. 144-145.

Je me trouvais tout juste par les bronziers
enduit de poix sur la poitrine et le dos ;
et une cuirasse ridicule, autour de mon corps
modelée, était suspendue grâce à l'art imitatif,
l'empreinte du bronze tout entière façonnant ;
je vois une foule en marche et deux hommes
pâles, brailleurs, se donnant des coups de sophismes,
Damis et…

Cette fois, la figure d'Hermès permet de parodier des vers tragiques[1]. Hermagoras, qui vient d'arriver en courant sur l'Olympe, est une parodie du messager, un rôle topique dans la tragédie grecque. Plus précisément, ce passage reprend, sous forme de centons, le discours de messager issu d'*Oreste* d'Euripide (v. 866-956). Dans les deux cas, au vers initial de Lucien et au vers 866 d'Euripide, les premiers mots sont identiques : ἐτύγχανον μὲν (« Je me trouvais »). Hermagoras reprend ensuite la première partie du vers 871 de la tragédie : ὁρῶ δ' ὄχλον στείχοντα (« Je vois une foule en marche »). Le dernier vers de la statue suit la même structure que le vers 880 : Πυλάδην τε καὶ (« Pylade et… »). Hermagoras propose donc la parodie d'un morceau de bravoure du spectacle tragique : il utilise à cette fin de brefs extraits de la tragédie d'Euripide et les dissémine dans sa réplique.

Ces centons entrent en contraste avec le reste du discours, qui se veut à la fois technique, en détaillant le processus de moulage, et satirique, en mobilisant de nouveau la critique des philosophes. L'adjectif γελοῖος (« ridicule ») rend bien compte de la visée de ce passage : tirer vers le comique un hypotexte tragique. D'ailleurs, Hermagoras ne peut pas terminer sa tirade, puisque Zeus lui coupe la parole : en employant le verbe τραγῳδέω (« parler comme dans une tragédie »), le roi des dieux explicite la nature parodique de la réplique d'Hermagoras.

1.2.4. Le *logos dikanikos*[2]

Si l'épopée et le théâtre constituent des cibles parodiques récurrentes chez Lucien, Hermès lui permet de proposer la parodie de genres plus spécifiques, liés à la mythologie du dieu. Il en va ainsi de la langue juridique, le *logos dikanikos*. Lucien, qui a d'abord suivi une carrière d'avocat et qui connaît la pratique du procès[3], maîtrise les codes judiciaires et s'amuse à les parodier à travers son œuvre.

[1] Voir *La Paix* d'Aristophane, v. 722, où Hermès procède à une citation parodique d'Euripide, *Bellérophon*. Voir Moodie (2019), p. 113.

[2] *Prometheus*, 5.

[3] *Revivescentes*, 25 ; 29. *Bis accusatus*, 32.

Comme le rappelle Hermès lui-même dans le *Dialogue des dieux* 24, une de ses missions est de présider aux procès : παρεστάναι τῷ δικαστηρίῳ[1] (« être présent au tribunal »). Lucien exploite pleinement cette fonction à des fins structurales : à chaque fois qu'un jugement est mis en scène, Hermès fait partie du personnel judiciaire. Dans *Les fugitifs*, Hermès est envoyé sur Terre avec Philosophie pour juger qui sont les vrais philosophes et qui sont les charlatans. Dans *La traversée*, le dieu assiste Rhadamante, le juge des Enfers, pour traiter les cas de Cyniscos, Micylle et Mégapenthès. Dans *La double accusation*, il aide Justice à juger les causes qui concernent les arts et la philosophie.

Il existe une seconde raison pour associer Hermès à cette parodie : sa fonction de protecteur des orateurs et de dieu de la rhétorique[2]. En effet, le *logos dikanikos* est « le genre rhétorique par excellence[3] », largement pratiqué par les écoliers et les sophistes de l'époque impériale : l'exercice consiste à tenir un procès fictif à partir d'un conflit issu de l'histoire ou de la mythologie. Le sophiste, contraint par le sujet qui lui est donné, doit imaginer une défense ou une accusation vraisemblable et convaincante. C'est exactement ce que fait Lucien dans ses dialogues. Il le thématise d'ailleurs lui-même lorsqu'il fait dire à Hermès que le procès de Prométhée relève de ce genre rhétorique : τὴν ἐν τῷ μέσῳ δὴ ταύτην σχολὴν καλῶς ἂν εἴη ἔχον εἰς ἀκρόασιν καταχρήσασθαι σοφιστικήν[4] (« En attendant, ce serait bien d'utiliser ce temps libre pour une audition sophistique »).

C'est donc à travers la figure d'Hermès que s'établit la parodie des procès et des codes langagiers qui y sont associés. Prométhée utilise l'adjectif δικανικός pour caractériser Hermès lui-même, comme s'il se confondait entièrement avec le *logos dikanikos*[5].

Hermès permet d'abord de recréer le cadre du tribunal. Dans *La double accusation*[6], la proclamation d'Hermès, qui vise à annoncer la tenue des procès, reprend superficiellement des éléments du fonctionnement de différents tribunaux athéniens[7] : le décor rappelle le conseil judiciaire de l'Aréopage, tandis que l'Héliée est évoquée par le tirage au sort des jurés, le salaire de quatre oboles, la proportionnalité entre la gravité de la cause et le nombre de jurés, la possibilité de faire appel. Par la suite, Hermès a pour fonction d'introduire les différentes

[1] *Dialogi deorum*, XXIV, 1.
[2] Voir deuxième partie, 2.1.
[3] Bompaire (1958), p. 242.
[4] *Prometheus*, 4.
[5] *ibid.*
[6] *Bis accusatus*, 12.
[7] Voir Gassino (2017), p. 205.

parties[1] et de proclamer à voix haute le résultat du vote secret des jurés. La parodie s'effectue à partir de ce cadre institutionnel, car beaucoup de règles judiciaires sont enfreintes, comme le relève I. Gassino (2017) : les juges sont beaucoup moins nombreux, les accusés peuvent se faire représenter, le nom des accusés n'est pas toujours précisé. La figure d'Hermès permet donc de reproduire le cadre du tribunal athénien, mais de manière souple : la parodie judiciaire ne recherche pas l'exactitude.

Hermès permet aussi de pasticher le discours d'accusation (κατηγορία). C'est le cas dans *Prométhée,* où le titan exige que le dieu tienne ce rôle : εἰ καὶ τοῦτο, ὦ Μαίας παῖ, ὑφίστασαι, καιρὸς ἤδη περαίνειν τὴν κατηγορίαν[2] (« Si tu te charges de cette mission, fils de Maïa, il est désormais temps d'en venir à l'accusation »). Comme le souligne J. Bompaire[3], l'accusation d'Hermès est très limitée et n'occupe qu'un chapitre, puisque l'essentiel du dialogue est constitué par la défense de Prométhée :

> πάνυ γοῦν, ὦ Προμηθεῦ, μακρῶν δεῖ λόγων καὶ ἱκανῆς τινος παρασκευῆς ἐπὶ τὰ σοὶ πεπραγμένα, οὐχὶ δὲ ἀπόχρη μόνα τὰ κεφάλαια εἰπεῖν τῶν ἀδικημάτων […] εἰ μὲν οὖν ἔξαρνος εἶ μὴ εἰργάσθαι αὐτά, δεήσει καὶ διελέγχειν καὶ ῥῆσίν τινα μακρὰν ἀποτείνειν καὶ πειρᾶσθαι ὡς ἔνι μάλιστα ἐμφανίζειν τὴν ἀλήθειαν· εἰ δὲ φὴς τοιαύτην πεποιῆσθαι τὴν νομὴν τῶν κρεῶν καὶ τὰ περὶ τοὺς ἀνθρώπους καινουργῆσαι καὶ τὸ πῦρ κεκλοφέναι, ἱκανῶς κατηγόρηταί μοι, καὶ μακρότερα οὐκ ἂν εἴποιμι· λῆρος γὰρ ἄλλως τὸ τοιοῦτον.
>
> Vraiment, Prométhée, il faut de longs discours et une préparation adéquate pour présenter ce que tu as fait, et il ne suffit pas seulement de mentionner les chefs d'accusation de tes crimes […] Si donc tu nies avoir commis ces faits, il faudra te réfuter, développer un long discours et essayer surtout de mettre en lumière la vérité. Mais si tu avoues avoir fait le partage des viandes, avoir fait cette invention au sujet des hommes et avoir volé le feu, mon accusation sera suffisante et je ne parlerais pas davantage, car autrement, ce serait du bavardage.

Le pastiche est porté par la saturation du lexique judiciaire, mais sur le fond, il s'agit bien d'une parodie : Hermès, plutôt que d'élaborer une accusation dans les règles de l'art, soigneusement structurée à la manière des exercices de rhétorique, propose en fait une non-accusation. Dans la première partie de la tirade, Hermès semble pourtant annoncer un discours solide, à la hauteur des crimes de Prométhée. Mais finalement, il fait tout l'inverse : il se contente d'énumérer les trois chefs d'accusation, sur un rythme ternaire en polysyndète, dans des formulations simples et brèves. L'étude du terme ἱκανός (« suffisant »), qui compte deux occurrences, est révélatrice : au début du passage, il s'applique à la préparation intense que doit fournir l'accusateur pour répondre à l'importance du procès ; mais à la fin, sous la forme adverbiale, il est utilisé pour caractériser cette accusation sommaire. De fait, comme nous l'avons déjà vu dans le cas de la

[1] Voir première partie, 3.1. Hermès occupe la même fonction dans *La traversée*, 23-27.

[2] *Prometheus*, 5.

[3] Bompaire (1958), p. 248.

parodie des vers comiques[1], Hermès rejette le genre de l'accusation judiciaire du côté du simple bavardage (λῆρος).

Enfin, Hermès propose un pastiche de condamnation dans *Les fugitifs*. Sa tirade débute par la formule solennelle οὕτω μοι δοκεῖ[2] (« Voici ma décision ») dont dépendent les propositions infinitives qui constituent le reste de la sentence. Hermès énumère ensuite les châtiments réservés aux différents coupables. Certaines des peines sont tout à fait possibles dans un contexte judiciaire grec : la femme doit retourner auprès de son mari et les deux esclaves fugitifs doivent revenir au service de leur ancien maître après avoir été fouettés. Mais la dernière sentence est clairement parodique : il s'agit de faire épiler le coupable avec de la poix et de l'enchaîner nu sur le sommet enneigé de l'Hémus, ce qui n'est pas sans rappeler le sort de Prométhée sur le Caucase.

Hermès permet donc de parodier toutes les phases d'un discours judiciaire : la proclamation liminaire, le corps du procès à travers une accusation, ou la sentence finale qui annonce les condamnations.

1.2.5. La langue des assemblées

Enfin, les assemblées constituent une scène récurrente chez Lucien. La parodie consiste systématiquement à appliquer aux dieux de l'Olympe les réalités civiques de l'Athènes classique[3]. Pour ce faire, Hermès est une figure toute désignée : traditionnellement préposé aux proclamations lors des assemblées, il est le héraut des dieux, tel qu'il est représenté sur la couverture de notre étude. Chez Lucien, le dieu revendique lui-même cette mission : ταῖς ἐκκλησίαις κηρύττειν[4] (« faire les proclamations aux assemblées »). Les autres personnages aussi lui reconnaissent cette prérogative, comme ici Héraclès : τοῦτο μὲν σὸν ἤδη ἔργον, ὦ Ἑρμῆ· κῆρυξ γὰρ εἶ, ὥστε οὐκ ἂν φθάνοις κηρύττων[5] (« Ça, c'est ta mission, Hermès : tu es un héraut, donc dépêche-toi de faire une proclamation »). De fait, c'est lui qui décide d'organiser un débat en assemblée, au début de *Zeus tragédien* : ἐγὼ μὲν ἐπὶ τὸ κοινόν φημι δεῖν τὴν σκέψιν ἐπανενεγκεῖν ἐκκλησίαν συναγαγόντα[6] (« Pour moi, je dis qu'il faut porter la question devant

[1] Voir deuxième partie, 1.2.3.
[2] *Fugitivi*, 33.
[3] Voir Branham (1989), p. 164-166.
[4] *Dialogi deorum*, XXIV, 1.
[5] *Fugitivi*, 26.
[6] *Juppiter tragoedus*, 5.

le public, après avoir réuni une assemblée »). À travers cette fonction traditionnelle, Lucien parodie la langue civique des assemblées athéniennes en lui donnant « une forme systématique[1] ».

Les scènes de proclamation prises en charge par Hermès sont très nombreuses. Un relevé des termes qui renvoient à cette prérogative, à l'échelle de l'œuvre de Lucien, est révélatrice, puisqu'ils sont presque exclusivement liés à la figure d'Hermès : trois occurrences du substantif κῆρυξ (« héraut ») désignent le dieu[2] ; sept occurrences du substantif κηρύγμα (« proclamation ») sont insérées dans une locution verbale qui a Hermès pour sujet[3] ; vingt-et-une occurrences du verbe κηρύττω (« proclamer ») ont Hermès pour sujet[4].

Les proclamations d'Hermès parodient la langue officielle des assemblées athéniennes. Nous avons déjà évoqué la question rituelle par laquelle la séance de débats sur la Pnyx est ouverte, et qu'Hermès prononce dans deux dialogues différents : τίς ἀγορεύειν βούλεται τῶν τελείων θεῶν, οἷς ἔξεστι[5] ; (« Qui veut prendre la parole, parmi les dieux authentiques qui y sont autorisés ? »). Nous avons également mentionné les vives accumulations d'impératifs qui font d'Hermès l'organisateur des débats[6] : ἄκουε, σίγα[7] (« Écoute ! Tais-toi ! ») ; ἄκουε, σίγα, μὴ τάραττε[8] (« Écoute ! Tais-toi ! Ne t'agite pas ! »).

Par ailleurs, les interventions d'Hermès permettent de rendre compte des classes sociales qui segmentent le corps civique athénien. C'est notamment le cas dans *Zeus tragédien*, lorsqu'Hermès doit placer les dieux selon leur valeur :

> νῦν ὄψει κἀκεῖνον ἐν τοῖς ζευγίταις που καθήμενον […] ὥστε ἀγάπα καὶ σὺ μὴ πάνυ ἐν τῷ θητικῷ ἐκκλησιάζουσα[9].
>
> À présent, tu verras [Apollon] assis quelque part parmi les zeugites […] Aussi, sois déjà contente [Aphrodite] de ne pas assister à l'assemblée avec les thètes.

---

[1] Bompaire (1958), p. 637.

[2] *Vitarum auctio*, 7 ; 27. *Fugitivi*, 26. Le terme κῆρυξ, est employé en lien avec d'autres personnages dans plusieurs occurrences.

[3] *Juppiter tragoedus*, 6 (trois occurrences) ; 18. *Bis accusatus*, 10. *Concilium deorum*, 1 (deux occurrences). Une occurrence est prononcée par Hermès mais n'est pas associée à la proclamation politique. Seules trois occurrences sont liées à d'autres personnages.

[4] *Cataplus*, 23. *Juppiter tragoedus*, 6 (deux occurrences) ; 7 ; 13 ; 18. *Vitarum auctio*, 1 ; 2. *Bis accusatus*, 4 ; 8 ; 9 ; 12 ; 24. *Fugitivi*, 26 ; 27 ; 28. *Concilium deorum*, 1 ; 2 ; 15 ; 19. *Diologi deorum*, XXIV, 1. Une occurrence est prononcée par Hermès mais n'est pas associée à la proclamation politique. Seules quatre occurrences sont liées à d'autres personnages.

[5] *Juppiter tragoedus*, 18. *Deorum concilium*, 1.

[6] Voir première partie, 3.1.

[7] *Deorum concilium*, 1.

[8] *Juppiter tragoedus*, 18.

[9] *ibid.*, 10.

La parodie consiste à appliquer à des dieux une répartition sociale humaine. Des divinités de première importance, comme Apollon, sont reléguées parmi la troisième classe censitaire, les zeugites : il s'agit des citoyens capables d'acquérir un attelage de bœufs et qui ont accès à un nombre limité de magistratures. Hermès va même jusqu'à envisager qu'Aphrodite soit rejetée dans la classe des thètes, les citoyens les plus pauvres, travailleurs en temps de paix et rameurs en temps de guerre, privés de l'accès aux charges civiques. Le cas du colosse de Rhodes pose problème à Hermès : sa matière est pauvre, mais son poids permet de le classer parmi les pentacosiomédimnes, les Athéniens les plus riches[1]. Dans *L'assemblée des dieux*, la proclamation d'Hermès est l'occasion de mentionner deux autres classes d'habitants d'Athènes qui n'ont pas le statut de citoyens[2] : ἡ δὲ σκέψις περὶ τῶν μετοίκων καὶ ξένων[3] (« L'examen concerne les métèques et les étrangers »).

Le thème de l'assemblée civique permet à Hermès de brosser la satire du peuple des dieux, tout comme Aristophane raillait la gloutonnerie des Athéniens[4] :

> ἀλλ', Ἡράκλεις, ὡς θορυβοῦσι τὰ κοινὰ καὶ τὰ καθ' ἡμέραν ταῦτα βοῶντες· « διανομάς· ποῦ τὸ νέκταρ ; ἡ ἀμβροσία ἐπέλιπεν· ποῦ αἱ ἑκατόμβαι ; κοινὰς τὰς θυσίας[5] ».
>
> Eh bien, par Héraclès, qu'est-ce qu'ils font comme boucan, en criant tous ensemble, chaque jour : « Des distributions ! Où est le nectar ? Il n'y a plus d'ambroisie ! Où sont les hécatombes ? Qu'on mette en commun les sacrifices ! »

Hermès apparaît donc bien comme une figure emblématique du mélange des genres sur le mode parodique. Non seulement il permet de définir et de théoriser en partie la parodie, mais il la met aussi en pratique à travers des formes littéraires et discursives très variées.

1.3. La satire et la diatribe cyniques

Il est un domaine où le *spoudogéloion* s'illustre particulièrement : il s'agit de la satire cynique. Les diatribes sont des dialogues à visée morale qui se jouent sur le mode polémique, en vogue chez les philosophes cyniques comme Bion ou Télès, au III^e^ siècle avant notre ère. Ménippe, à la même époque, compose des satires en prose qui proposent des attaques morales.

---

[1] *Juppiter tragoedus*, 11.

[2] Oliver (1980) analyse *L'assemblée des dieux* à travers des événements contemporains à Lucien au sujet de l'extension ou de la réduction du statut de citoyen athénien.

[3] *Deorum concilium*, 1.

[4] Voir Aristophane, *Equites*, v. 41 ; v. 797-800 ; v. 905. *Vespae*, v. 300-311 ; v. 510-511 ; v. 605-614 ; v. 784-785 ; v. 813 ; v. 1367.

[5] *Juppiter tragoedus*, 13.

Si nous décidons de consacrer une étude spécifique à la satire et à la diatribe cyniques, c'est parce que ces formes littéraires occupent une place centrale dans le mélange des genres de Lucien. Il revendique à plusieurs reprises cet héritage cynique, d'une part par la mise en scène directe du personnage de Ménippe dans plusieurs dialogues, d'autre part à travers les griefs de Dialogue dans *La double accusation* :

> τελευταῖον δὲ καὶ Μένιππόν τινα τῶν παλαιῶν κυνῶν μάλα ὑλακτικὸν ὡς δοκεῖ καὶ κάρχαρον ἀνορύξας, καὶ τοῦτον ἐπεισήγαγεν μοι φοβερόν τινα ὡς ἀληθῶς κύνα καὶ τὸ δῆγμα λαθραῖον, ὅσῳ καὶ γελῶν ἅμα ἔδακνεν.[1]
>
> Enfin, il a aussi déterré Ménippe, l'un des anciens cyniques, qui aboie très fort, à ce qu'il semble, et qui a les crocs acérés, et il a amené à côté de moi ce chien vraiment effrayant qui mord discrètement, d'autant plus qu'il riait en même temps qu'il mordait.

Cette citation montre comment le rire et la satire mordante des cyniques sont liées pour Lucien. S. Halliwell souligne que le rire satirique de Lucien assimile le rire cynique :

> *Cynic laughter, which Lucian frequently assimilates into his work but never definitively makes his own, is a contemptuous matter of* katagelan *(literally 'laughing down') and combines two related strands: it mocks others, both in life and in death, for the hollowness and self-deception of their aspirations, and it scoffs with a completely carefree spirit of 'freedom' at death itself*[2].

Or, il se trouve qu'Hermès est une figure à travers laquelle Lucien illustre particulièrement l'appropriation de la satire et de la diatribe cyniques. Au cours de notre étude, nous avons montré qu'Hermès est un personnage qui se situe au-dessus des autres : c'est une figure omniprésente et omnisciente, surplombante et dominante[3]. Toutes ces caractéristiques permettent à Lucien de donner à Hermès une position de satiriste. Nous proposons donc d'étudier comment Lucien intègre à son œuvre les formes cyniques de la satire et de la diatribe à travers la figure d'Hermès.

1.3.1. Les positions du cynique

Le satiriste est caractérisé par la situation spatiale qu'il occupe : Lucien situe Hermès dans des postes d'observation privilégiés qui lui permettent d'observer le monde humain dans sa totalité et dans sa réalité.

---

[1] *Bis accusatus*, 33.

[2] Halliwell (2009), p. 448. Voir aussi Bompaire (1958), p. 339-340. Branham (1989), p. 52-55.

[3] Voir première partie, 1, 3 et 4.

Hermès *kataskopos*

Dans l'œuvre de Lucien, la satire s'effectue souvent à travers le motif de la *kataskopia*, la « vue d'en haut ». Ce procédé repose sur la mise en scène d'un personnage dans une position élevée qui lui permet de contempler les activités de la surface de la Terre avec un regard critique : : « *Spatial remoteness is here figurative of detached, compendious contemplation of the object under inspection*[1]. » Il s'agit d'un motif d'inspiration cynique, particulièrement mobilisé dans le genre de la satire ménippée[2] ; le motif se retrouve aussi chez Platon, qui fait de Socrate une figure kataskopique[3].

Il n'est pas étonnant qu'Hermès occupe lui aussi cette position : depuis sa résidence principale, l'Olympe, il bénéficie d'un poste d'observation privilégié pour contempler le monde des humains[4]. C'est par exemple le cas de *Zeus tragédien*, où les dieux se penchent vers Athènes pour assister au débat entre les deux philosophes[5].

Mais c'est surtout dans un dialogue terrestre, *Charon*, qu'Hermès est présenté comme un héritier de Ménippe, en associant la situation de *kataskopia* à la satire des affaires humaines[6]. Charon demande à Hermès de lui faire une visite guidée du monde des vivants, dont il ne connaît rien[7]. Il accepte et, afin de pouvoir montrer à son compagnon un panorama vaste des affaires terrestres, suggère de construire un promontoire en entassant plusieurs montagnes les unes sur les autres. La phase de construction (2-5) est saturée par le lexique de la hauteur : ὑψηλοῦ τινος (« quelque hauteur ») ; ἀνελθεῖν (« monter », « s'élever ») ; ὑψηλόν τι ὄρος[8]

---

[1] Halliwell (2009), p. 445.

[2] Dans *Icaroménippe*, c'est précisément Ménippe, avec l'aide d'Empédocle, qui effectue une *kataskopia*, en observant de manière critique la vanité des affaires humaines depuis la Lune.

[3] [Platon], *Clitophon*, 407a-b : ὥσπερ ἐπὶ μηχανῆς τραγικῆς θεός, ὕμνεις λέγων· ποῖ φέρεσθε, ὦνθρωποι ; καὶ ἀγνοεῖτε οὐδὲν τῶν δεόντων πράττοντες. (« Comme un dieu sur une machine de tragédie, tu disais avec véhémence : « Où allez-vous, mortels ? Vous ignorez que vous ne faites rien de ce que vous devez faire »).

[4] Dans son poème didactique, Ératosthène utilise la figure d'Hermès pour proposer une kataskopie de la Terre depuis l'espace. Voir Cusset (2008). Rochette (2014).

[5] Voir première partie, 2.1.2. Pan, fils d'Hermès, dit aussi habiter un observatoire qui lui permet de voir la nuit les vices des humains dans *La double accusation*, 11. Mais sa satire est interrompue par la proclamation d'Hermès.

