

## **Les *Dialogues des Courtisanes* : des dialogues lucianesques ?**

Isabelle Gassino  
Université de Rouen Normandie- ERIAC

### ABSTRACT

Dialogue, and more specifically lucianic dialogue, as a literary form, has been a renewed object of study for scholars for several years. However, the *Dialogues of the Courtesans* do not seem to be part of this process, as if they didn't share the features of the other works of Lucian.

This paper focuses on those dialogues as a whole and intend to emphasize their distinctive characteristics: can we consider them as 'lucianic' — in other words, do they show both 'serious' and 'comic' aspects which are the very definition of comic dialogue? The answer is rather positive: even if the *Dialogues of the courtesans* have many to do with comedy (especially with Nea), as shown long ago by Ph.-E. Legrand, their main feature may be the constant change of standpoint they use — a process we chose to call 'decentring'.

KEYWORDS: Lucian, dialogue, comedy, standpoint, decentring.

Comme le sait pertinemment tout lecteur des déclarations faites par le personnage du Syrien dans la *Double accusation*, l'auteur Lucien revendique hautement l'invention d'une nouvelle forme de dialogue, le dialogue comique, caractérisé par une association d'éléments hétérogènes qui le fait comparer, dans un autre opuscule<sup>1</sup>, à un hippocentaure.

S'il n'est certes pas nouveau d'aborder le dialogue lucianesque comme une forme hybride associant sérieux et comique — le *spoudogeloion* —, de ma-

1. Cf. *Tu es un Prométhée dans tes discours* 5. Sur l'analyse de détail des passages relatifs à l'invention du dialogue comique par Lucien, voir notamment SAÏD 2015, BILLAULT 2017 ET BRIAND 2017.

nière générale, le dialogue comme forme littéraire fait l'objet, depuis quelques années, d'un regain d'intérêt de la part des universitaires<sup>2</sup>, et notre auteur se trouve même au croisement de plusieurs thèmes de recherche, puisque sa trouvaille relève également d'un autre procédé littéraire actuellement abondamment étudié: le mélange des genres<sup>3</sup>.

Cependant, les *Dialogues des Courtisanes* ont, semble-t-il, toujours été traités par la critique comme un cas particulier de dialogue chez Lucien; en effet, s'ils peuvent, sur des critères formels externes, se trouver associés aux autres «dialogues mineurs» formant collection (*Dialogues des dieux*, *Dialogues marins*, *Dialogues des morts*), ils sont parfois considérés comme un ensemble autonome, en raison de leurs liens étroits avec la comédie<sup>4</sup>: à cet égard, l'étude ancienne mais fondatrice de Philippe-Ernest Legrand, «Les *Dialogues des Courtisanes* comparés avec la comédie» semble avoir joué un rôle déterminant dans la réception de cet ensemble de dialogues, au point d'occulter ce qu'ils pouvaient avoir de spécifiquement lucianesque. Or, il se trouve que les *Dialogues des Courtisanes* dans leur ensemble n'ont, semble-t-il<sup>5</sup>, jamais fait l'objet d'aucune réflexion spécifique: faut-il y voir une simple coïncidence, ou bien le signe que, de fait, ils sont considérés comme occupant une place à part au sein de la production de Lucien? Autre fait remarquable: si certains dialogues (notamment le cinquième) ont été étudiés en détail<sup>6</sup>, ils ont surtout retenu l'attention des historiens et anthropologues de l'Antiquité intéressés par les questions de genre.

Nous nous proposons donc d'étudier l'ensemble de ces dialogues d'un point de vue littéraire, et de les aborder comme un tout; notre hypothèse de départ est en effet qu'ils constituent un ensemble cohérent, et non une collection de textes simplement unis par une thématique, ou des personnages, communs. Tenant pour acquis que Lucien travaille sur un matériau largement issu de la comédie, notre objectif sera d'examiner ce qu'ils ont de spécifiquement lucianesque et en particulier de voir s'ils correspondent à la définition du dialogue lucianesque, mêlant sérieux et comique. Les points communs entre les *Dialogues des Courtisanes* et la comédie ont en effet été largement mis en lumière par Ph.-E. Legrand et nous ne reviendrons pas sur cette question: les

2. On peut citer, outre les articles de J.-P. AYGON 2002 et P. CHIRON 2003, les recherches récemment conduites par le groupe Dialogos de l'université de Clermont-Ferrand et les travaux de S. DUBEL ET S. GOTTELAND (edd.) 2015, M. BRIAND; S. DUBEL; A. EISSEN (edd.) 2017, ou encore ceux de S. GOLDHILL 2008, S. FÖLLINGER et G. M. MÜLLER 2013 et d'A. CAMERON 2014. Signalons encore l'étude d'A.-I. PETERSON 2010.
3. Cf. A. CAMEROTTO 1998; É. MARQUIS; A. BILLAULT (edd.) 2017; M. DERIU 2017.
4. Dans la classification des œuvres de Lucien qu'il propose, CROISSET 1882 (ch. II) range les *Dialogues des Courtisanes* dans un ensemble distinct des trois autres séries de dialogues, tous marqués, selon lui, par l'influence de Ménippe; les *Dialogues des Courtisanes* font ainsi partie du groupe d'opuscules traduisant les premiers essais de Lucien dans un genre nouveau — en l'occurrence, la comédie moyenne et nouvelle.
5. Toutefois, deux études récentes n'ont pu être consultées: E. HARTMANN 2006 et Y. NOWAK 2007.
6. Cf. GILHULY 2006 et 2007, ainsi que BOEHRINGER 2010 qui mentionne des travaux antérieurs citant le dialogue V.

personnages (y compris leurs noms), les situations, la matière en général est la même que dans la comédie nouvelle. Néanmoins, les dialogues de Lucien opèrent un changement fondamental: alors que les personnages de courtisanes sont secondaires dans la comédie, ils deviennent centraux chez notre auteur, ce qui induit nécessairement un changement de point de vue dont il faudra mesurer les implications à la fois sur le fond du dialogue (les personnages, les sujets abordés) et aussi, peut-être, sur la forme de celui-ci. Les *Dialogues des Courtisanes* réalisent l'alliance de deux éléments profondément hétérogènes: une forme sérieuse, élevée, héritée de la philosophie, et les personnages de basse extraction, peu intégrés à la société — que, d'une certaine façon, leur mode de vie remet en cause — que sont les courtisanes<sup>7</sup>. En effet, dans le contexte classique, le dialogue (nécessairement philosophique) est le domaine des hommes qui discutent de thèmes philosophiques abstraits; au contraire, chez Lucien, le dialogue rapporte des discussions entre des femmes socialement marginalisées par le commerce qu'elles font de leur corps.