[6] Halliwell (2009), p. 447 met en lien la *kataskopia* d'Hermès avec la *teichoskopia*, c'est-à-dire « la vue depuis un rempart », un procédé que l'on retrouve par exemple dans *L'Iliade*, lorsque les Troyens observent les Grecs depuis leurs murs. Or, au début de l'observation d'Hermès et de Charon, c'est un pastiche de ce motif épique qui est convoqué. *Charon*, 8 : τίς τ᾽ ἄρ᾽ ὅδ᾽ ἐστὶ πάχιστος ἀνὴρ ἠΰς τε μέγας τε / ἔξοχος ἀνθρώπων κεφαλὴν καὶ εὐρέας ὤμους ; (« Qui est cet homme massif, noble et grand, / qui dépasse les hommes de sa tête et de ses larges épaules ? »). *Ilias*, III, v. 226-227 : τίς τὰρ ὅδ᾽ ἄλλος Ἀχαιὸς ἀνὴρ ἠΰς τε μέγας τε / ἔξοχος Ἀργείων κεφαλήν τε καὶ εὐρέας ὤμους ; (« Qui est cet autre Achéen, noble et grand, / qui dépasse les Argiens de sa tête et de ses larges épaules ? »).

[7] Voir première partie, 4.

[8] *Charon*, 2.

(« quelque haute montagne ») ; ἀφ᾽ ὑψηλοτέρου[1] (« depuis une hauteur plus élevée »). Certains termes renvoient plus explicitement au procédé de la *kataskopia*. C'est le cas de σκοπή, qui désigne la tour de guet, l'observatoire ; le substantif est renforcé par des adjectifs qui soulignent l'efficacité d'un tel poste d'observation : τὴν ἱκανὴν σκοπήν (« l'observatoire adéquat ») ; ἀκριβεστέραν τὴν σκοπήν[2] (« l'observatoire plus précis »). Enfin, le verbe καθοράω est employé à deux reprises par Hermès[3] : le préfixe κατα qui compose le verbe de vision en fait un synonyme du terme de *kataskopia*. Ici, le verbe est accompagné par l'adjectif πάντα (« tout »), ou sa forme renforcée ἅπαντα (« tout à la fois »), et de l'adverbe ἀκριβῶς (« en détail », « avec précision ») : il s'agit bien de s'inscrire dans une situation qui permette d'embrasser du regard la totalité du monde terrestre, et de porter sur lui un regard acéré.

Le spectacle des Enfers

Si l'*anodos*, le déplacement vers le haut, est une position traditionnelle du satiriste cynique, son contraire, la katabase, le déplacement vers le bas, en fournit une autre. Ce motif est mobilisé dans la Comédie ancienne, mais surtout dans la satire ménippée : c'est précisément le titre de l'un des ouvrages perdus de Ménippe. Le monde infernal constitue un décor propice à la satire de la vie humaine grâce à la mise en scène des morts : « *For comico-satirical purposes at least, one can use the (fictive) perspective of death to rerun life and lay bare its absurdities for all to see*[4]. » Dans les Enfers, tous les attributs extérieurs qu'acquiert un humain pendant sa vie disparaissent : il est littéralement mis à nu et ne peut se distinguer que par sa vertu.

Lucien développe le thème des Enfers dans un grand nombre de textes et y associe toujours une satire morale d'inspiration cynique : ces textes mettent fréquemment en scène Ménippe lui-même, Diogène et plusieurs figures de philosophes cyniques. Dans le premier des *Dialogues des morts*, Diogène énonce de manière programmatique la portée cynico-satirique de l'observation des morts dans le monde infernal :

> ἐνταῦθα δὲ οὐ παύσῃ βεβαίως γελῶν καθάπερ ἐγὼ νῦν, καὶ μάλιστα ἐπειδὰν ὁρᾷς τοὺς πλουσίους καὶ σατράπας καὶ τυράννους οὕτω ταπεινοὺς καὶ ἀσήμους, ἐκ μόνης οἰμωγῆς διαγινωσκομένους, καὶ ὅτι μαλθακοὶ καὶ ἀγεννεῖς εἰσι μεμνημένοι τῶν ἄνω[5].

[1] *Charon*, 3.
[2] *ibid.*
[3] *ibid.*, 2.
[4] Halliwell (2009), p. 443.
[5] *Dialogi mortuorum*, I, 1.

> Ici, tu riras sans cesse en toute sécurité, comme moi maintenant, et surtout quand tu vois les riches, les satrapes, les tyrans rabaissés et tellement insignifiants, qui se distinguent seulement par leur lamentation, et parce qu'ils sont mous et lâches quand ils se souviennent du monde d'en haut.

Or, cet observatoire privilégié pour le satiriste, Hermès l'occupe régulièrement. Nous avons vu qu'il permet d'unifier les textes qui se déroulent dans le monde infernal[1]. Cette présence est souvent associée à l'idée d'un poste d'observation. Au début du *Dialogue des morts* 10, Charon charge Hermès d'observer les morts qui embarquent : παρὰ δὲ τὴν ἀποβάθραν ἑστὼς διαγίνωσκε αὐτοὺς[2] (« Place-toi près de l'échelle et discerne-les »). Plusieurs verbes de vision, dont Hermès est le sujet, apparaissent dans ce dialogue : ὡς ὁρᾷς[3] (« comme tu vois ») ; ὄψει[4] (« Tu verras »). Dans *La traversée ou le tyran,* aux côtés de la Moire Clotho, il passe en revue les morts qu'il vient d'amener aux Enfers : ὑμᾶς ἐπισκέψομαι[5] (« Je vais vous examiner »). Les Enfers constituent donc un décor ménippée propice au regard satirique d'Hermès.

Un dieu parmi les mortels

Enfin, Lucien, héritier de la tradition littéraire, fait d'Hermès le dieu qui se rend chez les mortels, à la surface de la Terre, lorsqu'il s'agit de traiter avec eux[6]. Or, cette position est elle aussi un observatoire privilégié pour le satiriste, grâce à une vision non plus verticale mais horizontale : en passant du temps avec les mortels, le dieu les connaît mieux que quiconque. Sa nature divine lui permet de voir ce que les mortels ne voient pas. L'observation surplombante indispensable à la satire est donc offerte par le point de vue du personnage lui-même : « *A story of the absurd appearance that human life as a whole can assume when observed from a god's-eye view of the world*[7]. » Dans *La double accusation*, Justice invoque cette position d'Hermès pour connaître les vices des humains :

> σὺ γοῦν μοι τἀληθές, ὦ Ἑρμῆ, ἂν εἴποις μόνος, ἅτε συνὼν αὐτοῖς τὰ πολλὰ καὶ συνδιατρίβων ἔν τε γυμνασίοις καὶ ἐν τῇ ἀγορᾷ (καὶ ἀγοραῖος γὰρ εἶ καὶ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις κηρύττεις) ὁποῖοι γεγένηνται καὶ εἰ δυνατή μοι παρ᾽ αὐτοῖς ἡ μονή[8].

---

[1] Voir première partie, 2.2.2.

[2] *Dialogi mortuorum*, X, 1.

[3] *ibid.*, 4 ; 5.

[4] *ibid.*, X, 8.

[5] *Cataplus*, 7.

[6] Voir préambule, 5 ; première partie, 2.1.2.

[7] Halliwell (2009), p. 443.

[8] *Bis accusatus*, 8.

> Tu es le seul, Hermès, à pouvoir me dire la vérité, puisque tu te mêles à eux la plupart du temps, et tu passes du temps avec eux dans les gymnases et sur l'agora (car tu es le dieu de l'agora et tu fais les proclamations dans les assemblées) : que sont-ils devenus ? suis-je en mesure de rester seule chez eux ?

Justice insiste sur la fréquentation des mortels par Hermès en employant des participes composés du préfixe συν- (« avec ») ; le temps du présent est doté d'une valeur durative qui renforce ce sens. Elle mentionne également tous les lieux humains où Hermès passe du temps : ce sont des lieux particulièrement peuplés, comme les gymnases, la place publique ou les assemblées[1]. Fort de cette position, Hermès peut ensuite proposer à Justice une réplique à visée satirique qui distingue les mortels sages des demi-sages et des méchants.

Hermès est donc le seul personnage à pouvoir occuper tous les observatoires, du point élevé dans le ciel jusqu'aux profondeurs des Enfers, en passant par la surface terrestre. Depuis ces postes, il peut contempler les humains de manière critique : il est bien une figure de satiriste cynique.

1.3.2. Hermès et les autres satiristes cyniques

Le lien entre Hermès et le genre de la diatribe et de la satire est confirmé par la proximité qu'il entretient avec d'autres personnages qui sont eux aussi des satiristes. Dans *Charon*, le dieu explique au batelier que, si la grande majorité des humains sont vains et vicieux, il en existe quelques-uns qui sont éclairés :

> πλὴν ἀλλὰ εἰσὶν αὐτῶν ὀλίγοι οὐ παραδεδεγμένοι τὸν κηρὸν ἐς τὰ ὦτα, πρὸς τὴν ἀλήθειαν ἀποκλίνοντες, ὀξὺ δεδορκότες ἐς τὰ πράγματα καὶ κατεγνωκότες οἷά ἐστιν […] ὁρᾷς ὅπως ἀποσπάσαντες τῶν πολλῶν καταγελῶσι τῶν γιγνομένων καὶ οὐδαμῇ οὐδαμῶς ἀρέσκονται αὐτοῖς, ἀλλὰ δῆλοί εἰσι δρασμὸν ἤδη βουλεύοντες παρ᾽ ὑμᾶς ἀπὸ τοῦ βίου. καὶ γὰρ καὶ μισοῦνται ἐλέγχοντες αὐτῶν τὰς ἀμαθίας[2].
>
> Cependant, il y en a parmi eux quelques-uns qui n'ont pas mis de cire dans leurs oreilles, puisqu'ils se tournent vers la vérité, qui portent un regard aigu sur les choses et les jugent pour ce qu'elles sont […] Tu vois comme ils se sont écartés de la foule et se moquent de ce qui leur arrive, sans jamais essayer de leur plaire en rien : au contraire, il est clair qu'ils sont déjà résolus à fuir la vie pour venir chez nous. En effet, on les hait parce qu'ils critiquent l'ignorance des humains.

Il est manifeste qu'Hermès se positionne en faveur de ces quelques esprits éclairés : il les oppose à la foule dont il vient de dresser la satire. Ces personnes dont il parle sont bien présentées comme des satiristes. Les verbes δέρκομαι (« voir avec précision »), καταγιγνώσκω

[1] Ces mêmes activités sont mentionnées dans le *Dialogue des dieux* 24, 1.

[2] *Charon*, 21.

(« observer », et par suite « juger »), καταγελάω (« se moquer ») et ἐλέγχω (« critiquer », aux deux sens du terme : « examiner rigoureusement » et « dénoncer de manière à faire honte ») renvoient clairement à l'attitude du satiriste, constituée par l'observation acérée et par la condamnation morale des humains. La récurrence du préfixe κατα- évoque la position surplombante de cette attitude.

Ce soutien aux satiristes est mis en scène lors de la rencontre aux Enfers entre Hermès et différents philosophes cyniques. Il accorde explicitement sa faveur à Ménippe tout au long du *Dialogue des dieux* 10 en le distinguant des autres morts. Il est révélateur que Ménippe soit le premier à être appelé par Hermès : l'adjectif πρῶτος qu'il emploie au début du dialogue[1] n'a pas qu'un sens spatial ou numéral (« en premier », « devant les autres »), mais aussi une orientation qualitative (« supérieur », « éminent »). Quelques lignes plus loin, Hermès consolide cette lecture par le vocatif ἀνδρῶν ἄριστε[2] (« le meilleur des hommes ») et en attribuant à Ménippe la place d'honneur sur le bateau (τὴν προεδρίαν[3]). À la fin du dialogue, Hermès dit au revoir au philosophe en affirmant qu'il est noble, brave (γεννάδας[4]).

Le dieu loue les qualités de Ménippe, qui se trouvent être celles du satiriste. En effet, le personnage du faux philosophe exige que Ménippe se dépouille de certains traits de caractère : la liberté (ἡ ἐλευθερία[5]), le franc-parler (ἡ παρρησία), l'absence de peine (τὸ ἄλυπον) et le rire (ὁ γέλως[6]). Mais Hermès s'oppose au faux philosophe et fait au contraire l'éloge de ces qualités : il les qualifie de χρήσιμα (« utiles »), prenant ainsi la défense du genre de la satire cynique.

Dans ce dialogue, Lucien opère une superposition d'Hermès et Ménippe comme deux satiristes. Dès le départ, le dieu reconnaît en Ménippe un satiriste et le laisse prendre part à la critique des humains. Il lui offre notamment une position élevée : τὴν προεδρίαν παρὰ τὸν κυβερνήτην ἔχε ἐφ᾽ ὑψηλοῦ, ὡς ἐπισκοπῇς ἅπαντας[7] (« Prends la première place, à côté du pilote, en hauteur, pour tous les surveiller »). Ce promontoire apparaît comme une sorte de version réduite de la *sélènoskopia* qu'il opère dans *Icaroménippe* : depuis ce poste, Ménippe peut prendre une part active à la satire en observant le défilé des âmes en même temps

[1] *Dialogi mortuorum*, X, 2.
[2] *ibid.*
[3] *ibid.*
[4] *ibid.*
[5] C'est encore la liberté de Ménippe que loue Hermès dans le *Dialogue des dieux* 22.
[6] *Dialogi mortuorum*, X, 9.
[7] *ibid.*, 13.

qu'Hermès. La satire des morts devient, à certains moments du dialogue, un véritable duo. Il en va ainsi du cas du faux philosophe, où Hermès et Ménippe montrent une émulation dans la satire en se répondant l'un à l'autre :

> ΕΡΜΗΣ. ὁ σεμνὸς δὲ οὗτος ἀπό γε τοῦ σχήματος καὶ βρενθυόμενος, ὁ τὰς ὀφρῦς ἐπηρκώς, ὁ ἐπὶ τῶν φροντίδων τίς ἐστιν, ὁ τὸν βαθὺν πώγωνα καθειμένος ;
> ΜΕΝΙΠΠΟΣ. φιλόσοφός τις, ὦ Ἑρμῆ, μᾶλλον δὲ γόης καὶ τερατείας μεστός· ὥστε ἀπόδυσον καὶ τοῦτον· ὄψει γὰρ πολλὰ καὶ γελοῖα ὑπὸ τῷ ἱματίῳ σκεπόμενα.
> ΕΡΜΗΣ. ἀπόθου σὺ τὸ σχῆμα πρῶτον, εἶτα καὶ ταυτὶ πάντα[1] […]
> ΜΕΝΙΠΠΟΣ. ἀλλὰ καὶ τὸν πώγωνα τοῦτον ἀποθέσθω, ὦ Ἑρμῆ, βαρύν τε ὄντα καὶ λάσιον, ὡς ὁρᾷς· πέντε μναῖ τριχῶν εἰσι τοὐλάχιστον.
> ΕΡΜΗΣ. εὖ λέγεις· ἀπόθου καὶ τοῦτον.
>
> HERMÈS. Et celui-là, qui est hautain dans son maintien et fanfaronne, qui a les sourcils levés, qui est dans ses pensées, qui est-ce, lui, qui laisse tomber sa longue barbe ?
> MÉNIPPE. Un philosophe, Hermès, ou plutôt un charlatan plein de discours fantaisistes. Déshabille-le aussi : tu verras beaucoup de choses risibles cachées sous son habit.
> HERMÈS. Quitte ce maintien, d'abord, et puis tout ça aussi […]
> MÉNIPPE. Allons, qu'il quitte aussi cette barbe, Hermès, qui est lourde et touffue, comme tu vois : il y a au moins cinq mines de poils.
> HERMÈS. Tu as raison : quitte-la aussi.

Ce duo de satiristes est d'autant plus fort qu'Hermès invite Ménippe à participer physiquement au déshabillage du faux philosophe, en le dépouillant de sa grande barbe et de ses sourcils épais. La satire de ce dialogue est certes initiée par Hermès, mais elle repose en fait sur une collaboration étroite avec Ménippe.

Dans *La traversée ou le tyran*, c'est avec un philosophe cynique fictif et archétypal, Cyniscos, qu'Hermès fait équipe pour rattraper le tyran qui tente de retourner à la surface de la Terre :

> εἰ γὰρ μὴ ὁ γενναιότατος οὗτος, ὁ τὸ ξύλον λαβών, συνήργησέ μοι καὶ συλλαβόντες αὐτὸν ἐδήσαμεν, κἂν ᾤχετο ἡμᾶς ἀποφυγών […] εἵπετο δὲ αὐθαίρετός μοι ὁ βέλτιστος οὗτος, καὶ ὥσπερ ἀπὸ ὕσπληγγος θέοντες καταλαμβάνομεν αὐτὸν ἤδη ἐν Ταινάρῳ[2].
>
> Si ce brave homme, avec son bâton, ne m'avait pas rejoint pour m'aider et si nous ne l'avions pas attrapé ensemble et attaché, il nous aurait fui et se serait échappé […] Il m'a suivi de lui-même, cet excellent homme, et, en courant comme quand la corde du départ est baissée, nous le rattrapons quand il était déjà au Ténare.

On retrouve dans ce passage deux appellations laudatives au superlatif. L'assistance est présentée comme un mouvement spontané, comme si Cyniscos était porté vers Hermès par une affinité naturelle : c'est le sens de l'adjectif αὐθαίρετός. Le choix des pronoms montre à deux reprises un entremêlement de la première personne d'Hermès (μοι) et de la troisième personne de Cyniscos (οὗτος). Cette entraide se concrétise enfin par l'utilisation de la première personne

[1] *Dialogi mortuorum*, X, 8-9.

[2] *Cataplus*, 4.

du pluriel et par la récurrence des verbes composés du préfixe συν- : les deux personnages agissent véritablement ensemble. Cette collaboration est bien dotée d'une dimension satirique : Cyniscos, en tant que philosophe détaché de la vanité humaine, vient en aide à la divinité qui le conduit aux Enfers, tandis que le tyran, dans son aveuglement ridicule, veut encore profiter des jouissances terrestres.

Une analogie peut aussi être établie entre Hermès et le sage Solon dans *Charon*. En effet, le dieu le dote de toutes les qualités d'un satiriste, les mêmes que celles qui caractérisent Ménippe : la liberté (ἐλευθέρως), le franc-parler (ἡ παρρησία) et le goût de la vérité (ἡ ἀλήθεια[1]).

Des liens plus discrets sont effectués entre Hermès et d'autres personnages satiristes. S. Halliwell[2] relève que la question τί γελᾳς ; (« Pourquoi est-ce que tu ris ? ») se retrouve dans quatre dialogues de Lucien et permet de tisser un réseau de satiristes. Nous avons déjà étudié l'occurrence du *Dialogue des dieux* 17 où cette question d'Apollon permet de thématiser le rire d'Hermès face au ridicule d'Arès, Aphrodite et Héphaïstos[3]. La seconde occurrence est prononcée par Hermès lui-même au début de *Charon*[4] : elle amorce un dialogue placé sous le signe de la satire cynique de la vanité des affaires humaines. Ces deux dialogues permettent donc de lier le personnage d'Hermès à la question du rire satirique. Les deux dernières occurrences sont elles aussi associées à un personnage cynico-satiriste[5]. Dans le *Dialogue des morts* 13, c'est Alexandre qui pose la question à Diogène : le philosophe cynique répond en faisant la satire de ceux qui considèrent Alexandre comme un dieu[6]. Dans *Les vies de philosophes à vendre*, c'est un acheteur qui pose la question à Démocrite. Sa réponse est explicitement satirique : ἐρωτᾷς ; ὅτι μοι γελοῖα πάντα δοκέει τὰ πρήγματα ὑμέων καὶ αὐτοὶ ὑμέες[7] (« Tu le demandes ? Parce qu'elles me semblent risibles, toutes vos affaires, ainsi que vous-mêmes »). Ainsi, cette question permet de tisser des liens entre différents personnages et

[1] *Charon,* 13.

[2] Halliwell (2009), p. 444.

[3] Voir deuxième partie, 1.1.2.

[4] *Charon,* 1.

[5] Par ailleurs, même si ces répliques ne sont pas prononcées ou adressées à Hermès, le dieu n'est jamais loin, dans les *Dialogues des dieux* voisins, ou au sein du dialogue dans *Les vies de philosophes à vendre*.

[6] *Dialogi mortuorum,* XIII, 2.

[7] *Vitarum auctio,* 13.

de mettre au jour une communauté de personnages satiristes et une galerie de figures cyniques dont fait partie Hermès.

1.3.3. Une somme des sujets de diatribes cyniques

Si l'on se demande quels sont les thèmes satiriques mis dans la bouche d'Hermès, la question apparaît rapidement à la lecture : ils y sont tous. Il constitue une somme des diatribes qui traversent l'œuvre de Lucien[1]. Ce caractère totalisant est thématisé dans les passages satiriques par les propres répliques d'Hermès. Ainsi, *Charon* est saturé par l'adjectif πᾶς (« tout ») et sa forme renforcée ἅπας (« tout à la fois »), associé à des verbes de vision, pour signaler qu'Hermès est un observateur critique de l'ensemble des affaires humaines : δείξεις ἕκαστα ὡς ἂν εἰδὼς ἅπαντα (« Tu me monteras chaque chose, puisque tu les connais toutes ») ; περιήγησαι δὲ τὰ ἐν τῷ βίῳ ἅπαντα[2] (« Fais-moi une visite guidée de toutes les choses de la Terre ») ; πάντα ὁρῶ (« Je vois tout ») ; ἐπισκόπει ἅπαντα[3] (« Observe tout »).

Le *Dialogue des morts* 10 apparaît comme un condensé, à travers Hermès, de tous les thèmes satiriques développés dans d'autres textes de Lucien. Ce court dialogue est constitué par un passage en revue des morts qui embarquent pour les Enfers. Charon donne pour mission à Hermès de déshabiller chaque mort afin d'alléger la barque : cette situation permet à Lucien de souligner la vanité et la superfluité des attributs physiques ou moraux prisés par les humains. Successivement, Hermès satirise et met littéralement à nu la beauté et la coquetterie d'un jeune homme (3), la richesse et la cruauté d'un tyran (4), la force et les prix d'un athlète (5), le luxe et la pompe d'un dignitaire (6), le courage et la victoire d'un soldat (7), l'ignorance, le mensonge et l'appât du gain d'un philosophe (8-9) et la grandiloquence d'un rhéteur (10). Ces satires miniatures occupent seulement quelques lignes chacune et se succèdent rapidement, coordonnées de manière minimale grâce à δέ ou καί. À une échelle plus fine, chaque petite satire est elle-même énoncée de manière lapidaire, sur le mode de l'accumulation en polysyndète. L'exemple du philosophe est révélateur, puisqu'il comporte en un seul paragraphe dix-sept occurrences de la conjonction καί, parfois renforcée par εἶτα ou ἀλλά, ainsi que deux occurrences employées adverbialement ; la phrase centrale en réunit quatorze à elle seule.

[1] Au sujet du lien entre diatribe cynique et satire lucianesque, voir Bompaire (1958), p. 208-210.
[2] *Charon*, 1.
[3] *ibid.*, 5.

Hermès propose des satires miniatures qui vont droit au but pour dénoncer les vices propres à chaque personnage : le dialogue peut être conçu comme un catalogue de « toutes les bêtes noires[1] » de Lucien.

Dans le tableau ci-dessous, nous avons relevé les motifs satiriques ciblés par les discours d'Hermès. Le dieu s'attaque à presque tous les objets qui traversent l'œuvre de Lucien.

Motifs satiriques		Répliques d'Hermès
Les humains	Oubli de la mortalité	*Dialogi deorum*, XIV (chagrin d'Apollon pour Hyacinthe). *Cataplus*, 3-4 (fuite d'un mort hors des Enfers). *Charon*, 8 ; 12 (mort à venir de Crésus) ; 13 (mort à venir de Cambyse) ; 14 (mort à venir de Polycrate) ; 16 (mort à venir d'anonymes) ; 17 ; 19 (comparaison des humaines aux feuilles qui tombent) ; 21 (ignorance de la mortalité) ; 23 (comparaison des humains aux cités en ruines).
	Avidité	*Juppiter tragoedus*, 13 (peuple des dieux réclamant un festin). *Dialogi mortuorum*, IV (mort par excès de nourriture ; crimes pour l'argent). *Timon*, 26 (l'amour mortifère de l'argent) ; 29 (le pouvoir de Ploutos).
	Recherche des honneurs	*Charon*, 8 (honneur de l'athlète). *Dialogi mortuorum*, X, 5 (quitter ses prix aux Enfers). *Dialogi mortuorum*, X, 6 (quitter la gloire et les hommages aux Enfers)
	Guerre	*Charon*, 24 ; *Dialogi mortuorum*, IV (morts sur les champs de bataille) ; *Dialogi mortuorum*, X, 7 (quitter les trophées militaires aux Enfers).
Les philosophes	Charlatanerie	*Bis accusatus*, 8 (teinture de la sagesse). *Vitarum auctio*, 2 (charlatanerie et magie de Pythagore). *Dialogi mortuorum*, X, 8. *Fugitivi*, 31 (thème du déguisement).
	Esprit de querelle	*Bis accusatus*, 25 (doute outrancier du sceptique Pyrrhon). *Vitarum auctio*, 11 (agressivité du cynique Diogène) ; 12 (mépris du cyrénaïque Aristippe) ; 20 (prétention de tout savoir du stoïcien Chrysippe) ; 26 (obscurité et inutilité des savoirs enseignés par Aristote). *Dialogi mortuorum*, X, 7. *Juppiter tragoedus*, 33.
	Ostentation	*Juppiter tragoedus*, 1 (pâleur du teint). *Dialogi mortuorum*, X, 8 (attitude du philosophe) ; 9 (barbe et sourcils). *Fugitivi*, 27 (panoplie du philosophe). *Juppiter tragoedus*, 33 (pâleur du teint).
	Goût des plaisirs	*Bis accusatus*, 13 ; 15 (ivresse du platonicien Polémon) ; 22 (volupté du cyrénaïque Dionysios) ; 23 (mollesse du cyrénaïque Aristippe). *Vitarum auctio*, 12 (ivresse et raffinement de la cuisine du cyrénaïque Aristippe) ; 19 (ivresse et goût pour la cuisine d'Épicure).
	Goût de la richesse	*Vitarum auctio*, 12 (goût du luxe du cyrénaïque Aristippe). *Dialogi mortuorum*, X, 8. *Fugitivi*, 31.
	Impiété	*Vitarum auctio*, 19 (impiété d'Épicure). *Dialogi mortuorum*, X, 8. *Fugitivi*, 31 (monstres fils des philosophes).
	Flatterie	*Dialogi mortuorum*, X, 8.
Les riches	Ostentation	*Charon*, 9 (lit d'or de Crésus). *Dialogi mortuorum*, X, 4 (quitter ses vêtements précieux aux Enfers) ; 6 (quitter son luxe aux Enfers). *Timon*, 20 (nouveaux riches).
	Hybris	*Charon*, 11 (orgueil de Crésus). *Dialogi mortuorum*, X, 4 (quitter son orgueil aux Enfers).
	Objet de flatteries	*Dialogi mortuorum*, V (les flatteurs du riche Eucratès). *Timon*, 8 (parasites de Timon).
	Corruption	*Charon*, 11 (les briques d'or de Crésus).
	Accumulation	*Charon*, 17.

[1] Baldwin (1961), p. 200 : « *All the* bêtes noires. »

Les puissants	Violence	*Charon*, 1 (Zeus contre Héphaïstos) ; 13 (Crésus attendant que ses sujets le craignent). *Dialogi mortuorum*, X, 4 (quitter sa colère et sa cruauté aux Enfers).
	Pouvoir personnel	*Juppiter tragoedus*, 5 (pas d'assemblée populaire).
	Soif de conquête	*Charon*, 8 (conquêtes de Cyrus).
Les croyances	Oracles	*Juppiter tragoedus*, 6 (obscurité des oracles d'Apollon). *Charon*, 11 (goût de Crésus pour les prophéties).
	Dieux étrangers	*Juppiter tragoedus*, 8 (dieux barbares aux premiers rangs) ; 13 (dieux non hellénophones).
	Mort	*Charon*, 22 (la nourriture des âmes).
Les sophistes	Prolixité	*Juppiter tragoedus*, 14 (bavards). *Dialogi mortuorum*, X, 10 (lourdeur des discours)

Il est néanmoins intéressant de remarquer que Lucien privilégie certains thèmes dans les satires dressées par Hermès. Les cibles les plus fréquentes sont les humains, puisqu'Hermès est le dieu qui communique le plus avec eux et qui les connaît le mieux. Sa fonction de psychopompe justifie notamment la grande place occupée par la satire de la mortalité des humains. Les philosophes sont une autre cible privilégiée, puisque Hermès est associé à la maîtrise de la parole[1].

Le personnage d'Hermès permet donc de rassembler tous les thèmes diatribiques d'inspiration cynique qui sont mobilisés par Lucien : le dieu dresse une satire totale de l'humanité, même si ses fonctions traditionnelles l'amènent à privilégier certains motifs. Il s'agit donc d'une figure de l'utilisation par Lucien du genre de la satire cynique.

1.3.4. La tonalité polémique de la diatribe

Puisque Hermès est proche des personnages cyniques, il n'est pas étonnant que ses satires se jouent sur le mode de la diatribe, à travers une tonalité polémique et violente.

La violence du langage

Les satires d'Hermès comportent des propos grossiers et insultants, à l'image de ceux de Diogène qui « parle mal » (ἀγορεύοντος κακῶς[2]). L'un des procédés verbaux employés par

[1] Dans *Les fugitifs*, 22, Apollon explique à Zeus qu'Hermès est particulièrement habile à distinguer la vraie philosophie de la fausse philosophie.

[2] *Vitarum auctio*, 11.

Hermès est l'injure, souvent contenue dans une apostrophe au vocatif adressée à la cible. Parmi sa palette d'insultes, on trouve sans surprise une condamnation générale du vice moral : ματαιοί[1] (« sots », « insolents ») ; μοχθηροῖς τισιν[2] (« des espèces de méchants »). Certains de ces termes trouvent leur origine dans un contexte religieux et rappellent que la satire est dressée par un dieu : μιαρός[3] (« canaille », mais aussi « souillé », « impur ») ; κάθαρμα[4] (« ordure », mais aussi « objet impur rejeté lors des libations ») ; ὁ τρισκατάρατος[5] (« le trois fois maudit »). Hermès recourt aussi à des insultes plus pittoresques, avec une thématique privilégiée en rapport avec le bouc. Il s'en sert pour ridiculiser Pan dans le *Dialogue des dieux* 22 en ramenant systématiquement la conversation à l'animal. Il peut aussi dégrader la barbe, attribut ostentatoire du philosophe, en la comparant à celle d'un bouc, grâce à un mot qui évoque également l'odeur de l'animal (κινάβρα[6]). Ces injures animales trouvent leur aboutissement dans la référence à des créatures monstrueuses pour désigner les enfants des faux philosophes : Κέρβερόν τινα ἢ Γηρυόνην[7] (« un genre de Cerbère ou de Géryon »).

La verdeur du langage se retrouve aussi dans les détails sordides que contiennent les satires qui visent les humains oubliant leur mortalité. Dans *Charon*, le dieu, imité ensuite par le batelier, semble s'amuser à opposer au bonheur des humains la violence de leur mort. Il mentionne ainsi toute une palette de morts différentes : ἐπὶ τὴν πυρὰν[8] (« sur le bûcher ») ; ἀνασκολοπισθήσεται[9] (« Il sera crucifié »). Pour certaines, il n'épargne pas au lecteur des détails sanglants : τὴν κεφαλήν γε ἀποτεμοῦσα τοῦ Κύρου αὕτη ἐς ἀσκὸν ἐμβαλεῖ πλήρη αἵματος[10] (« Après avoir coupé la tête de Cyrus, elle la jettera dans une outre pleine de sang »).

Ce genre de registre se retrouve mobilisé sous forme métaphorique dans d'autres satires d'Hermès. Par exemple, pour dénoncer les parasites qui ont épuisé la richesse de Timon, il utilise la métaphore du charognard dans ses aspects les plus sordides :

> ὑπὸ γυπῶν τοσούτων ὁ κακοδαίμων κειρόμενος τὸ ἦπαρ […] οἱ δὲ τὰ ὀστᾶ γυμνώσαντες ἀκριβῶς καὶ περιτραγόντες, εἰ δέ τις καὶ μυελὸς ἐνῆν, ἐκμυζήσαντες[11].

---

[1] *Dialogi mortuorum*, X, 11.
[2] *Bis accusatus*, 8.
[3] *Fugitivi*, 32.
[4] *Dialogi mortuorum*, X, 9.
[5] *Cataplus*, 4.
[6] *Dialogi mortuorum*, X, 9.
[7] *Fugitivi*, 31.
[8] *Charon*, 13.
[9] *ibid.* 14.
[10] *ibid.*, 13.
[11] *Timon*, 8.

> Le pauvre diable avait le foie dévoré par de tels vautours […] Ils ont complètement mis à nu et rongé ses os et, s'il y avait de la moelle à l'intérieur, ils l'ont sucée.

La violence des gestes

Hermès n'est pas un simple spectateur qui, depuis un poste d'observation élevé, s'en prend verbalement à la vanité humaine : sa satire repose aussi sur l'action directe. Lorsqu'il veut dévoiler la véritable personnalité d'un personnage, la satire s'incarne dans le fait d'arracher ses vêtements. Dans le *Dialogue des morts* 10, Hermès ordonne ainsi aux morts de se dépouiller de leurs attributs terrestres avant de monter sur la barque. Ses répliques sont saturées de verbes à l'impératif aoriste, deuxième personne du singulier, qui expriment cette injonction : ἀπόθου (« Quitte ! ») compte cinq occurrences[1] ; ἄφες (« Enlève » !) en compte trois[2] ; ἀπόδυθι (« Ôte ! ») en compte deux[3] ; ἀπόρριψον (« Jette ! ») en compte deux[4] ; κατάλιπε (« Abandonne ! ») en compte une[5]. Le passage le plus révélateur est ce bref échange en stichomythies entre Hermès et Lampichos, où chaque réplique du dieu contient l'un de ces verbes à l'impératif, parfois repris à un autre mode dans les répliques du tyran :

> ΕΡΜΗΣ. ἀπόθου ταῦτα.
> ΛΑΜΠΙΧΟΣ. ἰδού σοι ὁ πλοῦτος ἀπέρριπται.
> ΕΡΜΗΣ. καὶ τὸν τῦφον ἀπόρριψον, ὦ Λάμπιχε, καὶ τὴν ὑπεροψίαν· βαρήσει γὰρ τὸ πορθμεῖον συνεμπεσόντα.
> ΛΑΜΠΙΧΟΣ. οὐκοῦν ἀλλὰ τὸ διάδημα ἔασόν με ἔχειν καὶ τὴν ἐφεστρίδα.
> ΕΡΜΗΣ. οὐδαμῶς, ἀλλὰ καὶ ταῦτα ἄφες.
> ΛΑΜΠΙΧΟΣ. εἶεν. τί ἔτι ; πάντα γὰρ ἀφῆκα, ὡς ὁρᾷς.
> ΕΡΜΗΣ. καὶ τὴν ὠμότητα καὶ τὴν ἄνοιαν καὶ τὴν ὕβριν καὶ τὴν ὀργήν, καὶ ταῦτα ἄφες[6].
>
> HERMÈS. Ôte ça.
> LAMPICHOS. Voilà, j'ai jeté ma richesse.
> HERMÈS. Jette aussi ton orgueil, Lampichos, et ton mépris, car tu alourdiras le bateau qui coulera.
> LAMPICHOS. Mais alors, mon diadème, permets-moi de le garder, ainsi que mon manteau.
> HERMÈS. Absolument pas : enlève-les aussi.
> LAMPICHOS. Soit. Quoi encore ? J'ai tout enlevé, comme tu vois.
> HERMÈS. Ta cruauté, ta stupidité, ton insolence, ta colère, enlève-les aussi.

La récurrence de ces verbes n'est pas sans produire une impression de violence qui se trouve corroborée par quelques répliques où le dieu, à l'image des cyniques armés de leur bâton, fait appel à la violence physique, comme lors de la satire du tyran Mégapenthès : πρόβαλ᾽

[1] *Dialogi mortuorum*, X, 4 ; 8 ; 9 ; 10.
[2] *ibid.*, 4 ; 7.
[3] *ibid.*, 3 ; 5.
[4] *ibid.*, X, 4 ; 5.
[5] *ibid.*, X, 6.
[6] *ibid.*, X, 4.

αὐτόν, ὦ Τισιφόνη, ἐς τὸ μέσον ἐπὶ τράχηλον ὠθοῦσα[1] (« Balance-le au milieu, Tisiphone, en le prenant par la gorge »). Dans le *Dialogue des dieux* 30, Minos donne à Hermès toute une série d'ordres qui appellent à la violence contre les âmes damnées. La violence, autant verbale que gestuelle, est donc un des traits partagés par les diatribes cyniques et les satires d'Hermès.

Des diatribes atténuées

Malgré la violence de certaines diatribes, cette impression doit être nuancée : le régime satirique d'Hermès n'est pas le même pour toutes les cibles qu'il vise. La violence verbale et gestuelle que nous avons relevée concerne surtout les humains qui sont particulièrement vicieux et nocifs : les riches, les puissants ou les faux philosophes. Il en va différemment lorsque la satire cible la mortalité des humains : Hermès est un dieu proche des humains et il n'est pas dépourvu de tendresse à leur égard. Dans ce cas, le discours satirique s'atténue.

Dans un certain nombre de ses discours satiriques qui visent à dénoncer la vanité de la condition humaine, Hermès recourt à des images poétiques, et plus précisément des métaphores végétales : le cycle des saisons et ses effets sur les plantes constituent une image poétique traditionnelle de la mortalité humaine[2]. Ainsi, pour évoquer les morts âgés, Hermès n'emploie pas un discours violent qui décrirait la décrépitude physique, mais préfère mobiliser la métaphore de la vigne et du raisin (qui n'est certes pas dénuée d'humour) :

> ἰδοὺ πάλιν οὗτοι δυεῖν δέοντες τετρακόσιοι, τακεροὶ πάντες καὶ πέπειροι καὶ καθ᾽ ὥραν τετρυγημένοι[3].
>
> Les voici à leur tour, trois cent quatre-vingt-dix-huit, tous tendres, mûrs et vendangés en leur saison.

De même, lorsque Ménippe s'effraie de trouver Hélène sous la forme d'un squelette, Hermès propose immédiatement d'imager la situation à travers la métaphore topique de la fleur :

> καὶ τὰ ἄνθη ξηρὰ ὄντα εἴ τις βλέποι ἀποβεβληκότα τὴν βαφήν, ἄμορφα δῆλον ὅτι αὐτῷ δόξει, ὅτε μέντοι ἀνθεῖ καὶ ἔχει τὴν χρόαν, κάλλιστά ἐστιν[4].
>
> Les fleurs aussi, si on les regarde lorsqu'elles sont desséchées et qu'elles ont perdu leur teinte, il est évident qu'on les trouve laides ; mais lorsqu'elles fleurissent et qu'elles sont colorées, elles sont très belles.

[1] *Cataplus*, 25.

[2] Voir Virgile, *Aeneis*, VI, v. 308.

[3] *Cataplus*, 5.

[4] *Dialogi mortuorum*, XVIII, 2.

Dans *Charon*, le batelier compare les mortels à des bulles qui éclatent. Hermès valorise cette image poétique, en la comparant explicitement à la métaphore des feuilles que l'on trouve à deux reprises chez Homère :

> Οἵη περ φύλλων γενεὴ τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν.
> Φύλλα τὰ μέν τ᾽ ἄνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δέ θ᾽ ὕλη
> τηλεθόωσα φύει, ἔαρος δ᾽ ἐπιγίγνεται ὥρη·
> ὣς ἀνδρῶν γενεὴ ἣ μὲν φύει ἣ δ᾽ ἀπολήγει[1].
>
> Telles sont les générations des feuilles, telles aussi celles des hommes.
> Les feuilles, tantôt le vent en répand sur le sol, tantôt la forêt
> luxuriante en fait pousser, et la saison du printemps survient.
> Ainsi, les générations des hommes ou bien pousse, ou bien cesse.
>
> […] οἳ φύλλοισιν ἐοικότες ἄλλοτε μέν τε
> ζαφλεγέες τελέθουσιν ἀρούρης καρπὸν ἔδοντες,
> ἄλλοτε δὲ φθινύθουσιν ἀκήριοι[2].
>
> Pareils aux feuilles, tantôt
> ils naissent éclatants en mangeant le fruit de la terre,
> tantôt se consument, sans vie.

Cette tendance à recourir à la métaphore pour évoquer la condition humaine s'accompagne, même dans les discours les plus satiriques, d'une compassion de la part d'Hermès envers les humains, passant du rire railleur à la pitié :

> *It is as though the longer Charon and Hermes survey the scene, the less easy they find it to laugh and the more inclined they become to regard humans as victims of a miserable predicament*[3].

Les répliques d'Hermès sont émaillées d'adjectifs qui renvoient à la condition misérable des mortels : ἄθλιος[4] (« le malheureux ») ; ὁ κακοδαίμων[5] (« le pauvre diable »). Le discours d'Hermès amène Charon à conclure le dialogue satirique sur cette tonalité : οἷά ἐστι τὰ τῶν κακοδαιμόνων ἀνθρώπων πράγματα[6] (« De quelle sorte sont les affaires des pauvres diables d'humains… »).

Les humains, exceptés les plus vicieux d'entre eux, sont à la fois satirisés dans leur vanité et présentés comme des victimes par Hermès. Lorsqu'il décrit leur condition à Charon, le dieu mobilise des allégories qui régissent la vie des mortels :

> ΧΑΡΩΝ. ὁ δὲ περιπετόμενος αὐτοὺς ἐκ τἀφανοῦς οὗτος ὄχλος τίνες εἰσίν ;
> ΕΡΜΗΣ. ἐλπίδες, ὦ Χάρων, καὶ δείματα καὶ ἄγνοιαι καὶ ἡδοναὶ καὶ φιλαργυρίαι καὶ ὀργαὶ καὶ μίση καὶ τὰ τοιαῦτα. τούτων δὲ ἡ ἄγνοια μὲν κάτω συναναμέμικται αὐτοῖς καὶ συμπολιτεύεται, καὶ νὴ Δία καὶ τὸ μῖσος καὶ ὀργὴ καὶ ζηλοτυπία καὶ ἀμαθία καὶ ἀπορία καὶ

[1] *Ilias*, VI, v. 146-149.

[2] *ibid.*, XXI, v. 464-466.

[3] Halliwell (2009), p. 451.

[4] *Charon*, 14 ; 17.

[5] *Timon*, 8.

[6] *Charon*, 24.

> φιλαργυρία, ὁ φόβος δὲ καὶ αἱ ἐλπίδες ὑπεράνω πετόμενοι ὁ μὲν ἐμπίπτων ἐκπλήττει ἐνίοτε καὶ ὑποπτήσσειν ποιεῖ, αἱ δ᾽ ἐλπίδες ὑπὲρ κεφαλῆς αἰωρούμεναι, ὁπόταν μάλιστα οἴηταί τις ἐπιλήψεσθαι αὐτῶν, ἀναπτάμεναι οἴχονται κεχηνότας αὐτοὺς ἀπολιποῦσαι, ὅπερ καὶ τὸν Τάνταλον κάτω πάσχοντα ὁρᾷς ὑπὸ τοῦ ὕδατος[1].
>
> CHARON. Cette foule qui vole autour d'eux, invisible, qui est-ce ?
> HERMÈS. Ce sont les espérances, Charon, les craintes, les ignorances, les plaisirs, les cupidités, les colères, les haines et les autres vices de ce genre. Parmi eux, l'ignorance est descendue se mêler aux humains et participer aux affaires de la cité, ainsi que, par Zeus, la haine, la colère, la jalousie, la stupidité, le doute, la cupidité. Comme, de leur côté, la peur et les espoirs volent au-dessus, la première, lorsqu'elle tombe sur eux, les abasourdit parfois et les force à se courber, et les espérances s'élèvent au-dessus de leur tête, et chaque fois que l'on croit le plus se saisir d'elles, elles partent en s'envolant, abandonnant les humains bouche bée : c'est précisément ce que tu vois Tantale endurer aux Enfers à cause de l'eau.

Dans ce passage, les passions allégorisées sont systématiquement placées en position de sujet, tandis que les humains occupent toujours la fonction d'objet direct et même indirect. L'incompréhension des humains est également soulignée à travers le verbe οἴηται (« croire ») ou l'adjectif κεχηνότας (« bouche bée »). La référence finale à Tantale achève de présenter les humains comme les victimes d'un tourment éternel.

Cette position de victime se traduit aussi par le recours au registre pathétique qui distingue la satire d'Hermès de la diatribe cynique. Les exemples qu'il mobilise pour illustrer le caractère risible (καταγέλαστα[2]) de la condition humaine relèvent paradoxalement du pathétique. Il en va ainsi de l'exemple du père qui se réjouit de la naissance de son fils, sans savoir que l'enfant mourra prématurément : εἰ ἠπίστατο ὡς ἑπτέτης γενόμενος ὁ παῖς τεθνήξεται, ἆρα ἄν σοι δοκεῖ χαίρειν ἐπ᾽ αὐτῷ γεννωμένῳ[3] ; (« S'il savait que, arrivé à sept ans, l'enfant mourra, est-ce que tu crois qu'il se réjouirait de sa naissance ? »). Lorsqu'Hermès décrit quelles sont les réactions des proches du tyran sur Terre, il mêle le registre polémique, dans la lignée des répliques précédentes, et le pathétique, en évoquant la situation de la famille du mort :

> οἱ μὲν ἐς τὴν ἐκκλησίαν συνελθόντες ἄσμενοι γελῶσι πάντες ἐπὶ τῷ Λαμπίχου θανάτῳ καὶ ἡ γυνὴ αὐτοῦ συνέχεται πρὸς τῶν γυναικῶν καὶ τὰ παιδία νεογνὰ ὄντα ὁμοίως κἀκεῖνα ὑπὸ τῶν παίδων βάλλεται ἀφθόνοις[4].
>
> Ceux-là se sont réunis en assemblée, joyeux, et rient tous de la mort de Lampichos. Sa femme est retenue par les autres femmes et ses enfants qui viennent de naître, eux aussi, de même, reçoivent des pierres des autres enfants.

Lucien fait donc d'Hermès une figure de la diatribe et de la satire cyniques, mais en adaptant son discours à la personnalité et aux attributions de ce dieu proche des mortels.

---

[1] *Charon,* 15.

[2] *ibid.*, 17.

[3] *ibid.*

[4] *Dialogi mortuorum,* X, 12.

2. Une figure de la création prosimétrique

Nous venons de voir qu'Hermès était, pour Lucien, une figure de la *mixis* de différents genres littéraires : le dialogue philosophique, la comédie, le plaidoyer, la harangue politique, la tragédie, la diatribe, *etc*. Nous proposons maintenant de nous intéresser à un genre de *mixis* particulier, car il s'agit du mélange non pas de plusieurs genres littéraires, mais de deux modalités du discours, la prose et la versification. L'époque impériale, où la prose se développe considérablement, est riche en discussion sur ce sujet[1] : la poésie a-t-elle précédé la prose, ou l'inverse ? faut-il intégrer l'héritage de la versification ou le rejeter ? Chez Lucien, ces réflexions sont centrales, puisqu'une part significative de son œuvre mêle les deux modalités. Dans cette partie, nous tenterons de montrer que la figure d'Hermès permet d'imager une position ambivalente par rapport à la prose et au vers.

2.1. Le dieu de la rhétorique et de la prose

Hermès est fondamentalement lié à la création rhétorique et à la protection des orateurs. Il n'est pas surprenant que Lucien réinvestisse cette fonction traditionnelle : il fait d'Hermès la divinité tutélaire de la sophistique et de la prose.

2.1.1. Le dieu de la rhétorique et des orateurs

Parmi les mentions d'Hermès par d'autres personnages, certaines renvoient directement à sa fonction de protecteur des rhéteurs et de maîtrise de l'art oratoire. L'épiclèse qui renvoie à cette prérogative est l'épithète λόγιος (« éloquent », « qui maîtrise la parole ») qui est citée dans l'œuvre de Lucien à plusieurs reprises : τῷ Λογίῳ θύσομεν[2] (« Nous ferons un sacrifice en l'honneur du dieu éloquent ») ; κακὸν κακῶς σε ὁ λόγιος Ἑρμῆς ἐπιτρίψειεν αὐτοῖς λόγοις[3] (« Que l'éloquent Hermès t'écrase, toi, malheureux de malheur, avec tes discours »). On trouve même l'adjectif employé par le Coq au superlatif, ce qui témoigne de l'insistance de Lucien sur

[1] Voir Guez (2016).
[2] *Apologia*, 2.
[3] *Pseudologista*, 24.

cette fonction du dieu : Ἑρμοῦ πάρεδρος ὢν λαλιστάτου καὶ λογιωτάτου θεῶν ἁπάντων[1] (« Je suis l'assesseur d'Hermès, le plus bavard et le plus éloquent de tous les dieux »). Nous avons vu que toute une série d'adjectifs font écho à cette épiclèse traditionnelle en soulignant de manière comique l'usage abondant de la parole qui caractérise Hermès[2].