Si la place des courtisanes au sein de la société suffit à en faire des personnages de comédie — sans qu'elles soient nécessairement, pour autant, des personnages qui font rire — le sérieux, lui, est plus difficile à saisir de prime abord: l'erreur serait, à notre avis, de voir dans les aperçus que proposent les dialogues sur la vie des courtisanes un tableau 'social', ou 'réaliste', des conditions de vie d'un groupe social défavorisé. On a pu, par le passé, faire de Lucien un défenseur des faibles et des nécessiteux, conscient des problèmes sociaux de son époque<sup>8</sup>, lecture qui ne résiste pas à une analyse non prévenue. S'il est vrai que les *Dialogues des Courtisanes* peuvent, ici et là, faire allusion aux difficultés économiques de celles-ci<sup>9</sup>, ils n'en font jamais leur sujet principal, pas plus que le propos ne s'appesantit sur les aspects les plus crus du métier. On n'a pas non plus de plaintes relatives à la nécessité d'exercer cette activité<sup>10</sup>. Au fond, ces dialogues traitent de questions assez peu attendues: on imaginerait volontiers des échanges scabreux, des confidences croustillantes sur des situations vécues par les courtisanes; mais au contraire, comme on n'a pas manqué de le faire remarquer<sup>11</sup>, il n'est pratiquement jamais question de sexe dans ces dialogues; le seul qui en parle est le dialogue V — et encore celui-ci évoque-t-il l'exact opposé d'une scène entre une courtisane et son client, c'est-à-dire un acte qui n'entre pas dans un cadre marchand, et qui se déroule entre femmes.

7. Sur la courtisane femme à la fois marginale et incarnation de l'inversion des valeurs civiques, cf. MOSSÉ 1983, 76-77.

8. Cf. PERETTI 1946, ch. III.

9. L'allusion la plus claire se trouve dans le dialogue VI, où sa mère explique à Korinna qu'elle doit être courtisane pour assurer leur subsistance.

10. À cet égard, la jeune Korinna du dialogue VI constitue une exception notable; encore ne fait-elle que protester assez faiblement devant sa mère.

11. Cf. GILHULY 2000, BOEHRINGER 2010.

Commençons par voir au fil du texte de quoi traitent ces dialogues, et comment ils le font, avant de tenter une première synthèse.

Le dialogue I constitue, à différents égards, une introduction progressive à la collection. Considérons par exemple la première réplique:

Τὸν στρατιώτην, Θαΐ, τὸν Ἀκαρνᾶνα, ὃς πάλαι μὲν Ἀβρότονον εἶχε, μετὰ ταῦτα δὲ ἠρώσθη ἔμοῦ, τὸν εὐπάρουφον λέγω, τὸν ἐν τῇ χλαμύδι, οἴσθα αὐτόν, ἢ ἐπιλέλῃσαι τὸν ἄνθρωπον;

Thaïs, le soldat, l'Acarnanien, qui était autrefois avec Abrotonon et qui est tombé amoureux de moi ensuite, je veux dire celui qui avait de la pourpre à ses vêtements, avec un manteau militaire — est-ce que tu vois qui c'est, ou bien est-ce que tu l'as oublié<sup>12</sup>?

Ce début *in medias res* pourrait être tiré d'une banale conversation entre deux femmes à propos de l'amant de l'une d'elles: ἠρώσθη ἔμοῦ, 'il est tombé amoureux de moi'. Dans l'ensemble des quinze dialogues, l'emploi du verbe ἠρώω et d'autres mots forgés sur la même racine entretient l'ambiguïté sur le statut des hommes qui fréquentent les courtisanes et sur leurs sentiments réciproques: en effet, ἠρώω signifie bien 'être amoureux, désirer' par opposition à φιλέω, mais peut aussi être employé sans connotation sexuelle. Dans le contexte qui nous occupe, il peut donc renvoyer à l'activité des courtisanes ou à un attachement plus durable.

Dans ce début de dialogue, le lecteur/auditeur<sup>13</sup> attentif qui est certainement celui de Lucien trouve au fil du texte des indices du statut réel des personnages: le nom de Thaïs, renvoyant à la célèbre courtisane du IV<sup>e</sup> s. et au personnage créé par Ménandre<sup>14</sup>, en est un; l'allusion à un banquet contenue dans la réponse de Thaïs (συνέπιε μεθ' ἡμῶν πέρουσιν ἐν τοῖς Ἁλώοις, 'il était à un banquet avec nous l'année dernière à la fête des Haloa') en est un autre; mais ce n'est que quelques lignes plus bas, à la moitié du dialogue environ, que le doute est levé, lorsque Thaïs parle de 'nous, les courtisanes' (ἡμῶν τῶν ἑταιρῶν). Une certaine ambiguïté est entretenue durant un moment, annonçant celle qui ressurgira ultérieurement: tantôt les courtisanes se cantonnent au monde qui est le leur, tantôt elles rêvent de s'en affranchir en se mariant.

12. Le texte grec des *Dialogues des Courtisanes* cité ici est celui de l'édition McLeod (*Oxford Classical Texts*, 1987). Les traductions nous sont propres.