C'est surtout à l'utilisation rhétorique de la parole qu'est associé le dieu. Il présente d'ailleurs lui-même cette fonction comme l'une de ses principales missions : μοι τὰ τῆς ἡμέρας ἔργα […] ῥήτορας ἐκδιδάσκειν[3] (« Les tâches qui m'occupent la journée : […] enseigner aux orateurs »). Hermès est parfois explicitement invoqué selon cette prérogative, afin d'émettre un jugement sur les qualités oratoires d'un personnage : ὡς εὖ γε νὴ τὸν Ἑρμῆν καὶ κατὰ τὸν τῶν ῥητόρων νόμον πεπροοιμίασταί σοι[4] (« Bravo, au nom d'Hermès, tu viens de faire un exorde à la manière des orateurs »). Dans la *prolalia Héraclès,* cette fonction est thématisée en creux, à travers la vision différente qu'en ont les Celtes, qui font d'Héraclès et non Hermès le dieu de l'art oratoire :

> τὸν λόγον ἡμεῖς οἱ Κελτοὶ οὐχ ὥσπερ ὑμεῖς οἱ Ἕλληνες Ἑρμῆν οἰόμεθα εἶναι, ἀλλ᾽ Ἡρακλεῖ αὐτὸν εἰκάζομεν, ὅτι παρὰ πολὺ τοῦ Ἑρμοῦ ἰσχυρότερος οὗτος[5]
>
> Nous les Celtes, nous ne pensons pas, comme vous les Grecs, que la parole soit Hermès : nous la représentons sous les traits d'Héraclès, parce qu'il est beaucoup plus fort qu'Hermès.

Dans ce discours, il est dit que les Celtes représentent ce dieu par une chaîne d'or qui relie sa bouche aux oreilles de ses auditeurs, image de la puissance de l'art oratoire. Peut-être que la fin d'*Icaroménippe* reprend cette image en l'appliquant à Hermès : ἐμὲ δὲ ὁ Κυλλήνιος τοῦ δεξιοῦ ὠτὸς ἀποκρεμάσας περὶ ἑσπέραν χθὲς κατέθηκε[6] (« Moi, le dieu du Cyllène m'a suspendu par l'oreille droite et m'a déposé hier, vers le soir »).

Chez Lucien, tous les personnages divins s'accordent à reconnaître la maîtrise oratoire d'Hermès en mobilisant le lexique de la technique et de l'expertise. Apollon fait allusion à sa maîtrise de la parole : περὶ λόγους ἔχων[7] (« Les discours, c'est son domaine »). Héphaïstos le présente explicitement comme un orateur professionnel : ὁ δὲ ῥήτωρ τέ ἐστι καὶ τῶν τοιούτων οὐ παρέργως μεμέληκεν αὐτῷ[8] (« C'est un orateur et il ne prend pas à la légère les choses

[1] *Gallus,* 2.
[2] Voir première partie, 1.2.2.
[3] *Dialogi deorum,* XXIV, 1.
[4] *Nigrinus,* 10.
[5] *Hercules,* 4.
[6] *Icaromenippus,* 34.
[7] *Fugitivi,* 22.
[8] *Prometheus,* 5.

comme ça »). Prométhée affirme pleinement la puissance oratoire d'Hermès : ἄμφω δὲ τεχνῖται καὶ εἰπεῖν δεινοὶ ἐοίκατε εἶναι[1] (« Vous avez tous les d'eux l'air d'experts habiles à parler ») ; εἶ καὶ δικανικὸς[2] (« Tu es habile en plaidoirie »). Cette reconnaissance de la part de Prométhée est d'autant plus appuyée qu'Hermès le considère à son tour comme un expert en éloquence : εἶ σὺ πανουργότατος ἐν τοῖς λόγοις[3] (« Tu es infiniment retors dans tes discours ») ; οὐ ῥᾴδιον, ὦ Προμηθεῦ, πρὸς οὕτω γενναῖον σοφιστὴν ἀμιλλᾶσθαι[4] (« Ce n'est pas facile, Prométhée, de lutter contre un sophiste aussi valeureux »). C'est d'ailleurs par son statut de *logios* qu'Hermès peut prononcer un tel jugement. Aussi, il n'est pas étonnant qu'Hermès s'intéresse de près à la confrontation entre le Syrien et la Rhétorique dans *La double accusation*, puisqu'elle relève directement de son domaine d'expertise[5].

À plusieurs reprises, l'Hermès de Lucien est mis en scène dans des pratiques rhétoriques qui ont cours à l'époque de la Seconde Sophistique. C'est le cas de l'apologie de Prométhée : déjà condamné, son sort est scellé et rien ne peut le sauver. Néanmoins, Hermès accepte d'organiser une fiction de jugement où Prométhée peut produire un plaidoyer. Le dieu emploie explicitement l'adjectif « sophistique » pour faire allusion à la pratique oratoire qui consiste à créer des discours judiciaires fictifs à partir de thèmes historiques ou mythologiques : τὴν ἐν τῷ μέσῳ δὴ ταύτην σχολὴν καλῶς ἂν εἴη ἔχον εἰς ἀκρόασιν καταχρήσασθαι σοφιστικήν[6] (« En attendant, ce serait bien d'utiliser ce temps libre pour une audition sophistique »). Charon, dans *La traversée*, laisse entendre qu'Hermès s'adonne souvent à des performances oratoires publiques (ἐπίδειξις[7]). Dans *Zeus tragédien*, Zeus a le trac face à la foule des divinités réunies sur l'Olympe. Pour le sortir de son embarras, Hermès lui propose l'exercice déclamatoire de l'éthopée[8], qui consiste à s'inspirer du style et de la *persona* d'une grande figure pour produire un texte nouveau, sur un sujet donné :

---

[1] *Prometheus*, 5.

[2] *ibid.*, 4.

[3] *ibid.*, 4.

[4] *ibid.*, 20. Le mot σοφιστής est déjà employé par Hermès pour désigner le titan dans *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, v. 844.

[5] *Bis accusatus*, 14.

[6] *Prometheus*, 4.

[7] *Cataplus*, 1 : ἐπιδεικνύμενος.

[8] Voir Webb (2006 ; 2017). Berdozzo (2011), p. 130 : « *Evoziert Lukian hier anscheinend eine Szene, welche sich damals während der Deklamationen in Wirklichkeit vielleicht nicht so selten ereignet haben wird, und vielen unter den* habitués *als recht bekannt vorgekommen sein wird* » (« Lucien évoque ici de toute évidence une scène qui a réellement, et peut-être pas si rarement, eu lieu à cette époque-là, pendant les déclamations, et qui semble avoir été assez familière à un grand nombre d'*habitués* »).

> σὺ δὲ τῶν Δημοσθένους δημηγοριῶν τῶν κατὰ Φιλίππου ἥντινα ἐθέλεις σύνειρε, ὀλίγα ἐναλλάττων· οὕτω γοῦν οἱ πολλοὶ νῦν ῥητορεύουσιν[1].
>
> Choisis l'une des harangues de Démosthène contre Philippe, débite-la, en la changeant un peu. C'est comme ça que la plupart des orateurs font de nos jours.

Cette mise en scène de performances oratoires s'accompagne d'une potentielle allusion aux *progymnasmata*, les exercices préparatoires auxquels s'adonne l'apprenti rhéteur à l'époque de Lucien[2]. Nous proposons de voir une image de cette pratique à travers la métaphore de l'entraînement sportif. En effet, tant par l'étymologie que par la conception qu'en ont les orateurs, cet entraînement rhétorique est étroitement lié aux exercices physiques de l'athlète : « *The* progymnasmata *were a gymnastic training for the mind, true to the root sense of the verb* gymnazô, *shaping it for certain activities just as athletics shaped the body*[3]. » Ce rapprochement se retrouve chez plusieurs auteurs, comme Philostrate qui dédie un traité entier à la gymnastique : en guise de prologue, il place sur le même plan le sport et différentes connaissances (σοφίαι), parmi lesquelles se trouve l'art de la parole (εἰπεῖν σὺν τέχνῃ[4]). Or, la divinité qui préside à l'entraînement des sportifs est aussi celle qui préside à l'entraînement des orateurs : Hermès. Dès l'époque archaïque, le dieu a sa statue dans les gymnases[5] et préside à des jeux sportifs[6], dont certains, pour les jeunes garçons, portent son nom, *Hermaia*[7]. Lucien ne manque pas de faire allusion à cette fonction ni de la superposer à l'art oratoire. Dans le catalogue de ses missions, Hermès associe, en les coordonnant les unes à la suite des autres, ses fonctions de dieu du sport, de héraut et de dieu de la rhétorique :

> μοι τὰ τῆς ἡμέρας ἔργα· ἐν παλαίστραις εἶναι καὶ ταῖς ἐκκλησίαις κηρύττειν καὶ ῥήτορας ἐκδιδάσκειν[8].
>
> Les tâches qui m'occupent la journée : être dans les palestres, faire les proclamations dans les assemblées, enseigner aux orateurs.

Le même verbe διδάσκειν (« instruire »), qui est ici associé à la rhétorique, est ailleurs utilisé par Apollon pour renvoyer à l'athlétisme : σὺ δὲ παλαίειν διδάσκεις παιδοτρίβης ἄριστος ὤν[9] (« Toi, tu enseignes la lutte, puisque tu es le meilleur pédotribe »). Et dans le *Dialogue des*

---

[1] *Juppiter tragoedus*, 14.

[2] Sur les *progymnasmata*, voir Webb (2001).

[3] Webb (2001), p. 292.

[4] Philostrate, *De gymnastica*, 1.

[5] Pausanias, *Graeciae descriptio*, I, 2, 5 ; I, 17, 2 ; III, 24, 7 ; IV, 32, 1 ; VIII, 39, 6.

[6] Pindare, *Nemea*, X. Aristophane, *Plutus*, v. 1161.

[7] Platon, *Lysis*, 203a ; 206d. Pausanias, *Graeciae descriptio*, VII, 14, 10.

[8] *Dialogi deorum*, XXIV, 1.

[9] *ibid.*, XXVI, 2.

dieux 7, Apollon décrit les premiers exploits d'Hermès à travers le lexique du sport : ἐκμελετήσας τὴν κλεπτικήν (« Il s'est entraîné à voler ») ; χθὲς δὲ προκαλεσάμενος τὸν Ἔρωτα κατεπάλαισεν εὐθὺς οὐκ οἶδ' ὅπως ὑφελὼν τὼ πόδε[1] (« Hier, après avoir provoqué Éros à la lutte, il l'a aussitôt vaincu en lui renversant les jambes, je ne sais pas de quelle manière »). Ainsi, nous pouvons voir que Lucien, en filigrane, associe la fonction sportive et la fonction rhétorique du dieu : l'Hermès de Lucien est bien avant tout le dieu de l'art oratoire.

2.1.2. Le dieu de la prose contre les vers

Hermès est aussi plus spécifiquement, à l'époque impériale, le dieu de l'écriture en prose : « Parce qu'il préside à l'éloquence, Hermès est pour les prosateurs une divinité tutélaire[2]. » Lucien reprend volontiers cette association.

Cette représentation se traduit tout d'abord par un rejet des poètes et de leurs œuvres. Hermès dénonce l'emphase outrancière de la langue poétique, comme il le dit à Charon qui s'étonne du contraste entre les maigres vestiges de Troie et les vers pompeux d'Homère : ἀποπνίξεις γὰρ εὖ οἶδ' ὅτι τὸν Ὅμηρον κατελθὼν ἐπὶ τῇ μεγαληγορίᾳ τῶν ἐπῶν[3] (« Je suis sûr que tu étrangleras Homère, quand tu seras redescendu, à cause de la grandiloquence de ses vers »). Dans cette citation, Hermès dénonce la vanité de l'écriture poétique, qui s'attache à chanter des choses passagères et vaines. Il critique la même chose lorsqu'il montre à Ménippe les ombres des héros chantés par les poètes épiques : καὶ μὴν ἐκεῖνά ἐστιν ἃ πάντες οἱ ποιηταὶ θαυμάζουσι τὰ ὀστᾶ, ὧν σὺ ἔοικας καταφρονεῖν[4] (« Eh bien, c'est ça que tous les poètes admirent : les os que tu as l'air de mépriser »). Hermès met à distance un passé poétique qui, pourtant, innerve la création rhétorique de l'époque impériale : à travers lui, Lucien critique peut-être un rapport trop univoque aux poètes canoniques.

Zeus tragédien est un dialogue intéressant dans cette perspective, puisqu'il thématise à travers la figure d'Hermès le rejet de la poésie et la revendication de l'écriture : « Autant que

[1] *Dialogi deorum*, VII.

[2] Guez (2016), p. 33. Nous avons vu dans notre introduction que le phénomène est cependant limité chez les prosateurs de l'époque impériale.

[3] *Charon*, 23.

[4] *Dialogi mortuorum*, XVIII, 1.

deux positions sur la Providence, ce sont deux manières de parler que le texte oppose[1]. » C'est d'abord contre Zeus qu'Hermès se place, puisque le roi des dieux, comme l'indique le titre du texte, s'est rangé du côté des vers dramatiques. Lorsqu'Hermès, à cause de sa proclamation en prose, subit les reproches de Zeus, sa réponse apparaît comme une revendication stylistique en faveur de la prose :

> ΖΕΥΣ. οὕτω ψιλά, ὦ Ἑρμῆ, καὶ ἁπλοϊκὰ καὶ πεζὰ κηρύττεις, καὶ ταῦτα ἐπὶ τοῖς μεγίστοις συγκαλῶν ;
> ΕΡΜΗΣ. ἀλλὰ πῶς γάρ, ὦ Ζεῦ, ἀξιοῖς ;
> ΖΕΥΣ. ὅπως ἀξιῶ ; ἀποσέμνυνε, φημί, τὸ κήρυγμα μέτροις τισὶ καὶ μεγαλοφωνίᾳ ποιητικῇ, ὡς μᾶλλον συνέλθοιεν.
> ΕΡΜΗΣ. ναί. ἀλλ᾽ ἐποποιῶν, ὦ Ζεῦ, καὶ ῥαψῳδῶν τὰ τοιαῦτα, ἐγὼ δὲ ἥκιστα ποιητικός εἰμι· ὥστε διαφθερῶ τὸ κήρυγμα ὑπέρμετρα ἢ ἐνδεᾶ συνείρων, καὶ γέλως ἔσται παρ᾽ αὐτοῖς ἐπὶ τῇ ἀμουσίᾳ τῶν ἐπῶν[2].
>
> ZEUS. Elle est bien simple, Hermès, bien dégarnie et bien prosaïque, ta proclamation, alors que tu convoques les dieux pour des affaires importantes.
> HERMÈS. Eh bien, comment la veux-tu, Zeus ?
> ZEUS. Comment je la veux ? Donne de la solennité, dis-je, à la proclamation, avec des vers et une emphase poétique, pour mieux les faire venir.
> HERMÈS. Oui, mais Zeus, c'est le propre des poètes épiques et des rhapsodes, les discours comme ça. Mais moi, je ne suis pas le moins du monde doué en poésie, à tel point que je vais gâcher la proclamation en enchaînant des vers trop longs ou trop courts, et les dieux riront du manque de maîtrise de mes vers.

Hermès rejette l'esthétique poétique proposée par Zeus, tant la forme versifiée que le style ampoulé. Il s'exclut lui-même du groupe formé par les poètes : le pronom de première personne et la particule adversative qui suivent immédiatement traduisent bien la revendication de distinction. La modestie affichée d'Hermès ne sert qu'à affirmer son rejet de la pratique poétique grâce au thème de l'incomplétude (ἥκιστα ποιητικός ; διαφθερῶ ; ὑπέρ-μετρα ἢ ἐνδεᾶ ; ἀ-μουσίᾳ). Tout ce rejet met à jour en creux la façon dont Hermès accepte ce que Zeus lui reproche : une langue prosaïque. Au contraire, il se revendique du texte en prose en paraphrasant le Socrate de Platon : οὐ γάρ εἰμι ποιητικός[3] (« Je ne suis pas doué en poésie »).

À la suite immédiate de ce passage, Hermès affirme de nouveau le rejet de la poésie en s'opposant cette fois à Apollon, divinité traditionnelle de la langue poétique :

> ὁρῶ γοῦν καὶ τὸν Ἀπόλλω γελώμενον ἐπ᾽ ἐνίοις τῶν χρησμῶν, καίτοι ἐπικρυπτούσης τὰ πολλὰ τῆς ἀσαφείας, ὡς μὴ πάνυ σχολὴν ἄγειν τοὺς ἀκούοντας ἐξετάζειν τὰ μέτρα[4].
>
> Je vois d'ailleurs qu'Apollon aussi fait rire à cause de certains de ses oracles, alors que l'obscurité les recouvre pour la plupart, à tel point que les auditeurs n'ont pas du tout le temps d'examiner la métrique.

[1] Guez (2016), p. 36.

[2] *Juppiter tragoedus*, 6.

[3] Platon, *Respublica*, 393d.

[4] *Juppiter tragoedus*, 6.

La dénonciation de l'obscurité des oracles d'Apollon est un motif récurrent dans l'œuvre de Lucien[1]. Mais ici, c'est Hermès qui la prend en charge afin d'affirmer son autonomie en tant que divinité de la prose, contre la divinité de la poésie. D'ailleurs, plus tard dans le dialogue, les vers prophétiques d'Apollon sont largement ridiculisés, ce qui donne raison aux paroles d'Hermès[2].

Enfin, quelques chapitres plus loin, Hermès affirme de nouveau son rejet de la poésie au profit de la prose. Paralysé par le trac, Zeus en oublie le début de son discours et propose de se raccrocher à des vers homériques. La réaction d'Hermès est vive :

> ἄπαγε, ἱκανῶς καὶ πρὸς ἡμᾶς πεπαρῴδηταί σοι τὰ πρῶτα. πλὴν εἰ δοκεῖ, τὸ μὲν φορτικὸν τῶν μέτρων ἄφες, σὺ δὲ τῶν Δημοσθένους δημηγοριῶν τῶν κατὰ Φιλίππου ἥντινα ἐθέλεις σύνειρε[3].
>
> Arrête, tu as suffisamment pastiché la poésie devant nous au début. S'il te plaît, laisse tomber ces vers lourds, et débite l'une des harangues de Démosthène contre Philippe, celle que tu veux.

Hermès exprime clairement son rejet et remet en question la valeur littéraire de la poésie de Zeus. Contre les vers homériques, Hermès assume le choix du modèle démosthénien, figure du prosateur[4].

Un personnage singulier permet de mettre en perspective le rapport d'Hermès aux vers et à la prose : c'est le Coq dans *Le rêve ou le coq*. Au début du dialogue, le volatile explique à Micylle pourquoi il est doué de parole :

> ὁ τοῦ Ἀχιλλέως ἵππος ὁ Ξάνθος […] διαλεγόμενος, ἔπη ὅλα ῥαψῳδῶν, οὐχ ὥσπερ ἐγὼ νῦν ἄνευ τῶν μέτρων […] Ἑρμοῦ πάρεδρος ὢν λαλιστάτου καὶ λογιωτάτου θεῶν ἁπάντων[5].
>
> Le cheval d'Achille, Xanthos, […] dialoguait en récitant comme un rhapsode des poèmes entiers, pas comme moi, qui dialogue sans utiliser de vers […] Je suis l'assesseur d'Hermès, le plus bavard et le plus éloquent de tous les dieux.

Le Coq affirme son appartenance à Hermès *logios*, le dieu de la parole. Il associe à sa divinité tutélaire une manière de parler spécifique : si le cheval qui appartient à un héros épique s'exprime en vers, il est logique que le coq qui appartient à Hermès converse dans une langue

---

[1] *Juppiter tragoedus*, 6 ; 20 ; 28 ; 40.

[2] *ibid.*, 30-31. Guez (2016), p. 36 : « Pris d'un enthousiasme grotesque, il énonce alors une prophétie inintelligible, en vers, qui consiste en fait en un collage de morceaux d'Homère et d'oracles hérodotéens. »

[3] *Juppiter tragoedus*, 14.

[4] Peut-être que l'on attendrait la figure d'Isocrate qui, dans *Évagoras*, 8-11, montre qu'il est très facile d'écrire de la poésie et très difficile d'écrire de la prose.

[5] *Gallus*, 2.

prosaïque[1]. L'emploi du participe διαλεγόμενος est particulièrement intéressant, puisqu'il permet d'affirmer que la forme du dialogue en prose relève de la protection d'Hermès : or, c'est la forme que revendique Lucien.

2.2. La création poétique

Si Hermès est fondamentalement le dieu de la rhétorique en prose, il n'est pas sans critiquer les dérives des orateurs :

> καὶ ὁ ῥήτωρ δὲ σὺ ἀπόθου τῶν ῥημάτων τὴν τοσαύτην ἀπεραντολογίαν καὶ ἀντιθέσεις καὶ παρισώσεις καὶ περιόδους καὶ βαρβαρισμοὺς καὶ τὰ ἄλλα βάρη τῶν λόγων[2].
>
> Quant à toi, le rhéteur, ôte ton abondance infinie de paroles, tes antithèses, tes phrases bien balancées, tes périodes, tes expressions barbares et tout ce qui est lourd dans tes discours.

Bien plus, il s'éloigne parfois radicalement de la prose pour se rapprocher de la création poétique, alors qu'il la rejette à plus d'une occasion : en sophiste chevronné, Lucien adapte la figure d'Hermès à chacun de ses textes. Dans certaines représentations antiques que reprend Lucien, Hermès apparaît bien comme un dieu associé à l'écriture poétique.

2.2.1. Hermès et Apollon

Traditionnellement, la mythologie d'Hermès est entrelacée avec celle de son frère Apollon[3]. Lucien rend compte à plusieurs reprises de cette association dans les représentations antiques. Dans *La déesse de Syrie*, le temple décrit par le narrateur contient, proches l'une de l'autre, une représentation d'Apollon et une d'Hermès : μετὰ δὲ τὸν Ἀπόλλωνα ξόανόν ἐστιν Ἄτλαντος, μετὰ δὲ Ἑρμέω[4] (« Après l'image d'Apollon, il y a celle d'Atlas, puis celle d'Hermès »). Dans le traité sur *Les sacrifices*, Lucien cite l'un après l'autre les statues des deux frères, en insistant sur la ressemblance de leur représentation : ἀναπλάττουσι […] παῖδα δὲ εἰς ἀεὶ τὸν Ἀπόλλωνα καὶ τὸν Ἑρμῆν ὑπηνήτην[5] (« [Les sculpteurs] façonnent Apollon comme un éternel enfant et Hermès avec une barbe naissante »).

---

[1] Guez (2016), p. 41 : « Il se revendique non seulement du « plus éloquent des dieux », mais bien du dieu de la prose ».

[2] *Dialogi mortuorum*, X, 10.

[3] Voir Jaillard (2014), notamment p. 167-196, pour cette dimension dans *L'hymne homérique à Hermès*.

[4] *De Syria dea*, 38. Atlas étant le grand-père maternel d'Hermès, la proximité avec Apollon ne se trouve pas amoindrie par sa mention.

[5] *De sacrificiis*, 11.

Dans la mise en scène de ses dialogues aussi, Lucien reproduit cette proximité. Dans le *Dialogue des dieux* 7, Apollon relate à Héphaïstos les premiers méfaits de son tout jeune frère ; Hermès et Apollon se font des confidences dans quatre autres *Dialogues des dieux*[1], ce qui en fait le duo le plus représenté de cette série. Dans *Les fugitifs*, c'est Apollon qui conseille à Zeus d'envoyer son frère auprès des philosophes, l'occasion pour lui de faire un éloge de l'habileté et de la justesse d'Hermès :

> τὸν Ἑρμῆν δὲ αὐτοκράτορα, εἰ δοκεῖ, τῆς κολάσεως κατάπεμψον ἐπ᾽ αὐτούς, ὃς ἅτε δὴ περὶ λόγους ἔχων καὶ αὐτὸς τάχιστα εἴσεται τούς τε ὀρθῶς φιλοσοφοῦντας καὶ τοὺς μή. εἶτα τοὺς μὲν ἐπαινέσεται, ὡς τὸ εἰκός, οἱ δὲ κολασθήσονται ὅπως ἂν ἐκείνῳ παρὰ τὸν καιρὸν δοκῇ[2].
>
> Hermès, muni des pleins pouvoirs, envoie-le jusqu'à eux, si tu veux, puisque les discours, c'est son domaine, et qu'il saura lui-même aussitôt lesquels philosophent correctement et lesquels non. Puis il fera l'éloge de certains, comme il lui semblera juste, tandis qu'il en punira d'autres de la manière qu'il voudra, pour chacun, selon l'occasion.