13. Considérant que les textes de Lucien devaient faire l'objet d'une lecture publique, nous tentons de prendre en compte à la fois l'effet produit sur le lecteur d'aujourd'hui mais aussi sur le lecteur et l'auditeur contemporains de Lucien; c'est la raison pour laquelle nous parlons généralement de «lecteur/auditeur», voire de «lecteur/spectateur» lorsque le dialogue met en scène une action de type théâtral.

14. La Thaïs de Ménandre était suffisamment célèbre pour que Properce, par exemple, la cite comme modèle (IV, 5,43).

Différents thèmes qui vont être traités dans les dialogues suivants sont évoqués dès celui-ci :

- la jalousie des courtisanes entre elles, quand un client passe de l'une à l'autre;
- la courtisane laide;
- le recours à la sorcellerie pour capter l'attachement d'un client;
- l'aspect économique de la relation avec le client: la dernière réplique 'toi aussi, tu en exploiteras un autre' fait comprendre que si Glykérion déplore la perte d'un client, c'est sans doute autant pour des raisons financières que sentimentales, même si l'entrée en matière laissait penser le contraire (ἡράσθη ἔμοῦ).

Ce premier dialogue met donc en place des personnages et des situations qui seront récurrentes, et que la comédie ne met pas en lumière: Glykérion porte en elle les préoccupations contradictoires que les autres courtisanes manifestent les unes après les autres, tiraillée qu'elle est entre des considérations proprement affectives— peut-être était-elle réellement attachée à son client, mais elle est certainement humiliée qu'il l'ait quittée pour une autre — et des motifs économiques, ce qui l'amène à tenir des propos eux-mêmes contradictoires, en condamnant des pratiques qui sont néanmoins aussi les siennes. Ainsi, lorsque Thaïs, pour finir, rassure Glykérion en lui disant qu'elle 'exploitera' (τρουγήσεις) le soldat, elle ne fait que reprendre un mot de Glykérion, qui reprochait à sa rivale, précisément, d'exploiter (τρουγῶσιν) cet homme, et souligne ainsi la possible mauvaise foi de Glykérion.

Le dialogue II joue également sur les contrastes et emprunte à des genres différents: il expose un quiproquo amoureux, typique de la comédie, mais dans un style exempt de toute légèreté. Il s'ouvre par une assez longue tirade de Myrtion qui jure fidélité à Pamphile alors même qu'elle croit avoir découvert l'infidélité de celui-ci. La situation apparaît d'autant plus pathétique que Pamphile a juré son amour à Myrtion, et que celle-ci est enceinte; la précision 'de huit mois' force encore le trait: Myrtion semble être d'autant plus en position de faiblesse<sup>15</sup>. Myrtion parle d'elle-même à la troisième personne; pour ce qui est de Pamphile, même si elle emploie la deuxième personne pour lui adresser des reproches, elle use occasionnellement de la troisième, produisant une distanciation signifiante, reflet de la séparation redoutée (Γαμεῖς δ' οὐ καλὴν παρθένον· εἶδον γὰρ αὐτὴν ἔναγχος ἐν τοῖς Θεσμοφορίοις μετὰ τῆς μητρός, οὐδέπω εἰδυῖα ὅτι δι' αὐτὴν οὐκέτι ὄψομαι Πάμφιλον. 'Tu épouses une fille qui n'est pas belle; je l'ai vue l'autre jour aux Thesmophories, avec sa mère, sans savoir que ce serait à cause d'elle que je ne verrais plus Pamphile.')

Mais très vite, le tableau pathétique est gâté par quelques dissonances: 'ce n'est qu'au prix de ce ventre énorme que j'ai pu acheter ton amour (ἐπιριάμην

15. En outre, comme le précise LEGRAND 1908, 68, la comédie ne met pas en scène de femme enceinte; celle-ci reste en coulisse, et sa délivrance intervient le jour où l'intrigue se déroule.

τοῦ σοῦ ἔρωτος)’, dit Myrtion, comme si elle instrumentalisait sa grossesse pour piéger Pamphile. Le personnage qu’elle campe ici n’est-il pas qu’une façade ? On aurait alors une fiction dans la fiction qu’est le dialogue. En tout cas, Myrtion apparaît, elle, comme celle qui restera fidèle en toutes circonstances; elle gardera l’enfant, lui donnera le nom de son père — ce qui peut être interprété à la fois comme un hommage et une manière de jeter l’opprobre sur celui qui lui a fait un enfant et l’a abandonnée — et fait état à nouveau de considérations financières, en précisant qu’un enfant est *προῶγμα ἐταίρα βαρύτατον*, ‘une charge très lourde pour une courtisane’.

Il est à noter que Myrtion n’émet jamais l’idée que son amant puisse l’épouser: changer de statut social n’est manifestement pas une issue possible pour une courtisane. L’avant-dernière intervention de Pamphile, qui rapporte une conversation avec sa mère, le montre: ὦ Πάμφιλε, ὁ μὲν ἡλικιώτης σοι Χαρμίδης τοῦ γείτονος Ἀρισταινέτου υἱὸς γαμεῖ ἤδη καὶ σωφρονεῖ, σὺ δὲ μέχρι τίνος ἐταίρα σὺνεις; ‘Pamphile, le fils de notre voisin Aristénète, Charmide, qui a le même âge que toi, voilà qu’il se marie et se range; et toi, jusqu’à quand fréquenteras-tu une courtisane?’: le choix est bien entre se marier et fréquenter une courtisane, mais en épouser une n’est pas une solution envisageable.

Le ton change à la fin de la tirade: Myrtion parle comme une femme jalouse, elle dénigre la beauté de sa rivale supposée — et surtout, elle suppose que Pamphile a vu ‘plus Philon, son père’ (μᾶλλον δὲ τὸν Φίλωνα ἐώρακας τὸν πατέρα), c’est-à-dire, en l’occurrence, qui il est, et quels moyens il a: elle suppose que la motivation qu’a Pamphile pour se marier est, elle aussi, d’ordre économique!

Pamphile réfute catégoriquement: il ne peut épouser celle que croit Myrtion, car leurs pères respectifs sont en procès pour une dette impayée. L’argent, visiblement, est un obstacle à l’amour, et pas uniquement pour les courtisanes.

Cependant, Pamphile semble tenir à son enfant, comme le laisse entendre la réplique finale: οὐκ ἂν ἐγένετο, μηδ’ οὕτω μαυεῖην, ὡς ἐκλαθέσθαι Μυρτίου, καὶ ταῦτα ἤδη μοι κνούσης παιδίον, ‘je ne serais pas fou au point d’oublier Myrtion, et quand elle attend un enfant de moi, en plus’. Peut-être Myrtion accédera-t-elle au statut de concubine ou de maîtresse? En tout cas, on a un renversement par rapport à la comédie, où le mariage est la conclusion attendue de l’intrigue: ici, c’est la perspective d’un mariage qui est le cœur du problème, comme l’atteste le premier mot du dialogue, adressé par Myrtion à Pamphile sous forme interrogative: Γαμεῖς; ‘Tu te maries?’. Tout le dialogue est traversé par un antagonisme entre raisons économiques et sentiments amoureux: tantôt l’absence ou la présence d’argent dicte les alliances, tantôt l’argent semble entacher la pureté d’un sentiment hautement proclamé.

Le dialogue III est marqué par un décalage entre le statut du personnage principal (une courtisane, Philinna) et le langage qu’elle parle: elle raconte à sa mère le traitement que lui a réservé son client Diphilos — qui a fait mine de s’intéresser à une autre courtisane lors d’un banquet — en employant le

vocabulaire de l'honneur: Philinna dit avoir été victime des 'outrages' (ὕβριζομένη §3) de Diphilos, qualifié d'ὕβριστή (§2); elle use d'un langage qui est doublement en décalage avec son statut (c'est une femme, et une femme de basse condition). Sa mère la raisonne en lui conseillant de préférer la colère à l'outrage (Ὅργίζου μὲν, μὴ ἀνθύβριζε δέ: 'Mets-toi en colère, mais ne lui rends pas la pareille', §3). Néanmoins, elle a aussi, ponctuellement, un parler plus ambigu, notamment lorsque sa fille lui demande si elle ne devait pas répondre aux provocations de sa rivale et qu'elle répond (§3) : φιλοτιμότερον μὲν, ὃ θύγατερ, ce que nous entendons de deux manières possibles: ou bien la mère fait référence à l'attitude que sa fille a eue et lui en fait reproche ('c'est une attitude trop fière, ma fille'); ou bien elle reprend ce que sa fille vient de suggérer (aurait-elle dû ne pas réagir ?), auquel cas sa réponse serait 'c'est une attitude qui serait plus *ambitieuse* (littéralement)', ce que nous traduirions par 'c'est une attitude qui servirait plus tes intérêts'. Dans les deux cas, la mère tente de contenir les mouvements d'humeur de sa fille, afin de ménager le client, mais il est intéressant de voir comment un seul mot peut, dans le contexte, désigner un noble sentiment de fierté ou un intérêt bien compris.

De manière paradoxale, la courtisane a des prétentions à la 'gloire', à l'honneur, à des égards. Les conseils donnés par la mère visent à rappeler les nécessités économiques, en engageant sa fille à ravalier sa fierté pour plaire à ses clients et les conserver.

Le dialogue IV fait état d'un cas de jalousie plus complexe que les précédents: cette fois, c'est l'amant qui pense que la courtisane est près de le quitter pour un autre, aussi a-t-il décidé de prendre les devants et d'accepter d'épouser la riche Simichè. La courtisane, Mélitta, décide de le reconquérir. La situation a ceci d'original, par rapport à d'autres dialogues, que c'est la courtisane qui paraît riche (elle parle de vendre ses manteaux et ses bijoux en or, dans la première réplique) tandis que l'amant semble taraudé par des problèmes d'argent: il est envoyé au Pirée pour recouvrer une dette pour son père, et est sommé par sa famille d'épouser une femme riche.

On assiste ici à un quiproquo en deux temps: Charinos se détourne de Mélitta parce qu'il croit qu'elle en aime un autre, et de son côté il décide d'accepter le mariage avec Simichè, pour des questions d'argent.

Une grande partie du dialogue est consacrée à la description des rites qu'exécute habituellement la sorcière syrienne qui a le pouvoir de faire revenir les amoureux infidèles et à laquelle on envisage d'avoir recours. Ces rites semblent dépourvus de sens et ridicules, mais au moins n'y est-il pas question d'argent: la Syrienne n'exige rien qui coûte cher; c'est peut-être la preuve qu'elle ne cherche pas à tromper son monde, par contraste avec les femmes âpres au gain des dialogues VII et XIV.

Le dialogue V occupe une place particulière dans la collection: c'est en effet le seul qui parle de sexe, et, paradoxalement, de sexe entre femmes! Autre-

ment dit, il traite d'un moment à rebours de ce qui définit une courtisane: non pas celui où elle travaille à donner du plaisir à un autre, mais celui où elle pratique le sexe pour son propre plaisir — ou pour celui de ses amies. Ce texte a fait l'objet d'études spécifiques, notamment celle de K. Gilhuly<sup>16</sup> dont nous reprenons ici l'essentiel des conclusions: le dialogue opère un renversement des codes philosophiques et sociétaux, car Klonarion désigne la nouvelle amie de Léaina comme une *hetairistria*, c'est-à-dire une femme qui a des relations sexuelles avec une autre femme, terme qu'on ne trouve que dans un contexte philosophique, celui du *Banquet* de Platon, dans le discours d'Aristophane (189c-d). Ainsi est transposé un terme spécifiquement philosophique dans un contexte qui ne l'est pas du tout.