Nous avons vu qu'Hermès, qui préside à la création rhétorique, peut s'opposer à Apollon, qui préside à la création poétique. Or, au contraire, ces deux formes peuvent parfois être associées. Sur certaines représentations iconographiques, les deux dieux sont accompagnés par les Muses : le groupement de ces divinités symbolise la création littéraire et artistique de manière générale. Cette association semble fréquente dans les milieux de la Seconde Sophistique, puisqu'Aelius Aristide invoque également Hermès, Apollon et l'ensemble des Muses au seuil de sa *Défense de la rhétorique*[3].

On peut voir une image de cette représentation dans *Charon*, où Hermès place au sommet de son amas de montagnes le Parnasse, qui est le séjour traditionnel d'Apollon et des Muses : par ce geste, Hermès reconnaît la grandeur des divinités de la poésie[4]. Lucien développe cette association dans *Les images*, où Polystratos invoque ces divinités avant de proposer son *ekphrasis* d'un tableau :

> καὶ δὴ γεγράφθω πάντα συλλήβδην τὰ ἐκ τοῦ Ἑλικῶνος ἀγαθὰ ἔχουσα, οὐχ ὥσπερ ἡ Κλειὼ καὶ ἡ Πολύμνια καὶ ἡ Καλλιόπη καὶ αἱ ἄλλαι ἕν τι ἑκάστη ἐπισταμένη, ἀλλὰ τὰ πασῶν καὶ προσέτι τὰ Ἑρμοῦ καὶ Ἀπόλλωνος. ὁπόσα γὰρ ἢ ποιηταὶ μέτροις διακοσμήσαντες ἢ ῥήτορες δεινότητι κρατύναντες ἐξενηνόχασιν ἢ συγγραφεῖς ἱστορήκασιν ἢ φιλόσοφοι παρῃνέκασι, πᾶσι τούτοις ἡ εἰκὼν κεκοσμήσθω[5].
>
> Que soient décrites ensemble toutes les beautés que réunit l'Hélicon, non pas séparément, comme Clio, Polymnie, Calliope et les autres sont chacune savante en un seul domaine, mais les beautés de toutes les Muses à la fois et encore celles d'Hermès et d'Apollon. Car tout ce qu'ont produit les poètes, en les ordonnant par leurs vers, ou les orateurs, en les renforçant

[1] *Dialogi deorum*, XIV ; XV ; XVII ; XXVI.

[2] *Fugitivi*, 22.

[3] Aelius Aristide, *Ars rhetorica*, II, 19.

[4] Voir Halliwell (2008), p. 445.

[5] *Imagines*, 16.

> par leur intensité, et ce que les historiens ont relaté, et ce que les philosophes ont recommandé, que tout cela orne le tableau.

Dans ce projet littéraire d'*ekphrasis*, le personnage entend réunir toutes les grâces offertes par les arts pour faire le portrait imaginaire d'une femme : l'ambiguïté du verbe γράφω, à la fois « écrire » et « dessiner », « peindre », rend compte de l'ambition du projet. L'invocation vise à s'attirer la bienveillance de toutes les divinités de la création littéraire et artistique. Or, nous retrouvons la triade Muses, Apollon, Hermès. Dans une structure chiasmatique, le locuteur spécifie ensuite quels sont les domaines d'activité de chaque divinité : à Apollon revient la protection des poètes, à Hermès celle des orateurs, aux Muses celle des historiens et des philosophes. Il est intéressant de noter que les poètes et les orateurs, qui relèvent respectivement d'Apollon et d'Hermès, sont en grec les deux sujets d'un même verbe, coordonnés par ἢ ; les autres corps d'écrivains ont chacun un verbe qui leur est propre. La répétition d'une même structure (sujet, participe au nominatif, complément du participe au datif) permet certes d'insister sur les spécificités de la poésie et de l'art oratoire, mais en même temps de les rapprocher intimement. Ainsi, Hermès, dieu traditionnel de la rhétorique, se trouve étroitement lié à l'art poétique d'Apollon.

Par ailleurs, Apollon et Hermès sont réunis à travers la création musicale grâce à la lyre. Dans *L'hymne homérique*, c'est le nouveau-né Hermès qui invente et fabrique la première lyre, qu'il offre ensuite à Apollon afin de se faire pardonner le vol du troupeau[1]. Lucien reprend à plusieurs reprises la tradition d'un Hermès-musicien, ce qui en fait d'autant plus un dieu protecteur de la création artistique. Dans le *Dialogue des dieux* 7, où Apollon raconte à Héphaïstos les premiers exploits du tout jeune Hermès, il insiste sur son talent musical :

> ΗΦΑΙΣΤΟΣ. ὑπέρδριμυν τινα τὸν παῖδα φής.
> ΑΠΟΛΛΩΝ. οὐ μόνον, ἀλλ᾽ ἤδη καὶ μουσικόν.
> ΗΦΑΙΣΤΟΣ. τῷ τοῦτο τεκμαίρεσθαι ἔχεις ;
> ΑΠΟΛΛΩΝ. χελώνην που νεκρὰν εὑρὼν ὄργανον ἀπ᾽ αὐτῆς συνεπήξατο· πήχεις γὰρ ἐναρμόσας καὶ ζυγώσας, ἔπειτα κολλάβους ἐμπήξας καὶ μαγάδιον ὑποθεὶς καὶ ἐντεινάμενος ἑπτὰ χορδὰς ἐμελῴδει πάνυ γλαφυρόν, ὦ Ἥφαιστε, καὶ ἐναρμόνιον, ὡς κἀμὲ αὐτῷ φθονεῖν πάλαι κιθαρίζειν ἀσκοῦντα[2].
>
> HÉPHAÏSTOS. Il est vraiment très rusé, cet enfant dont tu parles.
> APOLLON. Pas seulement : il est déjà musicien.
> HÉPHAÏSTOS. Comment peux-tu le supposer ?
> APOLLON. Il a trouvé une tortue morte quelque part et en a fait un instrument. Il a adapté et réuni des montants, puis il a fixé des chevilles, placé un chevalet au-dessous et tendu sept cordes : il joue avec beaucoup de raffinement et d'harmonie, Héphaïstos, si bien que je suis moi-même jaloux de lui, alors que je m'entraîne à jouer de la cithare depuis longtemps.

[1] Voir préambule, 3.

[2] *Dialogi deorum*, VII, 3-4.

Lucien, en ne reprenant de *L'hymne homérique* que l'épisode de la lyre, affirme le lien entre Hermès et la création musicale[1]. Dans ce passage, la description technique de la fabrication de l'instrument est dépassée par l'insistance sur les qualités esthétiques. Le participe ἐναρμόσας, qui a le sens technique d'« ajuster », trouve un écho dans l'adverbe dérivé ἐναρμόνιον, qui a lui le sens esthétique d'« harmonieusement ». Le verbe μελῳδέω contient déjà l'idée d'un chant de qualité : l'adjectif dérivé μελῳδός a, dès l'époque classique, le sens de « mélodieux ». Mais ici, le sens du verbe est triplement renforcé : par l'adverbe mélioratif γλαφυρόν, lui-même mis en relief par l'adverbe intensif πάνυ et par un second adverbe coordonné, ἐναρμόνιον, qui martèle le sens. Cette mise en avant des qualités lyriques d'Hermès culmine dans l'aveu final d'Apollon, qui juge ses propres talents musicaux médiocres par rapport à ceux de son tout jeune frère. Ainsi, l'Apollon de Lucien reconnaît qu'Hermès est plus légitime pour présider à la création musicale, lyrique et poétique, quand bien même il vient à peine de naître. Hermès citharède est présent dans d'autres textes[2] : Lucien donne une importance certaine à cette fonction.

2.2.2. Hermès et Amphion : la construction poétique

L'association d'Hermès et de la maîtrise de la lyre évoque des figures mythologiques de chanteurs-poètes : Orphée, que croise d'ailleurs Hermès dans *Les fugitifs*[3] et qui est fréquemment cité dans l'œuvre de Lucien, mais surtout Amphion, qui nous intéresse tout particulièrement.

En effet, dans les récits mythologiques traditionnels, c'est directement d'Hermès qu'Amphion tient sa lyre. Philostrate, au début de l'*ekphrasis* dédiée à Amphion, rappelle le lien entre Hermès, Apollon, les Muses et le mortel à travers le parcours de la lyre :

> τῆς λύρας τὸ σόφισμα πρῶτος Ἑρμῆς πήξασθαι λέγεται κεράτοιν δυοῖν καὶ ζυγοῦ καὶ χέλυος καὶ δοῦναι μετὰ τὸν Ἀπόλλω καὶ τὰς Μούσας Ἀμφίονι τῷ Θηβαίῳ τὸ δῶρον[4].
>
> L'ingénieuse invention de la lyre, à ce qu'on dit, c'est Hermès qui le premier l'assembla grâce à deux cornes, une barre pour les relier et une carapace de tortue et qui, après l'avoir donnée à Apollon et aux Muses, l'offrit à Amphion de Thèbes.

Philostrate va plus loin en affirmant que le bandeau que porte Amphion sur le front et sa chlamyde aux couleurs de l'arc-en-ciel sont aussi des dons d'Hermès, car le dieu est amoureux

[1] D'autant plus que Lucien choisit de ne pas reproduire les événements qui concernent le vol du troupeau d'Apollon, afin de se concentrer sur l'invention de la lyre.

[2] *Dialogi deorum*, XV ; XVII ; XXII.

[3] *Fugitivi*, 25.

[4] Philostrate, *Imagines*, I, 10. L'auteur utilise habilement le terme σόφισμα qui permet de superposer la figure d'Hermès et la maîtrise de la rhétorique.

du mortel. Pausanias, lui, fait d'Hermès le maître de musique d'Amphion[1] : à l'époque de Lucien, la proximité entre le dieu et le poète, à travers la maîtrise musicale et lyrique, est connue de tous.

Pourtant, dans l'œuvre de Lucien, Amphion n'apparaît jamais en tant que personnage : son nom n'est cité qu'à deux reprises[2] et il n'est jamais mis en lien avec Hermès. Dans *La danse*, la construction merveilleuse des murailles de Thèbes est mentionnée parmi les sujets mythologiques que doit maîtriser un danseur : πρὸς λύραν τείχισις καὶ μανία τοῦ τειχοποιοῦ[3] (« La construction des murs grâce à la lyre et l'inspiration prophétique du constructeur de murs »). De même, dans *Les images*, où sont étroitement associés Hermès à Apollon, le nom d'Amphion est cité pour mettre en avant le pouvoir de son chant, grâce auquel il parvient à déplacer des objets[4].

C'est cette partie du mythe qui nous intéresse, puisque nous en trouvons un pastiche qui met en scène Hermès dans *Charon*[5]. Au début de ce dialogue, Hermès, aidé du batelier, bâtit un observatoire pour observer le monde humain, en empilant plusieurs montagnes les unes sur les autres. Le mythe qui donne cette idée à Hermès n'est pas le récit d'Amphion, mais celui d'Otos et Éphialte, deux géants qui, selon Homère, ont été foudroyés par Zeus pour avoir tenté d'atteindre le ciel en superposant des montagnes[6]. Cependant, plusieurs indices permettent de lire ici une réécriture du mythe d'Amphion. Tout d'abord, l'insistance sur l'idée de construction maçonnée évoque davantage les murailles de Thèbes qu'une superposition naturelle : οἰκοδομοῦμεν[7] (« Nous bâtissons ») ; ὁ ἀρχιτέκτων (« l'architecte ») ; ἐποικοδομεῖν[8] (« bâtir par-dessus ») ; ἐξεργασώμεθα τὸ ἔργον (« achever un ouvrage ») ; οἰκοδομικῆς[9] (« l'art de bâtir »). Mais surtout, l'entreprise d'Hermès et de Charon ne repose pas, comme celle des deux géants, sur la force physique : au contraire, la construction lucianesque est aisée, car elle repose avant tout sur le chant poétique, comme celle d'Amphion. L'extrême facilité de l'opération n'est pas sans rappeler les murs qui se meuvent d'eux-mêmes (αὐτόματα τὰ τείχη) décrits par Philostrate[10]. Chez Lucien, la parole d'Hermès est performative : il n'y a aucune description du

[1] Pausanias, *Graeciae descriptio*, IX, 5, 8 : Ἑρμοῦ διδάξαντος.
[2] *De domo*, 18. *Imagines*, 14.
[3] *De saltatione*, 41.
[4] *Imagines*, 14.
[5] *Charon*, 3-5.
[6] *ibid.*, 3. Voir *Odyssea*, XI, v. 305-320.
[7] *Charon*, 3.
[8] *ibid.*, 4.
[9] *ibid.*, 5.
[10] Philostrate, *Imagines*, I, 10.

mouvement des montagnes, comme s'il était automatique et instantané. Or, la parole d'Hermès, tout comme celle d'Amphion, relève du chant et de la poésie : le dieu n'a qu'à prononcer un seul vers d'Homère pour que les montagnes se meuvent et s'entassent. Le lien entre la poésie et son caractère performatif est clairement énoncé par la coordination de deux adverbes : ῥᾳδίως ἅμα καὶ ποιητικῶς ἐξειργασάμεθα[1] (« Nous avons achevé notre travail à la fois facilement et poétiquement »). Hermès, en opposition à Charon, apparaît donc comme un personnage « doué en poésie » (ποιητικός[2]). Charon reconnaît ce statut poétique à Hermès en le mettant sur le même plan grammatical que les poètes eux-mêmes, deux sujets d'un même verbe à la deuxième personne : σὺ ἄν, ὦ Ἑρμῆ, καὶ οἱ ποιηταὶ εἰδείητε[3] (« C'est toi, Hermès, et les poètes qui pouvez le savoir »). Hermès, qui est ailleurs chez Lucien représenté comme le dieu de la prose qui rejette la poésie, revendique dans *Charon* la puissance évocatoire miraculeuse de la poésie[4], qui est affirmée de nouveau peu après, lorsqu'Hermès cite un autre vers afin de permettre à Charon de voir ce qui se passe sur terre : le mot qu'il utilise, ἐπῳδή[5], renvoie précisément à un chant magique qui est ici assimilé à la poésie.

2.3. Le dieu de la prosimétrie

Chez Lucien, Hermès est donc à la fois le dieu de la rhétorique qui préside à la prose et une divinité étroitement associée à la création poétique et versifiée : le personnage permet de thématiser des enjeux esthétiques, mais ils semblent en apparence ambigus, voire contradictoires. Cette ambivalence nous amène à approfondir le rapport à la création tissé par Hermès, et à nous interroger sur le mode de création propre à l'auteur lui-même. Dans *La double accusation*, lors du procès organisé par Hermès, Dialogue dénonce la manière dont le Syrien lui impose une esthétique prosimétrique : κρᾶσίν τινα παράδοξον κέκραμαι καὶ οὔτε πεζός εἰμι οὔτε ἐπὶ τῶν μέτρων βέβηκα[6] (« Je suis un mélange, un genre de composé bizarre, et je n'avance

[1] *Charon*, 4.

[2] *ibid.* Nous avons vu que, dans *Zeus tragédien*, 6, Hermès revendiquait l'inverse : ἥκιστα ποιητικός. D'une part, on peut lire ici une marque de fausse modestie : Hermès produit immédiatement après des vers homériques. D'autre part, Lucien adapte sa figure aux circonstances du dialogue.

[3] *Charon*, 4.

[4] Bompaire (1958), p. 690-691 : « C'est l'épopée conférant la vie même et la bousculant par le plus puissant des leviers, la magie. »

[5] *Charon*, 7.

[6] *Bis accusatus*, 33.

ni en prose, ni en vers »). Dans quelle mesure la figure d'Hermès permet-elle à Lucien d'interroger ce rapport personnel à la prose et à la poésie ?

Dans son article « L'inspiration, le char et l'envol : imaginaire de la prose à l'époque impériale » (2016), J.-P. Guez étudie, à travers ces trois métaphores, les problématiques liées au rapport entre prose et poésie. Il utilise pour point de référence la métaphore lexicalisée de la prose comme un « langage piéton » (πεζὸς λόγος[1]), tandis que le char, et plus précisément le char céleste, est associé au langage versifié de la poésie. J.-P. Guez montre que, pour renvoyer à l'écriture poétique, Lucien utilise les métaphores du char ailé et de l'envol, tandis que la prose est appréhendée à travers des images de « ras-du-sol » : « Toutes les images qui évoquent la terre, le pied ou la marche doivent se comprendre sur un plan métapoétique comme renvoyant à la prose en tant que telle[2]. » L'article conclut que l'entremêlement des deux réseaux d'images permet de penser un rapport hybride de la prose et du vers : certaines figures, comme le centaure, qui se situe entre la marche prosaïque et le galop poétique, permettent de mettre au jour une esthétique prosimétrique.

Cependant, là où J.-P. Guez perçoit le personnage d'Hermès comme une image résolument ancrée dans la prose[3], nous proposons de l'étudier comme une figure de l'hybridité prosimétrique de Lucien.

Dans *Zeus tragédien*, nous avons vu qu'Hermès s'oppose à Zeus en prônant le modèle prosaïque de Démosthène plutôt que le modèle poétique d'Homère[4]. Mais le rapport d'Hermès à la prose et au vers n'est pas si évident. Il est particulièrement révélateur que, dans un dialogue intitulé *Zeus tragédien*, ce soit Hermès qui prenne en charge la première réplique en s'exprimant en vers. Au milieu du dialogue, il permet même de thématiser un rapport souple et perméable entre la prose et la poésie. Nous avons vu que Zeus rejette la première proclamation d'Hermès, car il la juge « prosaïque » (πεζά[5]) ; Hermès, de son côté, prétend qu'il est incapable de produire un texte poétique. Zeus lui propose alors un compromis : οὐκοῦν, ὦ Ἑρμῆ, τῶν Ὁμήρου ἐπῶν ἐγκαταμίγνυε τὰ πολλὰ τῷ κηρύγματι[6] (« Alors, Hermès, entremêle beaucoup de vers

[1] Lucien recourt directement à cette expression : *Juppiter tragoedus*, 6. *Bis accusatus*, 33. *De mercede*, 19. *Lexiphanes*, 25. *Quomodo historia conscribenda sit*, 8 ; 16.

[2] Guez (2016), p. 39.

[3] *ibid.*, p. 33.

[4] Voir deuxième partie, 2.1.1.

[5] *Juppiter tragoedus*, 6.

[6] *ibid.*

d'Homère à ta proclamation »). Hermès prononce alors une réplique composée de centons homériques[1] : il obtient l'approbation franche de son père. Chez Lucien, le verbe ἐγκαταμίγνυμι (« entremêler ») est le plus souvent employé dans un contexte littéraire : il signale une hybridité entre deux composantes au sein d'un même discours[2]. Dans *Tu es un Prométhée dans tes discours*, le verbe est employé par Lucien pour revendiquer l'hybridité de ses textes :

> δέδια τοίνυν μὴ αὖθις ὅμοιόν τι τῷ Προμηθεῖ τῷ σῷ πεποιηκὼς φαίνωμαι τὸ θῆλυ τῷ ἄρρενι ἐγκαταμίξας[3].
>
> Je crains donc de paraître de nouveau avoir produit quelque chose comme ton Prométhée, moi qui ai entremêlé le féminin [la comédie] et le masculin [le dialogue].

Ce passage nous intéresse d'autant plus que, dans le chapitre qui précède immédiatement, Lucien emploie explicitement les métaphores de la marche pour renvoyer à la prose du dialogue et celle du char pour renvoyer aux vers de la comédie : ἐν τοῖς περιπάτοις (« lors de ses promenades ») ; ἐποχουμένη[4] (« transportée sur un char »). Le verbe ἐγκαταμίγνυμι permet donc à Lucien de penser son rapport souple entre prose et poésie. Or, dans *Zeus tragédien*, c'est Hermès qui donne un exemple explicite de cette esthétique hybride.

Au-delà de ce passage explicite, les réseaux métaphoriques liés à Hermès offrent une image de la création prosimétrique de Lucien. Les images étudiées par J.-P. Guez, celle de la marche et du sol pour la prose, celle du char et du ciel pour la poésie, sont régulièrement associées à la figure d'Hermès. En effet, il se caractérise à la fois par son pouvoir de voler et par sa capacité à marcher sur Terre : il incarne le lien entre les deux réseaux métaphoriques. Cette idée se retrouve dans tous les verbes de déplacement que le dieu effectue entre le ciel et la terre, souvent composés des préfixes κατά (« vers le bas ») et ἄνω (« vers le haut »)[5]. Certaines occurrences explicitent le lien entre le ciel et la terre, le vol et la marche. Ainsi, quand Hermès mène les trois déesses à Pâris, il dit :

> ἀπεσπάσαμεν τῶν ἀστέρων καὶ σχεδόν γε κατὰ τὴν Φρυγίαν ἐσμέν […] ἐπὶ τῆς γῆς, εἰ δοκεῖ, καταστάντες βαδίζωμεν[6].
>
> Nous nous sommes dégagés des astres et nous sommes presque au-dessus de la Phrygie […] Si vous voulez, descendons sur terre et marchons.

[1] Voir deuxième partie, 1.2.2.

[2] *Toxaris*, 42. *Philopseudes*, 4. *Lexiphanes*, 25.

[3] *Prometheus es*, 7.

[4] *ibid.*, 6.

[5] Voir première partie, 2.1.2.

[6] *Dearum judicium*, 5.

Ce passage non seulement entremêle les images de la poésie (le vol, les astres) et celles de la prose (la terre, la marche), mais thématise aussi le lien entre les deux grâce aux verbes ἀποσπάω (« se dégager ») et καθίστημι (« descendre »). Hermès permet donc d'exposer un rapport souple à la création, une hybridation de prose et de poésie.

Un autre passage nous semble pouvoir interroger le rapport entre prose et vers à travers le personnage d'Hermès, ou plus précisément Hermagoras, dans *Zeus tragédien*, 33. Son intervention débute par une courte réplique en prose, puis par une tirade composée de huit vers et se termine par une dernière réplique en prose. Comme nous l'avons vu, le passage versifié correspond à un pastiche d'Euripide, rendu explicite par le verbe τραγῳδέω (« parler comme dans une tragédie »)[1]. Le rapport entre prose et vers est donc explicitement thématisé, mais il est également soutenu par les réseaux métaphoriques. L'Olympe est associé à la parole versifiée : au début du dialogue, les dieux l'utilisent, et surtout Zeus, le maître des lieux. L'intervention d'Hermagoras est marquée par les éléments célestes comme les « portes du ciel » (τὰς πύλας τοῦ οὐρανοῦ). Mais Hermagoras, lui, apparaît comme un personnage terrestre : il vient de la Terre (ἐκ γῆς) et son régime de déplacement est la marche – ou, dans le cas d'un messager de tragédie, la course (δρομαῖος). Son apparence physique est elle aussi très terrestre, puisqu'il est recouvert de poix (πίττα), une matière collante qui s'oppose à la légèreté de l'envol[2]. Et en même temps, cet aspect est associé à une position élevée, comme le suggère le verbe παραιωρέω (« suspendre en hauteur »), qui permet d'envisager sa venue au royaume des cieux : il crée un lien entre les deux réseaux métaphoriques. S'il parle d'abord en prose, le langage associé à son lieu de résidence habituel, une fois arrivé au ciel, il emploie le vers tragique. Hermagoras, double d'Hermès, permet donc de montrer qu'il est possible de passer d'un lieu à l'autre et d'une esthétique à l'autre, et de les entremêler en adaptant des vers tragiques à son propre discours. Le fait qu'Hermès soit incarné par une statue, une création artistique, permet de soutenir une lecture métalittéraire de ses répliques[3].

Ainsi donc, Hermès est étroitement associé à des réseaux métaphoriques métalittéraires qui permettent de dégager un rapport à la prose et à la poésie qui illustre l'esthétique hybride de Lucien. Les déplacements de la Terre vers le ciel et du ciel vers la Terre n'ont pas qu'une

[1] Voir deuxième partie, 1.2.3.

[2] Dans d'autres textes, Hermès est couvert de poussière, matière terrestre par excellence : *Cataplus*, 3. *Dialogi deorum*, XXIV, 1.