Comme nous l'avons souligné d'emblée, la référence à la forme du dialogue philosophique et le renversement du dispositif sur lequel il repose (des hommes discutant de questions philosophiques) est fondatrice du dialogue lucianesque<sup>17</sup>; mais ici, Lucien va plus loin, en opérant un renversement du renversement. En effet, Mégilla, la femme qui initie Léaina aux pratiques homosexuelles, revendique une identité masculine; d'autre part, en affirmant s'appeler en réalité Mégillos — nom qui est celui de l'interlocuteur spartiate des *Lois* de Platon et renvoie en particulier au passage où il est question des coutumes sexuelles à Sparte<sup>18</sup> — elle rend l'allusion au dialogue philosophique très claire, et la parodie de celui-ci également.

Ce dialogue introduit un autre renversement par rapport aux autres dialogues de la collection: en effet, c'est le seul qui évoque des relations sexuelles, avec comme conséquence inattendue la gêne extrême de la locutrice. En effet, Léaina rougit (ἡρσθηρίασας, lui dit Klonarion qui l'interroge sur ses activités avec Mégilla, §1), elle dit éprouver de la honte (αἰσχύνομαι §1) et renonce à donner plus de détails, qualifiant tous les actes de 'honteux' (αἰσχρό §4) ou d'«étranges» (ἀλλόκοτον §1). On pourrait trouver hors de propos cette puderie soudaine, mais il est vrai que les autres dialogues n'évoquent jamais les pratiques sexuelles de manière aussi directe; et on ne sait si ce qui fait rougir Léaina est la description des actes en eux-mêmes ou le fait qu'ils sont, en l'occurrence, pratiqués entre femmes, ce dont il n'est ordinairement jamais question: on n'a aucun témoignage direct de ce genre d'expérience dans le reste de la littérature grecque antérieure et contemporaine. Il n'en demeure pas moins que, malgré l'insistance de Klonarion, avide de détails anatomiques — comment Mégilla peut-elle faire ce que les hommes font aux femmes, si elle n'a pas de phallus? — Léaina coupe court à la discussion avant d'avoir satisfait sa curiosité. Le dialogue semble éviter, à dessein, d'aborder les questions centrales, sans cesse repoussées, et viser à laisser le

16. Cf. GILHULY 2006.

17. Cf. *Bis Acc.* 34.

18. Cf. *Lois* 636b-637b, où l'Athénien soutient devant Mégillos que les coutumes spartiates telles que la gymnastique et les syssities ont entre autres effets de pervertir les plaisirs de l'amour 'conformes à la nature' (κατὰ φύσιν) et de favoriser ceux, 'contre nature' (παρὰ φύσιν), des mâles entre eux ou des femelles entre elles.

lecteur/auditeur (extra- comme intra-diégétique) sur sa faim: on reconnaît là un processus souvent utilisé par Lucien<sup>19</sup>.

Le dialogue VI représente lui aussi un cas particulier au sein de la collection: il rapporte les propos d'une jeune courtisane, qui vient d'avoir son premier client, et de sa mère, qui lui explique qu'elle doit en faire une habitude et une source de revenus, ce qui choque profondément la jeune Korinna. La mère tente de convaincre sa fille en lui représentant tous les avantages de cette activité: elle pourra en tirer beaucoup d'argent et les faire vivre toutes les deux — chose devenue indispensable depuis la mort du père de famille, forgeron reconnu qui gagnait bien sa vie.

Le dialogue semble revêtir la forme classique du conseil<sup>20</sup> mais il apparaît surtout comme une parodie des invitations à la modération formulées par les philosophes: la courtisane qui veut plaire à son client doit observer une attitude modeste et avoir de bonnes manières — elle ne doit ni rire aux éclats, ni absorber de grandes quantités de vin ou de nourriture — elle doit, en somme, faire preuve de maîtrise d'elle-même. Ici, la démarche évoque aussi une répétition avant une représentation théâtrale, la mère tentant d'enseigner à sa fille comment adopter l'*êthos* de la courtisane: il s'agit moins de modérer ses désirs que de feindre d'en avoir de plus modestes, étant bien entendu qu'aucune attitude ne doit obéir à un mouvement spontané ni manifester une envie personnelle. Il faut manger peu même si l'on a faim, boire à petites gorgées même si l'on a très soif, et ne pas marquer de préférence pour un homme si c'est un autre qui vous a choisie. Le lecteur/spectateur est entraîné dans un temps antérieur à celui de la représentation. On est en décalage temporel par rapport à l'action: on assiste en effet à une conversation préparatoire à un événement plutôt qu'à l'événement lui-même. Ici, de surcroît, le lecteur est admis à partager les secrets des courtisanes, les recettes qu'elles appliquent pour plaire à leurs clients et en tirer le plus d'argent possible. Le même procédé est appliqué aux dieux dans le *Zeus tragédien*, mais avec un effet tout autre. Lorsque Momos déclare: 'Nous sommes seuls, en effet, et aucun humain n'assiste à notre réunion' (μόνοι γάρ ἐσμεν καὶ οὐδεὶς ἄνθρωπος πάρεστι τῷ συλλόγῳ, §21<sup>21</sup>), alors même que la simple lecture qu'on fait de ces mots suffit à les contredire, c'est bien sûr des dieux que l'on rit; au contraire, les courtisanes ne donnent pas à rire d'elles, mais bien plutôt des philosophes dont elles parodient les discours.

Le texte fait également écho à un passage de la littérature antérieure, en l'occurrence, de l'*Iliade*. En effet, la mère met en balance l'argent que gagnait son défunt mari, qui était forgeron (ἐχάλκευε §1, littéralement 'il travaillait le bronze'), et l'or que gagnera sa fille (et plus exactement celui que gagne Lyra, une courtisane qu'elle cite comme modèle). Il s'agit donc, selon la formule

19. Notamment au début du *Nigrinos* ou de l'*Icaroménippe*.

20. Cf. HOURCADE 2017.

21. Cf. GASSINO 2017, 99.

de K. Gilhuly<sup>22</sup>, de changer du bronze contre de l'or, allusion à l'échange de cadeaux entre Glaucos et Diomède au chant VI de l'*Iliade*<sup>23</sup>. Cet échange asymétrique n'est pas motivé par le gain matériel, mais par le désir de renforcer des liens sociaux. Dans notre dialogue, la mère préfère évidemment l'or au bronze, mais sa fille ne partage pas ce point de vue et ce faisant, elle constitue une anomalie dans le monde des courtisanes: elle ne recherche pas le profit immédiat, mais se réfère à des valeurs plus nobles, en une parodie des héros homériques guidés par le κλέος<sup>24</sup>.