[3] Voir deuxième partie, 3.

fonction structurelle : ils relèvent aussi d'une position esthétique. Dans la réappropriation de ces métaphores traditionnelles, le remplacement de l'image du glorieux char volant par un personnage rapide aux pieds ailés, plus libre dans ses mouvements, permet de penser un rapport plus souple et mouvant entre la poésie et la prose. Concluons donc en paraphrasant J.-P. Guez : mixte de marche et de vol, Hermès, figure prosimétrique par excellence, revendique un espace intermédiaire entre prose et poésie[1].

3. Hermès et la sculpture : une métaphore de la création littéraire

Nous venons de voir que le lien entre la figure d'Hermès et la musique peut être lu comme une image de la création prosimétrique propre à Lucien. Nous proposons, dans ce dernier temps de notre étude, de nous intéresser dans le détail à une autre métaphore, celle de la sculpture. Il s'agit d'une métaphore artistique traditionnellement dotée d'un sens métalittéraire, surtout pour imager la création poétique, mais aussi pour évoquer l'art oratoire[2].

J. Romm (1990) montre bien comment cette image se retrouve à travers le corpus lucianesque : l'auteur la mobilise pour dessiner les contours de sa création littéraire, en revendiquant des formes de sculpture souples et malléables, comme l'argile ou la cire, plutôt que le marbre ou la pierre des grands sculpteurs classiques. C'est une métaphore qui se développe de manière significative à travers la figure d'Hermès : il s'agit dès lors de mettre au jour quels aspects de la création lucianesque sont imagés.

3.1. La complexité de la création

Dans *Le songe*, le narrateur raconte son enfance : après de brèves études, il est envoyé chez son oncle sculpteur qui le réprimande à cause de sa maladresse. Une nuit, deux allégories lui apparaissent en rêve, la Sculpture (ἡ ἑρμογλυφικὴ τέχνη) et la Culture (ἡ παιδεία), qui tentent chacune d'attirer le jeune homme à elle. Le narrateur choisit finalement la Culture, qui

[1] Guez (2016), p. 43 : « Mixte de « marche » et de « galop », le « Centaure », être prosimétrique par excellence, revendique un espace intermédiaire entre prose et poésie. »

[2] Voir Deremetz (1995), p. 57-60. Galand-Hallyn (1994), p. 155-15. Horace, *Ars poetica*, 35 ; *Epistulae*, II, 2 ; 92. Virgile, *Bucolica*, III, 37. Ovide, *Metamorphoses*, X, v. 247 et suivants. Cicéron, *De oratore*, I, 73 ; II, 73 ; *Orator ad Brutum*, 8. *Ad Herennium*, IV, 6. Denys d'Halicarnasse, *De composition verborum*, VI, 10, 2 ; 25, 32 ; 25, 35. Quintilien, *Institutio oratoria*, II, 13, 9-10. Pseudo-Longin, *De sublimitate*, XXX, 1.

lui promet la connaissance, l'éloquence, la gloire et la richesse : Lucien semble donc exprimer un rejet de l'artisanat manuel au profit de l'art intellectuel. Néanmoins, certains critiques, comme S. Dubel (2014), mettent en garde contre une lecture biographique et littérale de ce texte : malgré les apparences, la Sculpture est dotée de qualités certaines, tandis que la représentation de la Culture invite à mettre en doute son honnêteté et sa vertu.

Ce texte a été beaucoup étudié, mais nous proposons de l'analyser à la lumière de l'expression ἡ ἑρμογλυφικὴ τέχνη, qui sert à désigner l'allégorie de la Sculpture. Le terme ἑρμογλυφικός[1] et divers mots de même famille, comme ἑρμογλύφος[2] ou ἑρμογλυφεύς[3], reviennent plusieurs fois à travers le texte. Ils sont composés de ἑρμῆς et de γλυφή et désignent l'art de ciseler des hermès ou l'artiste qui cisèle ces statues rudimentaires qui représentent, sur une base carrée, le buste d'un dieu[4]. Cette famille de mots est extrêmement rare, et ne connaît quasiment aucune occurrence à l'époque classique. Lucien avait à sa disposition d'autres termes beaucoup plus généraux et plus fréquents, comme ceux qu'emploient Philostrate dans le prologue de ses *Images*[5] : ἡ πλαστική (« l'art plastique ») ou plus précisément ἡ γλυφικὴ πλαστική (« la ciselure »). Lucien lui-même, quelques chapitres plus loin, emploie le terme courant λιθοξόος[6] (« tailleur, sculpteur de pierre ») : certains manuscrits ont ajouté ce terme à ἑρμογλύφος[7] pour l'expliciter. Il s'agit donc d'un choix lexical surprenant de la part de Lucien, qui s'attache d'ordinaire à un vocabulaire courant.

J. Romm interprète ce choix de la ciselure d'hermès comme une manière pour Lucien de traduire son rejet radical des formes classiques et mortes. L'hermès représenterait une sculpture archaïque, profondément ancrée dans la tradition, codifiée, figée, tout l'opposé de la création lucianesque :

> *This slab is marked for transformation into a herm, that is, into a rigidly traditional object, whose power derives from its adherence to ancient canon. The herm carver's shop is the very headquarters, as it were, of the "hard" aesthetic that strives to preserve sharp outlines and impermeable generic boundaries. Like the herms that her craft produces,* Hermogluphike *configures in her rigidity a severe classicism that does not admit Lucian's metamorphic and playful techniques*[8].

[1] *Somnium*, 7 ; 12.

[2] *ibid.*, 2.

[3] *ibid.*

[4] Voir préambule, 4.

[5] Philostrate, *Imagines*, *proemium*, 2.

[6] *Somnium*, 9.

[7] *ibid.*, 2.

[8] Romm (1990), p. 97.

Néanmoins, cette analyse ne semble pas entièrement convaincante. En effet, parmi les modèles statuaires grecs, l'hermès se caractérise précisément par des formes très diverses qui ont grandement évolué entre le VI^e^ siècle avant notre ère et l'époque impériale. Il peut être sculpté dans la pierre ou modelé dans des matériaux plus souples comme la terracotta ou le bois ; il peut montrer une tête ou un buste entier ; il peut comprendre une seule tête ou deux têtes dos à dos ; il peut représenter Hermès, une autre divinité ou même une personnalité humaine ; Hermès peut être montré comme un homme d'âge mûr, avec une barbe, ou plus tard comme un jeune homme imberbe ; il peut être orné d'un phallus ou non[1]. Les représentations des hermès sont diverses et souples et ne correspondent donc pas à l'idée d'un art strictement codifié, rigide et imperméable comme l'affirme J. Romm.



Un *hermogluphos* sculptant un hermès dans du bois, un matériau souple.
Coupe attique, vers 515, attribué à Épictète, National Museum, Copenhague, Chr. VIII 967.
Dans Woodford (2007), p. 2.

Nous l'avons vu, les mots de la famille d'ἑρμογλυφικός sont très rares, non seulement à l'époque de Lucien, mais aussi dans la littérature classique : ce choix est étonnant de la part d'un *pépaideuménos* versé dans le canon littéraire et la langue classique. Or, parmi les quelques occurrences de cette famille de termes, il en est une qui retient particulièrement notre attention. Elle se situe dans *Le banquet* de Platon, une œuvre largement connue à l'époque impériale, notamment dans les écoles de rhétorique. Par ailleurs les critiques reconnaissent dans *Le songe*

[1] Voir Collard (2017).

une allusion à la vie de Socrate lui-même, dont le père était sculpteur[1] : Théon utilise le terme ἑρμογλύφος pour renvoyer à ce personnage[2]. Il est donc justifié de déceler dans notre texte d'autres références aux textes socratiques. Ainsi, vers la fin du *Banquet,* Alcibiade, pour faire l'éloge de Socrate, utilise le terme ἑρμογλυφεῖον, qui désigne l'atelier ou la boutique du ciseleur d'hermès :

> φημὶ γὰρ δὴ ὁμοιότατον αὐτὸν εἶναι τοῖς σιληνοῖς τούτοις τοῖς ἐν τοῖς ἑρμογλυφείοις καθημένοις, οὕστινας ἐργάζονται οἱ δημιουργοὶ σύριγγας ἢ αὐλοὺς ἔχοντας, οἳ διχάδε διοιχθέντες φαίνονται ἔνδοθεν ἀγάλματα ἔχοντες θεῶν[3].
>
> Je dis que [Socrate] est tout à fait semblable à ces Silènes situés dans les ateliers des ciseleurs d'hermès, que les créateurs représentent avec des flûtes ou des *auloi* et qui, lorsqu'on les ouvre en deux, dévoilent qu'ils ont à l'intérieur des statues de dieux.

Le décor des boutiques amène Alcibiade à se concentrer non pas sur les hermès eux-mêmes, mais sur un autre format produit au sein des mêmes ateliers. Il s'agit de sculptures à l'effigie du satyre Silène, probablement en bois, composées de deux pièces creuses et destinées à contenir de plus petites statues divines. En mobilisant cette pratique artistique, Alcibiade veut montrer que, sous un physique peu avantageux, comme celui de Silène, et derrière un comportement ludique et plaisant, comme le suggère la mention des instruments de musique, Socrate est un être sage et exceptionnel, à l'image des précieuses statues divines[4].

La rareté du terme dans la littérature classique nous pousse à penser que Lucien a voulu faire allusion à cet extrait du *Banquet*. Grâce à cet intertexte, il associe la ciselure d'hermès à une pratique sculpturale complexe, qui joue sur deux niveaux d'analyse : un extérieur grossier et amusant, un intérieur raffiné et divin. Or, cette richesse cachée, ce double niveau artistique se retrouvent au cœur de la création lucianesque, comme l'auteur l'explique dans la préface de ses *Histoires vraies* :

> οὐ γὰρ μόνον τὸ ξένον τῆς ὑποθέσεως οὐδὲ τὸ χαρίεν τῆς προαιρέσεως ἐπαγωγὸν ἔσται αὐτοῖς, οὐδ᾽ ὅτι ψεύσματα ποικίλα πιθανῶς τε καὶ ἐναλήθως ἐξενηνόχαμεν, ἀλλ᾽ ὅτι καὶ τῶν ἱστορουμένων ἕκαστον οὐκ ἀκωμῳδήτως ᾒνικται πρός τινας τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ τεράστια καὶ μυθώδη συγγεγραφότων οὓς καὶ ὀνομαστὶ ἂν ἔγραφον, εἰ μὴ καὶ αὐτῷ σοι ἐκ τῆς ἀναγνώσεως φανεῖσθαι ἔμελλον[5].

---

[1] Voir Dubel (2014), p. 20.

[2] Théon, *Progymnasmata*, 111.

[3] Platon, *Symposium*, 215a-b.

[4] Voir Woodford (2007). Il est intéressant de noter que Lucien emploie une métaphore inversée où l'architecture précieuse renferme des divinités grotesques dans *Les images*, 11 : αἵ γε τοιαῦται ὅμοιαί μοι δοκοῦσιν τοῖς Αἰγυπτίοις ἱεροῖς· κἀκεῖ γὰρ αὐτὸς μὲν ὁ νεὼς κάλλιστός τε καὶ μέγιστος, λίθοις τοῖς πολυτελέσιν ἠσκημένος καὶ χρυσῷ καὶ γραφαῖς διηνθισμένος, ἔνδον δὲ ἢν ζητῇς τὸν θεόν, ἢ πίθηκός ἐστιν ἢ ἶβις ἢ τράγος ἢ αἴλουρος (« De telles femmes, me paraissent semblables aux sanctuaires égyptiens. Là-bas, en effet, le temple lui-même est très beau et très grand, orné de pierres très coûteuses, décoré d'or et de peintures. Mais à l'intérieur, si tu cherches le dieu, c'est un singe, un ibis, un bouc ou un chat »).

[5] *Verae historiae*, A, 2.

> Ce n'est pas seulement l'étrangeté du sujet, ni le bon ton du projet qui sera séduisant pour [les lecteurs], ni le fait que nous ayons imaginé des mensonges variés de façon convaincante et vraisemblable, mais c'est aussi le fait que chacun des passages est une allusion, non dépourvue d'une intention comique, à certains poètes, historiens, philosophes anciens, qui ont écrit beaucoup de choses merveilleuses et fabuleuses : je les citerais par leur nom, s'ils ne devaient pas se dévoiler à toi aussi grâce à la lecture.

Lucien explique que son texte peut se lire à deux niveaux : le premier relève du divertissement procuré par la fantaisie de sa création fictive ; le second, caché, contient des références et des allusions littéraires qui sous-tendent le récit[1]. Dans les deux textes, l'éloge d'Alcibiade et la préface de Lucien, l'idée de quelque chose de caché est présente, à travers l'adverbe ἔνδοθεν (« à l'intérieur) pour le premier et à travers le verbe αἰνίσσομαι (« dire à mots couverts », « faire allusion ») pour le second. Chez Platon, les efforts du spectateur-lecteur doivent être mobilisés pour parvenir à ce sens caché : c'est l'idée que porte le groupe διχάδε διοιχθέντες (« ouvrir en deux »), où la répétition du préfixe δια- révèle l'activité requise. Chez Lucien, le substantif ἀνάγνωσις désigne habilement à la fois le fait de lire et le fait de reconnaître quelque chose. Dans les deux cas, le verbe φαίνομαι est employé : il évoque le résultat de cet effort, l'apparition aux yeux du spectateur-lecteur de ce qui lui était caché jusque-là[2].

Il est d'ailleurs intéressant de relever que Rabelais, au tout début de son prologue à *Gargantua*, cite le passage du *Banquet* où Alcibiade compare Socrate aux silènes :

> *Alcibiades en un dialoge de Platon, intitulé Le banquet, louant son precepteur Socrates sans controverse prince des philosophes : entre aultres paroles le dict estre semblable es Silènes. Silènes estoyent iadis petites boites telles que voyons de present es bouticqs des apothecaires, pinctes au dessus de figures ioyeuses et frivoles, comme de Harpies, Satyres, oysons bridez, lievres cornuz, canes bastées, boucqs volans, cerfz limonniers, & aultres telles pinctures contrefaictes à plaisir pour exciter le monde à rire. Quel fut Silène maistre du bon Bacchus. Mais au dedans l'on reservoit les fines drogues, comme Baulme, Ambre gris, Amomon, Musc, zivette, pierreries, et aultres choses precieuses*[3].

Il explique ensuite cette métaphore, qu'il utilise pour imager le contrat passé avec son lecteur, sur le même mode que Lucien dans les *Histoires vraies* :

> *Et posé le cas qu'au sens literal vous trouvez matières assez joyeuses et bien correspondentes au nom, toutefois pas demourer là ne fault, comme eu chant des Sirenes, ains à plus hault sens interpréter ce que par adventure cuidez dict en gayeté de cueur*[4].

Ainsi donc, la mention des hermès, à travers le choix d'un mot rare, permet à Lucien de faire allusion à l'éloge de Socrate par Alcibiade dans *Le banquet* de Platon. Les ciseleurs

---

[1] Nous avons déjà montré que cette préface permettait de mobiliser les deux sens de la *psychagôgia*, à la fois le divertissement et l'élévation de l'âme : voir deuxième partie, 1.1.3.

[2] Dans *Tu es un Prométhée dans tes discours*, 7, Lucien explicite les deux niveaux de lecture, mais dans le sens inverse : ὀστᾶ παραθεὶς αὐτοῖς κεκαλυμμένα τῇ πιμελῇ, γέλωτα κωμικὸν ὑπὸ σεμνότητι φιλοσόφῳ (« Je leur ai présenté des os cachés par la graisse : le rire comique sous la philosophie sérieuse »).

[3] Rabelais, *Gargantua*, Demerson (éd.), p. 46.

[4] *ibid.*, p. 48.

d'hermès sont associés à des coffrets dont l'extérieur est grotesque et l'intérieur précieux. Or, ce double niveau de lecture est revendiqué explicitement par Lucien. *Le songe*, qui en apparence montre un rejet de la sculpture au profit de la culture, ne doit donc pas être lu de manière littérale : le rapport de Lucien à la sculpture est plus ambigu et peut même offrir une image de la complexité de sa création littéraire.

3.2. Création hellénique et création barbare

Dans *Zeus tragédien*, la sculpture est une thématique centrale dans la première partie du dialogue (7-12). Hermès y est un personnage de premier plan : il est chargé par Zeus de convoquer les autres dieux, qui arrivent sous la forme de statues, et de les placer sur les gradins. Cette situation n'est pas seulement propice à un comique de situation ; elle permet aussi de porter un discours esthétique sur l'art de la sculpture et, dans une lecture métaphorique, sur la création littéraire elle-même.

Zeus ordonne à Hermès de placer les statues divines selon leur valeur. Il donne d'abord deux critères qui s'avèrent incompatibles dans la pratique : d'une part la préciosité de la matière (ἡ ὕλη), avec une préférence pour les métaux précieux, et d'autre part la technique artistique (ἡ τέχνη), avec une préférence pour les sculpteurs grecs de l'époque classique[1]. Mais Zeus finit par affirmer la supériorité de la matière sur la manière et donne la préséance à la valeur marchande sur la valeur artistique : ὁ χρυσὸς ὅμως προτιμητέος[2] (« L'or pourtant doit l'emporter »).

Cependant, Hermès ne parvient pas à être d'accord avec cette consigne. Sa première réponse laisse entendre qu'il rejette la primauté accordée à la matière et qu'il prône une hiérarchie fondée sur la technique artistique. En effet, il associe la richesse à une lourdeur écrasante : le mot πολυτάλαντος (« qui pèse beaucoup de talents »), dont les cinq syllabes miment en quelque sorte la signification, est renforcé par un accusatif de relation redondant, τὴν ὁλκήν (« le poids qui abaisse la balance »). L'adjectif ἰδιωτικὸς (« grossier ») est renforcé par l'adverbe κομιδῇ (« totalement »). La négation d'un adjectif, ou sa composition par un alpha privatif, rendent compte de l'infériorité de ces sculptures : οὐκ ἀκριβὴς (« qui manque de rigueur ») et ἀ-σύμμετρος (« qui manque de symétrie, de proportion »). Les statues en or sont

[1] *Juppiter tragoedus*, 7.
[2] *ibid.*, 7.

mentionnées au début de la réplique, de manière à mettre en valeur les statues moins riches mais mieux exécutées, auxquelles Hermès réserve une mise en valeur toute particulière. Dans un vaste groupe prépositionnel, construit sous la forme d'un chiasme, il met en exergue les grands artistes grecs et leurs œuvres de bronze ou de marbre. La toute fin de la réplique d'Hermès énonce clairement sa préférence, puisqu'il semble affirmer la supériorité de la technique artistique : προτιμοτέραν χρὴ νομίζειν εἶναι τὴν τέχνην[1] (« Il faut considérer que ce qui est le plus précieux, c'est l'art »). Il est particulièrement révélateur qu'Hermès place en dernière position le mot τέχνη, afin de le mettre en valeur et de clore sa réflexion sur ce qui semble être son critère de prédilection pour juger de la statuaire.

Par la suite, Hermès continue d'affirmer les limites des consignes prônées par Zeus. Il insiste ainsi sur la lourdeur des statues en or. L'adjectif βαρεῖς[2], qui peut avoir le sens concret de « lourd », est en grec connoté négativement par toute une série de sens figurés : « indigeste » pour un aliment, « intolérable » pour une douleur, « insupportable » pour une personne, « désagréable » pour une odeur, « appesanti » pour une personne âgée, malade ou ivre. De l'autre côté, les statues de bronze ou de marbre sont systématiquement caractérisées par leurs qualités esthétiques, mises en valeur par une polysyndète : χαρίεντες μὲν καὶ εὐπρόσωποι καὶ κατὰ τέχνην ἐσχηματισμένοι[3] (« pleins de grâce et dotés d'un beau visage et sculptés avec art »).

Hermès double la distinction entre les statues en or grossières et les statues en bronze ou en marbre raffinées, en attribuant aux premières des origines barbares et aux secondes des origines grecques :

> ἥκετ᾽ οὖν εἰς τὴν προεδρίαν ὑμεῖς οἱ χρυσοῖ. ἐοίκασι δ᾽ οὖν, ὦ Ζεῦ, οἱ βαρβαρικοὶ προεδρεύσειν μόνοι· ὡς τούς γε Ἕλληνας ὁρᾷς ὁποῖοί εἰσι, χαρίεντες[4] […]
>
> Venez donc au premier rang, vous, les dieux en or. Mais j'ai l'impression, Zeus, qu'il n'y aura que des barbares au premier rang : oui, les Grecs, tu vois comme ils sont, pleins de grâce […]

Il cite pour exemple de statues en or massif des représentations de Bendis, déesse thrace, Anubis, dieu égyptien, Attis, divinité phrygienne, Mithra, dieu indo-iranien ou Mèn, dieu pisidien. En contrepoint, les dieux qui prennent ensuite la parole sont grecs : Poséidon, sculpté dans le bronze, Aphrodite, en marbre, et Hélios, en bronze.

---

[1] *Juppiter tragoedus*, 7.

[2] *ibid.*, 8.

[3] *ibid.*, 8.

[4] *ibid.*, 7-8.

Pour résumer, selon Hermès, il est plus juste de placer au premier rang les statues grecques, en bronze ou en marbre et sculptées avec art, et au fond les statues barbares, en or massif et grossièrement taillées[1].

Cette conception d'Hermès au sujet de la sculpture peut être lue comme une réflexion de Lucien sur la création littéraire. En effet, les oppositions établies par le dieu se retrouvent dans d'autres textes dotés d'une valeur métalittéraire explicite, comme dans *Tu es un Prométhée dans tes discours*, que nous proposons d'étudier plus en détail[2]. De la figure de Prométhée, le narrateur dégage le thème de la sculpture, qu'il utilise comme une métaphore de la création rhétorique.

Dans cette *prolalia*, les qualités esthétiques des statues grecques prônées par Hermès dans *Zeus tragédien* sont louées par le sophiste à la fois pour les sculptures et pour les discours. Certains termes sont strictement identiques, comme les adjectifs χαρίεις[3] (« plein de grâce ») et σύμμετρος[4] (« proportionné »), dont la privation caractérise les statues barbares en or. Le préfixe ευ- (« bien ») se retrouve dans deux adjectifs qui complètent le lexique du raffinement artistique, εὔμορφος[5] (« beau ») et εὔρυθμος[6] (« équilibré ») ; à l'inverse, l'alpha privatif se retrouve dans le terme ἄμορφος[7] (« laid »).

Tu es un Prométhée dans tes discours est d'autant plus intéressant à mettre en regard avec *Zeus tragédien* que le thème de la statue en or y est aussi présent. En effet, d'un côté, le sophiste présente ses propres discours comme d'humbles modelages d'argile, sur le mode dépréciatif :

> γνωρίζω τὴν εἰκόνα καί φημι ὅμοιος εἶναι αὐτῷ, οὐδ᾽ ἀναίνομαι πηλοπλάθος ἀκούειν, εἰ καὶ φαυλότερος ἐμοὶ ὁ πηλός[8].

---

[1] Dans *La salle*, 5, Lucien développe cette idée au sujet de l'arbre sculpté en or du grand roi : τέχνη δὲ ἢ κάλλος ἢ τέρψις ἢ τὸ σύμμετρον ἢ τὸ εὔρυθμον οὐ συνείργαστο οὐδὲ κατεμέμικτο τῷ χρυσῷ, ἀλλ᾽ ἦν βαρβαρικὸν τὸ θέαμα, πλοῦτος μόνον καὶ φθόνος τῶν ἰδόντων καὶ εὐδαιμονισμὸς τῶν ἐχόντων· ἔπαινος δὲ οὐδαμοῦ προσῆν (« L'art, la beauté, le charme, la proportion, l'équilibre ne s'assemblent pas et ne se mêlent pas avec l'or : le spectacle était barbare, ce n'était que de la richesse qui suscitait la jalousie des spectateurs et le bonheur des riches. Aucun éloge ne lui était attaché »).

[2] Nous nous concentrons sur ce texte parce que le thème de la sculpture y est central. Mais des parallèles avec d'autres textes peuvent être établis. Un autre exemple est intéressant pour notre étude, puisqu'il met aussi en jeu Hermès : dans le *Dialogue des morts* 10, 10, le dieu dénonce la lourdeur (βάρη) et la dimension barbare (βαρβαρισμούς) non pas d'une sculpture, mais des discours d'un rhéteur.

[3] *Prometheus es in verbis*, 3.

[4] *ibid.*, 5.

[5] *ibid.*, 4 ; 5.

[6] *ibid.*, 4.

[7] *ibid.*, 3.

[8] *ibid.*, 1.