Korinna est elle-même une association de valeurs hétérogènes: outre ce qui vient d'être dit, elle est aussi une figure d'ingénu(e) telle que Lucien les affectionne; elle est l'un de ces figures, ignorantes du milieu dans lequel elles sont plongées, qui découvrent une réalité avec un regard distancié, rôle souvent dévolu à des personnages étrangers au pays ou au milieu qu'ils découvrent<sup>25</sup>; et l'on sait que la naïveté affichée d'entrée de jeu n'est que le vernis bientôt disparu d'un discours qui dit le vrai.

Malgré le sujet original qu'il traite, ce dialogue reprend des procédés à l'œuvre dans d'autres textes, dont l'itération est, selon nous, un indice du caractère profondément lucianesque des dialogues qui nous occupent.

Le dialogue VII présente à nouveau une mère et sa fille courtisane, mais cette fois, le propos porte sur un client précis: la mère reproche à celui-ci de ne pas faire assez de cadeaux à sa fille, ce que celle-ci accepte parce qu'elle nourrit l'espoir de devenir son épouse. Comme dans les dialogues III et VI, on a deux personnages soutenant deux points de vue opposés; ici encore, la mère tient à ce que l'activité de sa fille soit lucrative, tandis que la courtisane ne semble pas faire de l'intérêt matériel son critère premier pour choisir ses clients.

Ici comme souvent, la trivialité du propos est adoucie par l'expression: non seulement le client n'est jamais appelé 'client' (mais ἑραστής dans la première réplique, dite par la mère, puis νεανίσκος) mais en outre, la mère ne parle pas précisément d'argent: elle reproche à Chairéas de ne pas faire de cadeaux à Mousarion. Ainsi est maintenue, au niveau de l'expression tout au moins, la fiction d'une relation non marchande entre les deux parties.

Néanmoins, à travers les points de vue défendus par la mère et par la fille, ce sont deux visions du monde qui s'affrontent.

22. Cf. GILHULY 2007.

23. *Iliade* VI, 234-236 : ἔνθ' αὖτε Γλαύκῳ Κρονίδης φρένας ἐξέλετο Ζεὺς, / ὃς πρὸς Τυδεΐδην Διομήδεα τεύχε' ἄμειβε / χρύσεια χαλκείων, ἑκατόμβου' ἑννεαβοίων (Mais le Cronide brouilla l'esprit de Glaucos dans l'échange, / car il offrit au fils de Tydée, Diomède, des armes / de cent bœufs, contre neuf — de l'or en échange de bronze ! trad. Ph. Brunet, Paris, Seuil, 2010).

24. Nous nous appuyons ici en partie sur l'analyse de GILHULY 2007.

25. On peut songer au personnage d'Anacharsis dans le dialogue du même nom, ou à celui de Ganymède dans les *Dialogues des dieux* X. Sur le rôle de la figure de l'étranger pour mettre en lumière certains aspects du pays qu'il découvre, voir SAÏD 1994, 163-164 et GASSINO 2009, 555.

La fille parle comme si elle était dans un roman, ou dans une comédie à la manière de Ménandre: Chairéas lui a parlé de mariage, et, contre toute vraisemblance, elle défend l'idée que ce mariage est possible<sup>26</sup>. En outre, le jeune homme a juré 'par les deux déesses et la Poliade', c'est-à-dire Déméter et Coré (honorées notamment lors des Thesmophories, fêtes célébrées par les femmes de citoyens) ainsi que par Athéna Poliade, autrement dit, par des divinités garantes de l'intégration des femmes dans la communauté civique par le biais des célébrations religieuses.

La mère, elle, prend à contrepied cet univers 'romanesque' au sens large, en parlant, comme dans le dialogue III, revenus et questions concrètes. La différence de point de vue apparaît crûment au paragraphe 2, lorsque la mère reprend la réplique de la fille qui disait *μεγάλας ἐλπίδας ἔχομεν*, 'nous avons de grandes espérances' en imaginant la réponse qu'elle pourrait faire à un créancier: *Ἀργύριον μὲν οὐκ ἔχομεν, σὺ δὲ τῶν ἐλπίδων παρ' ἡμῶν λαβέ: 'De l'argent, nous n'en avons pas, mais tiens, prends quelques-unes de nos espérances'. Elle prend le verbe ἔχω dans son sens matériel de «posséder», faisant comiquement des 'espérances' un objet concret, doté d'une valeur marchande au même titre que les cadeaux que Chairéas aurait pu faire. Plus généralement, elle reprend des propos de sa fille, ou de l'amant de celle-ci, en les détournant de leur sens initial: ainsi, la référence à Déméter est ambivalente, car la mère reproche à sa fille d'être 'une prêtresse de Déméter' (*τῆς Θεσμοφόρου δὲ ἰέρειά τις οὔσα* §4), c'est-à-dire de s'abstenir de relations sexuelles avec d'autres que Chairéas. Déméter est donc, selon la mère, la divinité qui, loin de garantir à sa fille le mariage et l'intégration à la cité, menace de faire d'elle une vieille fille chaste et délaissée.*

La divinité à laquelle la mère se réfère plus volontiers — ce qui semble naturel dans l'univers des courtisanes — est Aphrodite, mais la mention qu'elle en fait en début de dialogue est très particulière:

Ἄν δ' ἔτι τοιοῦτον ἐραστήν εὔρωμεν, ὃ Μουσάριον, οἷος ὁ Χαιρέας ἐστί, θῦσαι μὲν τῇ πανδήμῳ δεήσει λευκὴν μηγάδα, τῇ οὐρανίᾳ δὲ τῇ ἐν κήποις δάμαλιν, στεφανῶσαι δὲ καὶ τὴν πλουτοδότειραν. (§1)

'Si nous trouvons encore, Mousarion, un amoureux du même genre que Chairéas, il faudra sacrifier une chèvre blanche à l'Aphrodite populaire, une génisse à l'Aphrodite ouranienne des jardins, et que nous tressions des couronnes à celle qui dispense les richesses.'

En établissant un lien entre deux situations d'énonciation opposées — courtisanes d'un côté, philosophes de l'autre — cette distinction entre l'Aphrodite populaire et l'Aphrodite ouranienne fait ironiquement écho au *Banquet* de Platon, et plus particulièrement au discours de Pausanias (180d-e); la 'dispensatrice de richesses' (*πλουτοδότειρα*) est une épiclese de Déméter, ici

26. On a vu dans le dialogue II que la courtisane ne pouvait en principe espérer le mariage.

invoquée comme déesse de la fécondité, et non comme celle qui exige qu'on s'abstienne de relations charnelles durant la célébration de sa fête.

Pour autant, on ne peut pas dire que la mère incarne une vision 'réaliste' des choses, car elle reproche précisément au jeune homme de ne pas user des subterfuges typiques de la comédie pour se procurer de l'argent:

Μόνος οὔτος οὐ τέχνην εὔρηκεν ἐπὶ τὸν πατέρα, οὐκ οἰκέτην καθήκεν  
ἐξαπατήσοντα, οὐκ ἀπὸ τῆς μητρὸς ἤτησεν ἀπειλήσας ἀποπλευσεῖσθαι  
στρατευσόμενος, εἰ μὴ λάβοι; (§4)

Il est donc le seul à ne pas avoir trouvé le moyen d'obtenir quelque chose de son père, à ne pas avoir eu recours à un serviteur pour le filouter? Il n'a pas réclamé à sa mère, en menaçant de prendre la mer pour s'engager comme soldat si elle ne lui donnait rien<sup>27</sup>?

Le dialogue VII présente donc lui aussi un contraste entre des éléments hétérogènes traités de manière à faire quelque chose de plaisant. Par ailleurs, les dialogues V, VI et VII ont ceci de commun qu'ils présentent des courtisanes qui n'en sont pas vraiment, qui ou bien considèrent ce qu'on leur fait faire ou comme étrange, ou bien s'y refusent, se jugeant étrangères aux mœurs qu'on leur demande d'adopter: en d'autres termes, ce sont des jeunes femmes qui n'ont pas encore adopté l'*êthos* de la courtisane.

Le dialogue VIII joue sur la même ambiguïté entre amour et courtisanerie: on y retrouve l'emploi récurrent du mot *ἐραστής*, ainsi que du verbe *ἐράω* et du substantif *ἔρωτες*, alors qu'au fond, une nouvelle fois, les protagonistes parlent affaires! Tout comme les dialogues VI et VII, celui-ci met également face à face une jeune femme et une femme âgée qui développent des points de vue opposés.

Deux courtisanes discutent de la jalousie et de ses manifestations, l'une déclarant qu'elle ne veut pas endurer les coups de son amant soupçonneux, l'autre soutenant qu'un tel comportement est le signe d'un véritable attachement. Le lecteur/auditeur apprend, dans la dernière intervention de la seconde, que celle-ci est une vieille courtisane, 'qui a fait ce métier vingt années durant' (*εἵκοσιν ὅλοις ἔτεσιν ἔταιρίσασα*) et que l'autre n'a que dix-huit ans.

Le sujet est grave et pourrait se prêter à une description pleine de pathos des femmes maltraitées, mais il n'en est rien: si la jeune Chrysis se plaint des

27. Dans la comédie, les mères passent pour les soutiens inconditionnels de leurs fils, si l'on se réfère aux vers 991-993 de l'*Heautontimorouménos*: *Matres omnes filiis / In peccato adiutrices, auxilio in paterna iniuria / Solent esse* (Toutes les mères sont d'ordinaire pour leurs fils des auxiliaires dans leurs fredaines, et les soutiennent contre la sévérité paternelle. Texte et trad. J. Marouzeau, Paris, CUF, 1947).

En outre, comme le note LEGRAND 1908, p. 48 n.1, «prendre du service dans une armée lointaine est la ressource ordinaire des amoureux déçus du répertoire, ou des viveurs décidément ruinés».

coups que lui inflige son ‘amant’ (§2 *Καὶ μὴν οὗτός γε μόνον ὀργίζεται καὶ ὀπιζει, δίδωσι δὲ οὐδέν*, ‘À dire vrai, celui-là, il se contente de se mettre en colère et de frapper, mais il ne donne rien.’), elle semble regretter surtout l’absence de contrepartie financière — qui, apparemment, lui ferait oublier les coups reçus. Face à cela, l’expérimentée Ampélis lui explique comment tirer avantage de la situation (*Ἀλλὰ δώσει — ζηλοτυπεῖ γὰρ — καὶ μάλιστα ἦν λυπῆς αὐτόν*, ‘Mais il donnera — car il est jaloux — surtout si tu lui causes du souci’, §2): ainsi, ce sont les courtisanes qui apparaissent comme les maîtresses du jeu et le client comme victime de leur rouerie. Dans le contexte général de ces *Dialogues*, au sein desquels l’esprit de lucre côtoie souvent les sentiments, cette fois-ci, c’est bien la volonté d’exploiter le client qui l’emporte: Ampélis apprend à sa jeune consœur comment faire abstraction de son goût personnel pour le plus grand bénéfice de sa petite entreprise.

Le dialogue IX se distingue des précédents en ce qu’il a, du point de vue formel, deux parties bien distinctes: la servante commence par raconter sa rencontre fortuite avec l’ancien amant, un soldat revenu de la guerre, puis l’intéressé arrive et dès lors le récit fait place à l’action.