> J'accepte l'image et j'affirme que je suis semblable à [Prométhée], et je ne refuse pas d'être appelé un modeleur d'argile, même si mon argile est plus vile.

D'un autre côté, le narrateur fait l'éloge des plaidoiries d'avocats, en les comparant à des statues d'or : χρυσᾶ ὑμῖν τοῖς πολλοῖς τὰ πλάσματα[1] (« Elles sont en or, pour la plupart, vos sculptures »). Néanmoins, comme le souligne A. Billault, il s'agit évidemment d'une fausse modestie de la part de Lucien et d'un éloge ironique adressé aux avocats[2] : ailleurs dans son œuvre, Lucien exprime son rejet de cette profession[3]. La mention de l'or sert en fait à mettre en valeur sa propre pratique, représentée par l'argile. Cette lecture est confirmée lorsqu'elle est comparée aux réflexions d'Hermès au sujet des statues en or : les discours des avocats, tout comme les représentations de dieux barbares, sont écrasants de grandiloquence et n'ont pas le raffinement des créations rhétoriques du sophiste.

Ainsi, la figure d'Hermès permet d'esquisser des principes esthétiques de Lucien : il rejette la grandiloquence et la pompe, la lourdeur, le manque de raffinement artistique, l'origine barbare ; il recherche une forme humble mais pleine de grâces et affirme son hellénisme.

Néanmoins, cette lecture doit être nuancée : Lucien, qui revendique ouvertement ses origines syriennes[4], ne rejette pas complètement l'art barbare. Dans *La déesse de Syrie*, les statues en or du sanctuaire ne sont pas caractérisées par leur grossièreté, mais par leur grande ressemblance avec les dieux, leur richesse et leur raffinement matériels, leur perfection technique et formelle[5] : ces œuvres d'art sont ainsi « dignes d'un discours plus long » (τὸ μέζονος λόγου ἄξιον[6]). Ce texte de Lucien pose de nombreux problèmes d'attribution et d'interprétation, à travers les questions du recours au dialecte ionien et de l'absence de marqueurs satiriques. Nous nous inscrivons dans la lecture de S. Swain (1996) qui voit dans *La déesse de Syrie* un témoignage sincère de Lucien : l'humour se situe dans le pastiche de la langue d'Hérodote, mais la description du sanctuaire et de ses statues forme un hommage à ses origines barbares. J. Elsner (2001) voit dans ce texte une image de l'identité complexe de Lucien, où s'entremêlent les origines syriennes, l'attachement à la culture grecque et l'inscription dans l'empire romain.

---

[1] *Prometheus es in verbis*, 2.

[2] Billault (2017), p. 39.

[3] *Bis accusatus*, 32. *Revivescentes*, 29.

[4] *De Syria dea*, 1. *Bis accusatus*, 27 ; 34. *Revivescentes*, 19. *Scytha*, 9. *Adversus indoctum*, 19. *De Mercede conductis*, 10.

[5] *De Syria dea*, 31-34 : il s'agit de statues en or de Zeus, d'Héra et d'une divinité barbare.

[6] *ibid.*, 32.

La déesse de Syrie invite donc à nuancer l'image qui est donnée des statues barbares dans *Zeus tragédien* : même si elles sont représentées comme des contre-modèles par rapport aux statues grecques, on ne peut pas en déduire une condamnation complète de la part de Lucien. Après tout, dans le dialogue, il n'est question que du placement des statues divines, et le point de crispation concerne l'attribution des premiers rangs. Mais ce qui n'est jamais mis en question, c'est que toutes les divinités, grecques ou barbares, sont convoquées et réunies dans la même assemblée, alors que Lucien aurait pu choisir de ne représenter que le panthéon grec traditionnel. Les proclamations d'Hermès insistent bien sur cette idée, puisque l'adjectif πάντες (« tous ») se retrouve dans les deux répliques[1]. Finalement, c'est grâce aux objections répétées d'Hermès contre les consignes de Zeus que la règle de préséance est abolie et que l'assemblée prend la forme d'un mélange libre de Grecs et de barbares : νῦν μὲν ἀναμὶξ καθιζόντων, ἔνθ' ἂν ἕκαστος ἐθέλῃ[2] (« Maintenant, qu'ils s'asseyent pêle-mêle, chacun là où il veut »).

La figure d'Hermès et la métaphore de la sculpture permettent donc de mettre au jour un rapport complexe de Lucien à ses origines barbares et à la culture grecque. C'est aux statues grecques qu'il donne la préséance en matière artistique, tout comme il place la *paideia* au cœur de ses textes. Mais il ne rejette pas pour autant les statues barbares, qui font pleinement partie de l'assemblée : aussi, dans son œuvre, Lucien rappelle constamment ses racines syriennes.

3.3. L'imitation et la création

Un autre passage de *Zeus tragédien* nous donne à penser la sculpture comme une métaphore de la création littéraire. Il ne concerne pas directement Hermès, mais Hermagoras, la statue en bronze d'Hermès située sur l'Agora, près de la *stoa poikilè*[3]. À ce stade du dialogue, ce personnage monte jusque sur l'Olympe pour prévenir les autres dieux que les hostilités entre les philosophes ont débuté. Dans ce passage, la statuaire est abordée dans ses détails techniques : Zeus, puis Hermagoras lui-même décrivent les artistes en train de faire des moulages de la statue. Pour renvoyer à cette action, les personnages emploient le verbe πλάσσω (« façonner », « mouler ») et son composé περιπλάσσω (« créer un moulage en enduisant ») : au niveau du sens, ils impliquent l'idée d'une imitation d'une statue déjà existante, ce qu'Hermagoras évoque par l'expression μιμηλῇ τέχνῃ (« l'art imitatif »).

[1] *Juppiter tragoedus*, 6.
[2] *ibid.*, 12.
[3] Voir Pausanias, *Graeciae descriptio*, I, 15.

Or, ce lexique relève aussi du domaine de la création littéraire et rhétorique. Évidemment, l'adjectif μιμηλός (« qui imite », « habile à imiter ») est de la même famille que le substantif μίμησις. Dans le domaine littéraire, la *mimèsis* est un principe de création qui consiste à s'inspirer des œuvres classiques, dans le fond comme dans la forme, pour en produire de nouvelles. J. Bompaire (1958) a montré combien la *mimèsis* se situe au cœur de la création de Lucien. Quant au verbe πλάσσω et au substantif πλάσμα, ils relèvent, au sens figuré, du lexique de la rhétorique : à partir du sens concret, les mots se sont chargés des sens abstraits « mentir » puis « imaginer ». On les trouve notamment dans les *Progymnasmata* de Théon, qui nous renseignent sur les conceptions basiques de la rhétorique à l'époque impériale[1]. Bien plus, dans la rhétorique impériale, le πλάσμα recouvre une catégorie littéraire qui s'apparente à notre fiction :

> ἡ μὲν ἱστορία ἀληθῶν τινῶν ἐστι καὶ γεγονότων ἔκθεσις, […], πλάσμα δὲ πραγμάτων μὴ γενομένων μὲν ὁμοίως δὲ τοῖς γενομένοις λεγομένων, […] μῦθος δὲ πραγμάτων ἀγενήτων καὶ ψευδῶν ἔκθεσις[2].
>
> L'*historia* est l'exposé de choses authentiques qui ont eu lieu […] Le *plasma* est l'exposé d'événements qui n'ont pas eu lieu mais qui sont énoncés comme s'ils avaient eu lieu […] Le *mythos* est l'exposé d'événements qui n'existent pas et de mensonges.

La brève intervention d'Hermagoras permet donc de lire les détails techniques de l'art du sculpteur comme une métaphore à la fois de la création fictive et de la création imitative. À travers la figure d'Hermès, l'auteur expose son rapport aux modèles anciens qu'il imite et se réapproprie. Comme les sculpteurs qui imitent l'ancienne statue d'Hermès, Lucien se réapproprie les matériaux classiques, comme la tragédie d'Euripide dont Hermagoras propose une parodie[3]. Le rapport imitatif est souple et s'incarne dans une catégorie de la création littéraire proche de notre perception de la fiction. Une telle lecture de ce passage corrobore le travail de J. Romm autour du rapport de Lucien à la sculpture : « *The Promethean artist who willfully restructures the Classical heritage violates the standard of esthetic propriety known collectively as* μίμησις *or "imitation" of ancient archetypes*[4]. » Ainsi, ce passage nous confirme qu'il ne faut pas lire de manière littérale le rapport à la sculpture présenté dans *Le songe* : la sculpture ne s'oppose pas à la culture, mais au contraire peut permettre un rapport malléable aux classiques littéraires.

---

[1] Chiron (2013), p. 49 : « L'invention d'une fable nouvelle est décrite grâce à la métaphore du modelage […] Mais il ne s'agit pas pour autant d'une création *ex nihilo*, le *plasma* se ramène une fois encore à l'énonciation d'un contenu donné à l'aide d'une forme elle aussi préexistante. »

[2] Sextus Empiricus, *Adversus mathematicos*, I, 263-264. Voir Chiron (2013). Sznajder (2013).

[3] Voir deuxième partie, 1.2.3.

[4] Romm (1990), p. 89.

La figure d'Hermès est donc l'occasion pour Lucien de filer le thème de la sculpture comme une métaphore de sa création littéraire. Il serait intéressant d'étudier deux autres métaphores artistiques qui impliquent Hermès, bien qu'elles soient moins développées. La première est la métaphore de la danse, explicitement comparée à la performance rhétorique[1]. Dans le dialogue *La danse*, Hermès apparaît à deux reprises : la danse mobilise la beauté des mouvements athlétiques[2] ; la pantomime agit comme la baguette d'or du dieu, puisqu'elle charme et éveille les spectateurs[3]. Par ailleurs, Lucien prend pour exemple de pantomime les amours d'Arès et d'Aphrodite, qui constitue aussi le sujet du *Dialogue des dieux* 27, qui met en scène Hermès. La seconde métaphore est celle de la peinture : dans *La double accusation*[4], Hermès utilise l'image de la teinture qui, dans *Les images*[5], sert à figurer le mélange des formes littéraires.

Conclusion

Parmi les métaphores métalittéraires qui traversent l'œuvre de Lucien, Hermès occupe donc une place importante : ses multiples attributions et son rapport à la création artistique et verbale en font une figure métarhétorique toute désignée. Lucien s'en sert pour imager sa pratique de la *mixis* : Hermès thématise le mélange des tons, à travers le *spoudogéloion*, et le mélange des formes, à travers la parodie et la concentration de la satire cynique. Plus précisément, il permet d'interroger l'ambiguïté du rapport au vers et à la prose qui caractérise l'œuvre lucianesque : Hermès n'est pas seulement le dieu de la rhétorique et de la prose, ni de la poésie lyrique, c'est aussi une figure de la prosimétrie. Enfin, une étude détaillée de la métaphore de la sculpture permet de montrer différentes facettes de la création de Lucien : le double niveau de lecture, le raffinement hellénique, la *mimèsis*.

---

[1] *De saltatione*, 35 ; 62 ; 65. Voir Webb (2008). Mestre (2017).

[2] *De saltatione*, 78 : οὐκ ἀπήλλακται ὄρχησις καὶ τῆς ἐναγωνίου χειρονομίας ἀλλὰ μετέχει καὶ τῶν Ἑρμοῦ καὶ Πολυδεύκους καὶ Ἡρακλέους ἐν ἀθλήσει καλῶν (« La danse ne rejette pas l'art de régler les mouvements des mains caractéristique des compétitions : au contraire, elle adopte les beaux gestes d'Hermès, de Pollux et d'Héraclès dans les concours d'athlètes »).

[3] *De saltatione*, 85. Voir deuxième partie, 1.1.3.

[4] *Bis accusatus*, 8.

[5] *Imagines*, 16 : ὁπόσα γὰρ ἢ ποιηταὶ μέτροις διακοσμήσαντες ἢ ῥήτορες δεινότητι κρατύναντες ἐξενηνόχασιν ἢ συγγραφεῖς ἱστορήκασιν ἢ φιλόσοφοι παρῄνέκασι, πᾶσι τούτοις ἡ εἰκὼν κεκοσμήσθω, οὐκ ἄχρι τοῦ ἐπικεχρῶσθαι μόνον, ἀλλ᾽ εἰς βάθος δευσοποιοῖς τισι φαρμάκοις εἰς κόρον καταβαφεῖσα (« Car tout ce qu'ont produit les poètes, en les ordonnant par leurs vers, ou les orateurs, en les renforçant par leur intensité, et ce que les historiens ont relaté, et ce que les philosophes ont recommandé, que tout cela orne le tableau, non pas de manière à teindre seulement la surface, mais en profondeur, en l'imprégnant avec des teintures solides jusqu'à saturation »).

Conclusion générale : une figure d'*outsider*

Nous avons donc tenté de montrer que l'importance d'Hermès dans l'œuvre de Lucien n'est pas qu'une impression de lecture : il n'est pas un personnage comme les autres et occupe au contraire une place toute particulière dans la création lucianesque.

Dans notre préambule, nous avons étudié comment, dans les textes archaïques et classiques qui forment le socle culturel du *pépaideuménos* de l'époque impériale, Hermès est déjà représenté comme une figure liée à la création littéraire. C'est en effet une divinité aux multiples facettes : grâce à son extrême polyvalence, l'auteur peut le mobiliser dans des circonstances très variées et l'adapter avec souplesse à ses besoins. Hermès est tout indiqué pour occuper les bornes de début et de fin des textes, en tant que dieu des portes et des clés, mais aussi les espaces de transition, puisqu'il préside à la communication et aux frontières. Hermès se distingue des autres dieux par son attitude rieuse, par son lien avec le burlesque et le comique : il est pertinent qu'il apparaisse dans des textes à visée humoristique. Il représente en outre une divinité liée à la création artistique, et plus précisément à la création verbale et littéraire, si bien qu'il peut incarner une figure métalittéraire.

Ces traits de la littérature grecque, Lucien se les réapproprie afin de faire d'Hermès une figure structurante de ses textes : c'est ce que nous avons analysé dans notre première partie. Il est omniprésent : son nom est l'un des plus cités et il est directement mis en scène dans un grand nombre de textes, de part en part du corpus lucianesque. Cette surreprésentation permet de mettre au jour des effets structurels majeurs : Hermès confère l'unité et la cohérence à chacun des textes, en occupant les bornes et les transitions, mais aussi à l'œuvre globale, en créant des réseaux et des échos thématiques. Cette fonction structurante d'Hermès, Lucien la thématise à travers deux métaphores métalittéraires. La première est celle du *didaskalos*, l'auteur-metteur en scène : le dieu apparaît comme l'organisateur des dialogues en donnant la parole aux autres personnages, en les plaçant dans l'espace scénique et en lançant les nouvelles scènes. La seconde est la métaphore du guide : c'est un personnage omniscient et un guide intellectuel, lié à la figure philosophique de Platon ou à la figure mystique d'Hermès Trismégiste. Son rôle de guide et de pilote permet à Lucien d'indiquer aux lecteurs le sens des textes et de les orienter dans l'œuvre.

Dans notre seconde partie, nous avons montré que les métaphores métalittéraires permettent aussi à Lucien d'imager ses principes esthétiques : l'analyse d'Hermès comme une

figure de la création littéraire s'est révélée fructueuse. Le dieu illustre la pratique de la *mixis*, le mélange des formes et des tons. Cette dimension s'incarne dans le *spoudogéloion* : Hermès est lui-même une figure à la fois sérieuse et rieuse qui revendique cette esthétique. Dans sa fonction de *psychagôgos*, associée au principe ambivalent de la *psychagôgia*, il permet de thématiser ce mélange. Hermès incarne aussi la parodie lucianesque, à la fois sur le plan théorique et dans la mise en pratique : une vaste palette de genres littéraires sont pastichés par le dieu. Ses liens étroits avec la satire cynique révèlent l'importance de ce genre dans la création lucianesque. Hermès incarne aussi une figure d'une *mixis* particulière, celle de la prose et des vers. Pour Lucien, il n'est pas seulement le protecteur des orateurs et des prosateurs, ni un dieu de la poésie et du chant lyrique : grâce à un entrelacement de réseaux métaphoriques, il en fait la figure de la création prosimétrique. Enfin, l'association de la métaphore de la sculpture et de la figure d'Hermès permet d'illustrer différentes facettes de la création lucianesque : le double niveau de signification, le rapport à l'hellénisme et aux origines syriennes, le principe de la *mimèsis*.

Hermès est donc bien, pour Lucien, une figure de la création littéraire, de façon certes plus discrète que d'autres figures, comme Ménippe ou Prométhée, mais plus profonde. En s'appropriant les attributions traditionnelles du dieu, Lucien peut mettre en forme et imager l'originalité de ses pratiques esthétiques : il voit en Hermès, dieu à la fois de la création artistique et de l'herméneutique, la figure tout indiquée pour concentrer des réseaux de métaphores métalittéraires. Le dieu se situe au centre de tant de métaphores métalittéraires qu'il se superpose parfois à l'auteur lui-même. Il se situe en effet au-dessus des simples personnages et va jusqu'à les guider ou les commander, si bien qu'il semble participer directement à l'élaboration des dialogues : Hermès est doté d'un statut à part qui fait de lui une figure intratextuelle de Lucien.

Afin de prolonger cette réflexion, nous souhaitons suggérer un autre lien possible entre Lucien et Hermès, qui n'est jamais explicitement thématisé dans les textes, mais qui peut proposer un éclairage intéressant. Après avoir prouvé qu'Hermès constitue une figure de la création littéraire, nous tenterons de montrer que son parcours dans *L'hymne homérique* peut imager la trajectoire sociale et la carrière de Lucien.

Hermès et Lucien, à leur naissance, se caractérisent tous deux par un isolement à la fois géographique et social. Le récit mythique de la naissance du dieu, tel qu'il est donné à voir dans *L'hymne homérique*, est centré sur l'isolement. D. Jaillard (2007) analyse la demeure de Maïa

comme un lieu reculé semblable aux « extrémités du monde[1] » : le dieu la perçoit comme une grotte sombre et insalubre. L'obscurité est aussi métaphorique : Hermès est le fils bâtard de Zeus, caché secrètement chez sa mère, inconnu des autres dieux. La biographie de Lucien, à travers l'image qu'en donnent ses textes, montre qu'il est lui aussi né dans un lieu isolé, aux confins orientaux de l'Empire, en Syrie[2]. Cette marginalité spatiale est aussi sociale : Lucien rappelle qu'il est issu d'une famille modeste qui n'a pas de quoi financer des études approfondies[3]. Le cadre spatial et social des deux figures est donc similaire : il est révélateur que les critiques anglosaxons soient tentés de les caractériser l'un et l'autre par le terme d'*outsider*[4] (« marginal »).

Néanmoins, ni Hermès ni Lucien ne se satisfont de cette position marginale et revendiquent une aspiration à s'élever socialement en rejoignant le centre du pouvoir. Dans *L'hymne homérique*, Hermès affirme à sa mère Maïa qu'il entend sortir de la grotte afin de bénéficier des honneurs dont dispose Apollon et que Zeus lui refuse[5] : « Il ne rêve que de parcourir le monde et d'y conquérir la gloire (*kléos*) qui lui vaudra sa part d'honneurs divins (*timai*)[6]. » Cette association entre le déplacement géographique et l'acquisition des honneurs se retrouve dans le discours séduisant de Paideia qui parvient à persuader le jeune Lucien[7] : elle lui promet la richesse et la gloire grâce à ses voyages dans tout le monde méditerranéen. Les verbes de mouvement sont associés, dans les deux textes, au concept de τιμή (« l'honneur »).

Cette volonté d'ascension et d'intégration se concrétise par des actions qui visent à prouver sa valeur auprès des élites. Hermès fabrique la lyre, vole le troupeau d'Apollon, invente le feu et le sacrifice. Lucien apprend la rhétorique avec une grande application et produit des performances en Grèce, en Italie, en Gaule[8]. Les deux figures tentent de s'illustrer par leur maîtrise technique, chacun dans son domaine : « Les savoir-faire et l'habileté dont le petit

---

[1] Jaillard (2007), p. 33.

[2] *De Syria dea*, 1. *Bis accusatus*, 27 ; 34. *Revivescentes*, 19. *Scytha*, 9. *Adversus indoctum*, 19. *De Mercede conductis*, 10.

[3] *Bis accusatus*, 27. *Somnium*, 1.

[4] Au sujet d'Hermès. Storey (2004), p. 17 : « *Something of an outsider in the Olympic pantheon and who must win his place therein* ». Au sujet de Lucien. Elsner (2001), p. 128 : « *In both cultures he has an identity at stake, yet to both cultures he may seem an outsider*. ». Swain (1996), p. 312 : « *This status as something of an outsider in the Greek world*. »

[5] *Homericus hymnus in Mercurium*, v. 170-181.

[6] Jaillard (2007), p. 28.

[7] *Somnium*, 9-12.

[8] *Bis accusatus*, 27.

Hermès [mais aussi, le petit Lucien] fait montre doivent lui être reconnus comme sa part d'honneur[1]. »

Grâce à ces hauts-faits, Hermès et Lucien parviennent à s'intégrer aux cercles de pouvoir. À la fin de *L'hymne homérique*, Apollon reconnaît la valeur de son jeune frère et Zeus finit par lui accorder une place dans le panthéon olympien. Hermès représente donc bien une figure d'élévation sociale, « *a god who is, literally, upwardly mobile*[2] ». Lucien, de son côté, parvient à acquérir un capital économique et culturel et à se faire une place parmi l'élite culturelle hellénisée, si bien qu'il se considère lui-même comme grec[3].

Mais en même temps, cette intégration n'est jamais complète. Nous l'avons vu tout au long de notre étude : Hermès est une divinité à part, par la multiplicité de ses attributions, par son attachement au ciel, à la Terre et aux Enfers, par son rapport au rire, par sa subordination aux autres dieux. Dans la Grèce antique, aucun grand sanctuaire n'est dédié à Hermès. De même, Lucien ne connaît qu'une intégration limitée. Selon le discours de Rhétorique, l'originalité de ses créations ne parvient pas à faire l'unanimité parmi les élites culturelles[4]. Le Syrien revendique lui-même son éloignement par rapport aux milieux sophistiques en mettant en question leur honnêteté et leur probité[5]. Il est révélateur que Philostrate, dans *Les vies des sophistes*, ne mentionne jamais le nom de Lucien : il reste un orateur marginal qui n'est pas parvenu à s'intégrer complètement aux élites cultivées.

Hermès n'est donc pas seulement la figure d'une création littéraire originale : il offre aussi une image dissimulée de la propre trajectoire sociale et de la position marginale de Lucien au sein de la Seconde Sophistique.

Les raisons de l'omniprésence d'Hermès dans les textes de Lucien sont nombreuses et complexes. Nous avons tenté d'en mettre certaines en lumière, mais la matière est telle, si importante en quantité et si profonde en signification, que le sujet est loin d'être épuisé. Acceptons donc la proposition que nous fait Hermès lui-même, et intéressons-nous à la richesse de ses multiples apparitions dans l'œuvre de Lucien : μὴ καταφρονήσῃς οἰκέτου φλυαρίας[6] (« Ne méprise pas d'un serviteur le bavardage »).

---

[1] Jaillard (2007), p. 21.

[2] Larson (2019), p. 50.

[3] *Bis accusatus*, 30 : εἰς τοὺς Ἕλληνας ἐνέγραψεν (« Elle m'a inscrit au nombre des Grecs »)

[4] *ibid.*, 29.

[5] *ibid.*, 31.

[6] *Juppiter tragoedus*, 1.

Bibliographie

Éditions des textes

Lucien

BOMPAIRE Jacques. 1993-2008. *Œuvres.* Vol. I-IV. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

———, Anne-Marie Ozanam. 2008. *Portraits de philosophes*. Classiques en poche. Paris, Les Belles Lettres.

———. 2009. *Voyages extraordinaires*. Classiques en poche. Paris, Les Belles Lettres.

———. 2010. *Comédies humaines*. Classiques en poche. Paris, Les Belles Lettres.

———. 2017. *Dans les secrets des dieux*. Classiques en poche. Paris, Les Belles Lettres.

———. 2017. *Jouer avec les mots*. Classiques en poche. Paris, Les Belles Lettres.

CHAMBRY Émile, Alain Billault, Émeline Marquis, Dominique Goust. 2015. *Œuvres complètes*. Bouquins. Paris, Robert Laffont.

HARMON Austin. 1913-1936. *Lucian.* Vol. I-V. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

KILBURN Katherine. 1959. *Lucian.* Vol. VI. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

MARQUIS Émeline. 2017. *Œuvres*. Vol. XII. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

McLEOD William. 1961-1967. *Lucian.* Vol. VII-VIII. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

McLEOD William. 1972-1987. *Luciani Opera*. Vol. I-IV. Oxford Classical Texts. Oxford, Clarendon Press.

Autres auteurs

Aelius Aristide

BEHR Charles. 1937. *Panathenaic oration. In defence of oratory*. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

TRAPP Michael. 2017. *Orations 1-2*. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

Apulée

ROBERTSON Donald, Paul Vallette. 1940. *Les métamorphoses*. Trois vol. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

Aristophane

COULON Victor, Hilaire Van Daele. 1930. *L'assemblée des femmes*. *Ploutos*. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

———. 1938. *Les guêpes. La paix*. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

———. 1934. *Les Acharniens. Les cavaliers. Les nuées.* Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

HENDERSON Jeffrey. 1998. *Clouds. Wasps. Peace*. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

———. 1998. *Knights*. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

STOREY Ian. 2011. *Fragments of old comedy*. Trois vol. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

Cicéron

COURBAUD Edmond, Henri Bornecque. 1922-1930. *De l'orateur*. Trois vol. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

MARTHA Jules. 1923. *Brutus*. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

ACHARD Guy. 1989. *Rhétorique à Herennius*. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

Euripide

COLLARD Christopher, Martin Cropp. 2008. *Fragments*. Deux vol. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

KOVACS David. 1999. *Trojan women. Iphigenia among the Taurians. Ion*. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

PARMENTIER Léon, et Henri Grégoire. 1950. *Héraclès. Les suppliantes. Ion*. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

Eschyle

MAZON Paul. 1925. *Agamemnon, Les Choéphores. Les Euménides*. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

———. 1931. *Les suppliantes, Les Perse. Les Sept contre Thèbes. Prométhée enchaîné*. Collection des universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

SOMMERSTEIN Alan. 1999. *Persians. Seven against Thebes. Suppliants. Prometheus bound*. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

Corpus hermeticum

NOCK Arthur, André-Jean Festugière. 1945. *Corpus hermeticum*. Vol. I. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

Hérondas

NAIRN John, Louis Laloy. 1928. *Mimes*. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

Hésiode

MOST Glenn. 2018. *Theogony. Works and days. Testimonia*. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

WEST Martin. 1990. *Hesiodi Theogonia, Opera et Dies, Scutum, Fragmenta Selecta*. Troisième edition. Classical Oxford Texts. Oxford, Clarendon Press.

Homère

BÉRARD Victor. 1924. *L'Odyssée*. Trois vol. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

DINDORF Wilhelm. 1855. *Scholia Graeca in Homeri Odysseam ex codicibus aucta et emendata*. Oxford, Clarendon Press.

DINDORF Wilhelm. 1875-1888. *Scholia graeca in Homeri Iliadem ex codicibus aucta et emendat*a. Quatre vol. Oxford, Clarendon Press.

MAZON Paul, Pierre Chantraine, Paul Collart, René Langumier. 1937-1938. *L'Iliade*. Quatre vol. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

MURRAY Augustus, George Dimock. 1995. *Odyssey*. Deux vol. Deuxième édition. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

MURRAY Augustus, William Wyatt. 1999. *Iliad*. Deux vol. Deuxième édition. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres: Harvard University Press.

WEST Martin. 1998-2000. *Homerus. Ilias*. Deux vol. Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Berlin ; Boston, De Gruyter.

WEST Martin. 2003. *Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer*. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

WEST Martin. 2017. *Homerus. Odyssea*. Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Berlin ; Boston, De Gruyter.

Horace

VILLENEUVE François. 1934. *Epîtres*. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

Isocrate

VAN HOOK Larue. 1945. *Evagoras. Helen. Busiris. Plataicus. Concerning the Team of Horses. Trapeziticus. Against Callimachus. Aegineticus. Against Lochites. Against Euthynus. Letters*. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

Pseudo-Longin

RUSSEL Donald. 1967. *Longini Libellus de Sublimitate*. Oxford Classical Texts. Oxford, Clarendon Press.

Ménandre le rhéteur

RACE William. 2019. *Ars Rhetorica*. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

Ovide

MILLER Frank, G. Goold. 1984. *Metamorphoses.* Vol. II. Deuxième edition. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

Pausanias

JONES William, Henry Ormerod. 1918. *Description of Greece*. Quatre vol. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

Philostrate

FAIRBANKS Arthur. 1931. *Imagines*. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

JONES Christopher. 2005. *Life of Apollonius of Tyana*. Deux vol. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

RUSTEN Jeffrey, Jason König. 2014. *Heroicus. Gymnasticus. Discourses 1 and 2*. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

WRIGHT Wilmer. 1921. *Lives of the Sophists*. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

Pindare

PUECH Aimé. 1923. *Néméennes*. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

Platon

BURNET John. 1963. *Platonis Opera*. Vol. II-V. Oxford Classical Texts. Oxford, Clarendon Press.

DUKE E.A. et autres. 1995. *Platonis Opera*. Vol. I. Oxford Classical Texts. Oxford, Clarendon Press.

SLINGS S. R. 2003. *Platonis Respublica*. Oxford Classical Texts. Oxford, Clarendon Press.

Plaute

HEINEMANN William. 1966. *Amphitryon. The comedy of asses. The pot of gold. The two Bacchises. The captives*. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

Plutarque

COLE BABBIT Frank. 1927. *The education of children. How the young man should study poetry. On listening to lectures. How to tell a flatterer from a friend. How a man may become aware of his progress in virtue*. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Pres.

HEINEMANN William. 1966. *Isis and Osiris. The E at Delphi. The oracles at Delphi no longer given in verse, The obsolescence of oracles*. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

Quintilien

COUSIN Jean. 1975-1980. *Institution oratoire*. Sept vol. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

Rabelais

DEMERSON Guy, Michel Renaud. 1996. *Gargantua : texte original et translation en français moderne*. Points. Paris, Seuil.

Sextus Empiricus

BURY Robert. 1949. *Against professors*. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

Sophocle

LLOYD-JONES Hugh. 1996. *Fragments*. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

Strabon

JONES Horace. 1930. *The geography*. Vol. VII. Loeb Classical Library. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

Théon

PATILLON Michel. 1997. *Progymnasmata*. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

Virgile

GOELZER Henri. 1925. *Bucoliques*. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

PÉRET Jacques. 1977-1980. *Énéide*. Trois vol. Collection des Universités de France. Paris, Les Belles Lettres.

Travaux de recherche

ALLÈGRE Fernand. 1913. « *Les Limiers*, drame satyrique de Sophocle ». *Revue des Études Anciennes* 15 (3), p. 237-263.

ALLINSON Francis Greenleaf. 1926. *Lucian: satirist and artist*. Our debt to Greece and Rome 8. Marshall Jones Company.

ANDERSON Graham. 1976a. « Some alleged relationships in Lucian's *Opuscula* ». *The American Journal of Philology* 97 (3), p. 262-275.

———. 1976b. *Lucian: theme and variation in the Second Sophistic*. Mnemosyne 41. Leyde, Brill.

———. 1976c. *Studies in Lucian's comic fiction*. Mnemosyne 43. Leyde, Brill.

———. 1976d. « Lucian's classics: some short cuts to culture ». *Bulletin of the Institute of Classical Studies (Londres)*, n° 23, p. 59-68.

ANDRADE Nathanael, Emily Rush. 2016. « Introduction: Lucian, a Protean *pepaideumenos* ». *Illinois Classical Studies* 41 (1), p. 151-184.

ASMIS Elizabeth. 1986. « *Psychagogia* in Plato's *Phaedrus* ». *Illinois Classical Studies* 11 (1), p. 153-172.

AUGER Danièle. 1997. « Dieux médiateurs dans la comédie d'Aristophane ». *Uranie* 7, p. 153-171.

BALDWIN Barry. 1961. « Lucian as social satirist ». *The Classical Quarterly* 11, p. 199-208.

———. 1974. *Studies in Lucian*. Toronto, Hakkert.

BARTLEY Adam, éd. 2009. *A Lucian for our times*. Cambridge, Cambridge Scholars.

BÉGUIN Daniel. 2017. « Les dialogues de Lucien et la société du spectacle ». Dans *Mixis : le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, édité par Émeline Marquis, Quaero, p. 257-272. Paris, Demopolis.

BENAISSA Amin. 2010. « The onomastic evidence for the god Hermanubis ». *The Proceedings of the 25th International Congress of Papyrology* 25 (1), p. 67-75.

BERDOZZO Fabio. 2011. *Götter, Mythen, Philosophen. Lukian und die paganen Göttervorstellungen seiner Zeit*. Berlin, De Gruyter.

BETA Simone. 2019. « The god and his double: Hermes as character and speaking statue in Greek comedy ». Dans *Tracking Hermes, pursuing Mercury*, édité par John Miller et Jenny Strauss Clay, p. 95-106. Oxford ; New York, Oxford University Press.

BILLAULT Alain, éd. 1994. *Lucien de Samosate : actes du colloque international de Lyon organisé au Centre d'études romaines et gallo-romaines, les 30 septembre-1er octobre 1993*. Centre d'études romaines et gallo-romaines de l'Université Jean Moulin, Lyon III 13. Paris, De Boccard.

BOMPAIRE Jacques. 1958. *Lucien écrivain : imitation et création*. Paris, Université de Paris - Faculté des Lettres.

BRANDÃO Jacyntho. 2001. *A poética do hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte, Editora UFMG.

BRANHAM Robert. 1989. *Unruly eloquence: Lucian and the comedy of traditions*. Cambridge, Harvard University Press.

BRIAND Michel. 2017. « La transgénérité des *Histoires vraies* : l'hybridation et la bigarrure comme modes de création, critique et connaissance ». Dans *Mixis : le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, édité par Émeline Marquis et Alain Billaut, p. 71-90. Quaero. Paris, Demopolis.

CAMEROTTO Alberto. 1998. *Le metamorfosi della scrittura: studi sulla parodia in Luciano di Samosata*. Rome ; Pise, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

CAPRA Andrea, Cecilia Nobili. 2019. « Hermes iambicus ». Dans *Tracking Hermes, pursuing Mercury*, édité par John Miller et Jenny Strauss Clay, p. 79-94. Oxford ; New York, Oxford University Press.

CASTER Michel. 1937. *Lucien et la pensée religieuse de son temps*. Paris, Les Belles Lettres.

CHIRON Pierre. 2013. « Imiter, modeler, trouver, créer... : métaphores et conceptions de la fiction dans les *Progymnasmata* d'Aelius Théon ». Dans *Théorie et pratique de la fiction à l'époque impériale*, édité par Christophe Bréchet, Ruth Webb, et Anne Videau, p. 37-47. Textes, images et monuments de l'Antiquité au Haut Moyen Âge. Paris, Picard.

COLLARD Hélène. 2019. « Communicating with the divine: Herms in Attic vase painting ». Dans *Tracking Hermes, pursuing Mercury*, édité par John Miller et Jenny Strauss Clay, p. 227-244. Oxford ; New York, Oxford University Press.

CUSSET Christophe. 2008. « Science et poésie selon Ératosthène ». Dans *Ératosthène : un athlète du savoir. Journée d'étude du vendredi 2 juin 2006. Université de Saint-Étienne*, édité par Hélène Frangoulis, p. 123-135. Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne.

DAREMBERG Charles, Edmond Saglio. « Mercurius ». Dans *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Vol. 2. III. Paris, Hachette.

DEREMETZ Alain. 1995. *Le miroir des Muses : poétiques de la réflexivité à Rome*. Littératures. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

DIARRA Myriam. 2017. « La mise en scène de soi chez Lucien. De la fausse (auto)biographie à la véritable autofiction ». Dans *Mixis : le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, édité par Émeline Marquis et Alain Billaut, p. 149-170. Quaero. Paris, Demopolis.

DOTY William. 1997. « A lifetime of trouble-making: Hermes as trickster ». Dans *Mythical trickster figures: contours, contexts, and criticisms*, édité par William Hynes. Tuscaloosa, University of Alabama Press.

DUBEL Sandrine. 1994. « Dialogue et autoportrait : les masques de Lucien ». Dans *Lucien de Samosate : actes du colloque international de Lyon organisé au Centre d'études romaines et gallo-romaines les 30 septembre-1er octobre 1993*, édité par Alain Billault, p. 19-26. Paris, De Boccard.

———. 2014. *Portrait du sophiste en amateur d'art*. Études de littérature ancienne 22. Paris, Éditions Rue d'Ulm.

ECO Umberto. 1985. Lector in fabula *: le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*. Biblio essais. Paris, Librairie générale française.

FESTUGIÈRE André-Jean. 1949-1950. *La révélation d'Hermès Trismégiste*. Vol. I-II. Paris, Les Belles Lettres.

GALAND-HALLYN Perrine. 1994. *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*. 283. Paris, Librairie Droz.

GALLOGLY Lynn Dowd. 2019. *Figures of speech: texts, bodies, and performance in Lucian*. Berkeley, UC Berkeley.

GASSINO Isabelle. 2013. « De la comédie humaine à la comédie divine. Politique, philosophie et iconographie : les vecteurs de la satire des dieux chez Lucien ». *Nuntius antiquus* 9 (1), p. 91-114.

———. 2017. « Le mélange des genres chez Lucien : le cas de la rhétorique judiciaire ». Dans Mixis *: le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, édité par Émeline Marquis et Alain Billaut, p. 203-221. Quaero. Paris, Demopolis.

GLÉNISSON Marine. 2016. « L'arbitrage de Zeus et Hermès dans *Zeus tragédien* ». *Camenulae*, nº 15.

GUEZ, Jean-Philippe. 2016. « L'inspiration, le char et l'envol : imaginaire de la prose à l'époque impériale ». Dans *Penser la prose dans le monde gréco-romain*, édité par Jean-Philippe Guez et Dimitri Kasprzyk, p. 29-55. La Licorne 119. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

HALL Jennifer. 1981. *Lucian's satire*. Monographs in classical studies. New York, Arno Press.

HALLIWELL Stephen. 2008. « Lucian and the laughter of life and death ». Dans *Greek laughter: a study of cultural psychology from Homer to early Christianity*, p. 429-470. Cambridge, Cambridge University Press.

HARRISON Stephen. 2007. « The primal voyage and the Ocean of Epos. Two aspects of metapoetic imagery in Catullus, Virgil and Horace ». *Dictynna. Revue de poétique latine*, nº 4.

HYNES William, William Doty, éd. 1997. *Mythical trickster figures: contours, contexts, and criticisms*. Tuscaloosa, University of Alabama Press.

JAILLARD Dominique. 2014. *Configurations d'Hermès. Une « théogonie hermaïque »*, Kernos suppléments. Liège, Presses Universitaires de Liège.

JAY-ROBERT Ghislaine. 2002. « Fonction des dieux chez Aristophane. Exemple de Zeus, d'Hermès et de Dionysos ». *Revue des Études Anciennes* 104 (1-2), p. 11-24.

ELSNER Jaś. 2001. « Describing self in the language of other: Pseudo (?) Lucian at the temple of Hierapolis ». Dans *Being Greek under Rome: cultural identity, the Second Sophistic and the development of Empire*, édité par Simon Goldhill, p. 123-53. Cambridge, Cambridge University Press.

JONES Christopher. 1986. *Culture and society in Lucian*. Cambridge ; Londres, Harvard University Press.

KAHN Laurence. 1978. *Hermès passe ou les ambiguïtés de la communication*. Textes à l'appui. Paris, Maspero.

KARAVAS Orestis. 2005. *Lucien et la tragédie*. Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte. Berlin ; New York, De Gruyter.

———. 2008. « Lucien de Samosate et la poésie hellénistique ». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 88 (1), p. 109-117.

LADA-RICHARDS Ismene. 2007. *Silent eloquence: Lucian and pantomime dancing*. Classical literature and society series. Londres, Duckworth.

LAFERRIÈRE Carolyn. 2019. « Hermes among Pan and the Nymphs on fourth-century votive reliefs ». Dans *Tracking Hermes, pursuing Mercury*, édité par John Miller et Jenny Strauss Clay, p. 31-48. Oxford ; New York, Oxford University Press.

LARSON Jennifer. 2019. « Hermes and Heracles ». Dans *Tracking Hermes, pursuing Mercury*, édité par John Miller et Jenny Strauss Clay, p. 49-64. Oxford ; New York: Oxford University Press.

LEDUC Claudine. 1995. « Mythologie, théologie et sémiologie en pays grec ». *Collection de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité* 578 (1), p. 131-50.

LEFKA Aikaterini. 2003. « « Par Zeus ! » Les jurons de Platon ». *Revue de Philosophie Ancienne* 21 (2), p. 55-84.

LÉTOUBLON Françoise. 1999. « *Epea pteroenta* ("Winged Words") ». *Oral Tradition* 14 (2), p. 321-355.

LIGOTA Christopher, Letizia Panizza, éd. 2007. *Lucian of Samosata vivus et redivivus: colloquium with the same title held at the Warburg Institute in December 1995*. Warburg Institute colloquia. Londres, Warburg Institute.

MARQUIS Émeline, Alain Billaut, éd. 2017. Mixis *: le mélange des genres chez Lucien de Samosate*. Quaero. Paris, Demopolis.

McCARTHY Barbara. 1934. *Lucian and Menippus*. New Haven, Yale.

MESTRE, Francesca, Pilar Gómez, éd. 2010. *Lucian of Samosata: Greek writer and Roman citizen*. Barcelone, Universitat de Barcelona.

MESTRE Francesca. 2017. « Dialogue, discours, récit, danse : spectacle et *paideia* ». Dans Mixis *: le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, édité par Émeline Marquis et Alain Billaut, p. 239-55. Quaero. Paris, Demopolis.

MILLER John, Jenny Strauss Clay, éd. 2019. *Tracking Hermes, pursuing Mercury*. Oxford ; New York, Oxford University Press.

MOODIE Erin. 2019. « Hermes/Mercury: god of comedy? » Dans *Tracking Hermes, pursuing Mercury*, édité par John Miller et Jenny Strauss Clay, p. 107-120. Oxford ; New York, Oxford University Press.

NÍ MHEALLAIGH Karen. 2014. *Reading fiction with Lucian : fakes, freaks and hyperreality*. Greek culture in the Roman world. Cambridge, Cambridge University Press.

———. 2017. « Lucien et l'astropoétique : le voyage à travers les genres ». Dans *Mixis : le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, édité par Émeline Marquis et Alain Billaut, p. 49-70. Quaero. Paris, Demopolis.

OLIVER James. 1980. « The actuality of Lucian's *Assembly of the Gods* ». *The American Journal of Philology* 101 (3), p. 304-13.

PERNOT Laurent. 2002. « L'empreinte d'Hermès Logios. Une citation d'Aelius Aristide chez Julien et chez Damascius ». *RAAN* 71, p. 191-207.

PÉRON Jacques. 1974. *Les images maritimes de Pindare*. Études et commentaires. Paris, C. Klincksieck.

PIQUEUX Alexa. 2006. « Le corps comique sur les vases « phlyaques » et dans la comédie attique ». *Pallas*, 71, p. 27-55.

REARDON Bryan. 1971. *Courants littéraires grecs des II^e^ et III^e^ siècles après J.-C.* Paris, Les Belles Lettres.

REECE Steve. 2009. « Homer's winged and wingless words: ΠΤΕΡΟΕΙΣ /ΑΠΤΕΡΟΣ ». *Classical Philology* 104 (3), p. 261-278.

ROCHETTE Bruno. 2014. « La description des zones climatiques terrestres. À propos d'Ératosthène, *Hermès*, 16, 3-16 Powell et Cicéron, *Songe de Scipion*, 21 ». *L'Antiquité Classique* 83, p. 139-148.

ROMM James. 1990. « Wax, stone, and Promethean clay: Lucian as plastic artist ». *Classical Antiquity* 9 (1), p. 74-98.

ROPARS Jean-Michel. 2016. « Le dieu Hermès et l'union des contraires ». *GAIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne* 19 (1), p. 57-117.

RUDHARDT Jean. 1992. *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*. Antiquité - synthèses. Paris, Picard.

SCHOULER Bernard. 1993. *Lucien entre* technè *et* paideia. Édité par Alain Billaut. Centre d'études romaines et gallo-romaines de l'Université Jean Moulin, Lyon III. Lyon ; Paris, Boccard.

SCHWARTZ Jacques. 1964. « La « Conversion » de Lucien de Samosate ». *L'Antiquité classique* 33 (2), p. 384-400.

SIEBERT Gérard. 1991. « D'Hermès à Mercure ». Dans Ἑλληνισμός *: quelques jalons pour une histoire de l'identité grecque. Actes du Colloque de Strasbourg, 25-27 octobre 1989,* édité par Suzanne Saïd, p. 101-118. Leyde, Brill.

SIMONE Beta. 2019. « The god and his double: Hermes as character and speaking statue in Greek comedy ». Dans *Tracking Hermes, pursuing Mercury*, édité par John Miller et Jenny Strauss Clay, p. 95-106. Oxford ; New York, Oxford University Press.

SOURVINOU-INWOOD Christiane. 2003. *Tragedy and Athenian religion*. Greek studies. Lanham, Lexington.

STOREY Ian. 2004. « Hermes in Lucian's comic fiction ». Intervention donnée au cours du colloque *From myth to magus: Hermes in the western tradition*. University of Waterloo.

STRAUSS CLAY Jenny. 2019. « Hide and go seek: Hermes in Homer ». Dans *Tracking Hermes, pursuing Mercury*, édité par John Miller et Jenny Strauss Clay, p. 67-88. Oxford ; New York, Oxford University Press.

SWAIN Simon. 1996. « Lucian ». Dans *Hellenism and Empire: language, classicism, and power in the Greek world, AD 50-250*, p. 298-329. Oxford, Clarendon Press.

SZNAJDER Lyliane. 2013. « Quelques pistes dans le champ lexical de la fiction en latin ». Dans *Théorie et pratique de la fiction à l'époque impériale*, édité par Christophe Bréchet, Ruth Webb, Anne Videau, p. 49-62. Textes, images et monuments de l'Antiquité au Haut Moyen Âge. Paris, Picard.

TAPLIN Oliver. 2007. *Pots and plays: interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century B.C*. Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

TRAPP Michael. 1990. « Plato's *Phaedrus* in second-century Greek literature ». Dans *Antonine literature*, édité par Donald Russell, p. 141-73. Oxford, Oxford University Press.

VAN DEN KERCHOVE Anna. 2012. *La voie d'Hermès : pratiques rituelles et traités hermétiques*. Nag Hammadi and Manichaean studies 77. Leyde ; Boston, Brill.

VERNANT Jean-Pierre. 1963. « Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs ». *Homme* 3 (3), p. 12-50.

VIX Jean-Luc. 2013. « La portée rhétorique et littéraire des prolaliai chez Lucien, dans Herodotus, Scytha et Harmonides ». *Nuntius antiquus* 9 (2), p. 9-40.

WEBB Ruth. 2001. « The progymnasmata as practice ». Dans *Education in Greek and Roman antiquity*, édité par Yun Lee Too, p. 289-316. Leyde ; Boston, Brill.

———. 2006. « Fiction, mimesis and the performance of the Greek past in the Second Sophistic ». Dans *Greeks on Greekness: viewing the Greek past under the Roman empire*, édité par David Konstan et Suzanne Saïd, p. 27-46. Supplementary 29. Cambridge, Cambridge Philological Society.

———. 2008. *Demons and dancers: performance in late Antiquity*. Cambridge: Harvard University Press.

———. 2017. « Rhetoric and fiction ». Dans *The Oxford Handbook of Rhetorical Studies*, édité par Michael McDonald. Oxford, Oxford University Press.

———, Christophe Bréchet, Anne Videau, éd. 2013. *Théories et pratiques de la fiction à l'époque impériale*. Paris, Picard.

WITT Reginald. 1997. « The guardian guide and herald ». Dans *Isis in the ancient world*, p. 198-209. Baltimore, Johns Hopkins University Press.

WOODFORD Susan. 2007. « *Silenoi ouvrants*: on Alcibiades' image of Socrates in Plato's *Symposium* ». *Source: Notes in the History of Art* 26 (4), p. 1-5.

χάριν ἀποδίδωμι πάσι τοῖς συμπτεμένοις μοι

À la croisée des routes, Hermès

Merci à Pascal Luccioni de m’avoir accompagné pendant trois belles années, de m’avoir éclairé par son savoir et son accessibilité, de m’avoir guidé avec exigence et humilité

Merci à Ruth Webb de m’accueillir avec bienveillance, de me conduire sur une voie inconnue, de m’aider à découvrir des horizons nouveaux et stimulants