Dans la première partie, la servante Dorcas raconte sa rencontre avec Polémon et sa suite, et sa maîtresse Pannychis corrige, suggère des formulations meilleures — comme si elle était en train de critiquer la manière dont Dorcas a joué un rôle; celle-ci explique, pour se justifier, qu’elle n’a pas tout rapporté en détails, mais qu’elle s’est concentrée sur l’essentiel (*Προεῖπον εὐθὺς ἐν ἀρχῇ ἅπαντα· πρὸς δὲ σὲ οὐκ ἂν εἶπον, ἀλλὰ ἃ ἤκουσα ἐβουλόμην εἰπεῖν*: ‘C’est ce que j’ai commencé par dire, mais je ne te l’aurais pas répété, je voulais te dire ce que j’ai entendu’, §2); elle met ainsi en évidence que son récit n’est pas exhaustif, mais vise l’efficacité, à savoir, préparer la ‘performance’ qui va inévitablement suivre. Il est bien clair en effet que le soldat, se trouvant dans les parages, ne va pas tarder à paraître, et qu’il faut élaborer une stratégie pour savoir quelle attitude adopter face à lui, alors que Pannychis a pris un autre client à sa place.

Néanmoins, Dorcas restitue devant sa maîtresse une partie de ce qu’elle a dit pour amadouer Polémon: elle abandonne momentanément le récit pour rejouer la scène qu’elle a improvisée devant le soldat — et son jeu est d’ailleurs pleinement approuvé par Pannychis (*Εὖ γε, ὦ Δορκάς· οὕτως ἐχρήν*: ‘C’est bien, Dorcas, c’est ce qu’il fallait faire’, §2)

On trouve ici la figure, bien connue dans la comédie, du soldat fanfaron, mais au lieu qu’il soit présent sur scène pour évoquer ses prétendus exploits, c’est Dorcas, la servante de Pannychis, qui rapporte ses paroles et, ce faisant, introduit une distorsion par rapport à la scène attendue: en effet, les rodomontades du soldat, telles qu’elles sont rapportées par Dorcas, portent uniquement sur les richesses amassées — et non sur les exploits guerriers proprement dits. Peut-être est-ce le résultat de la synthèse qu’elle fait elle-même, peut-être a-t-elle un point de vue biaisé et partiel sur ce soldat: il est bien clair, de fait, qu’elle-même et sa maîtresse font de l’argent leur principal motif d’agir.

Lorsque Pannychis se demande que faire, elle met en balance ce que lui rapporte son amant de l'heure avec ce qu'elle pourrait obtenir de Polémon (§3):

Οὔτε γὰρ τοῦτον ἀποπέμψαι καλὸν τάλαντον ἔναγχος δεδωκότα καὶ τὰ ἄλλα ἔμπορον ὄντα καὶ πολλὰ ὑπισχνούμενον, οὔτε Πολέμωνα τοιοῦτον ἐπανήγοντα χρήσιμον μὴ παραδέχεσθαι.

Ce ne serait pas avantageux de renvoyer Philostrate, car il est bien, il vient de nous donner un talent; et puis, c'est un commerçant, et il fait beaucoup de promesses; mais ce ne le serait pas non plus ne pas recevoir Polémon, vu le retour triomphal qu'il fait.

Les deux femmes tentent de juger de la situation froidement, sous l'angle de ce qui est utile — les sentiments, ici, contrairement à ce qui se passe dans d'autres dialogues, n'ont pas leur place. Elles tentent de contrôler la situation et d'agir au mieux; le soldat fanfaron n'est plus, dans ce début de dialogue, qu'un objet dont on tente de tirer profit. Il est vrai que le soldat fanfaron est par définition un personnage ridicule et facile à tromper, à en juger par l'intrigue du *Miles gloriosus* par exemple; mais un degré supplémentaire est ici atteint, dans la mesure où le soldat, cette fois, est privé de la parole — ce qui va changer dans la deuxième partie du dialogue.

La situation et le ton changent radicalement avec l'entrée en scène simultanée de Polémon et de l'autre amant, Philostrate. On peut vraiment parler d'entrée en scène car ce qui suit est une scène de comédie: cette fois, les personnages sont en action, ils ne se bornent pas à raconter des événements antérieurs ou à préparer ce qui viendra plus tard.

Pannychis parle un langage tragique, sous le coup d'une émotion sans doute réelle (§3): Τίς γένωμαι; πῶς ἂν με ἢ γῆ καταπίοι; 'Que vais-je devenir ? Je voudrais disparaître sous terre.' Lorsqu'elle s'adresse à Polémon, ses paroles sont une alliance d'un vocatif plutôt familier<sup>28</sup> et d'un verbe dont l'emploi au parfait accentue la coloration tragique (§4): Ἄνθρωπε, ἀπολώλεκάς με: 'Mon ami, tu me tues!'

L'enjeu de la scène qui suit n'est pas de cacher la vérité aux deux hommes qui viennent d'arriver: le pot aux roses est immédiatement découvert. La question soulevée par les deux femmes dans la première partie du dialogue n'est pas résolue, puisque Pannychis, ne sachant quel parti prendre, renonce à choisir et se retire.

La dernière partie du dialogue est un face-à-face entre Philostrate et Polémon et aboutit à la remise en question de l'archétype du soldat fanfaron. Dans un premier temps, celui-ci apparaît une nouvelle fois semblable à ce que l'on a

28. Le vocatif ἄνθρωπε n'est attesté qu'une seule fois chez Sophocle (*Aj.* 791, employé par Tecmesse) et est en revanche très courant chez Aristophane (*Ach.* 95, 1010 ; *Eq.* 786 ; *Nu.* 412, 1495 ; *Pax* 164 ; *Ra.* 172, 1161 par exemple), ou dans les dialogues de Platon (*Ap.* 28b ; *Grg.* 518c, 452b ; *Hp.ma.* 289a ; *Men.* 75a ; *Prt.* 330d ; *R.* 329c, 337b ; *Smp.* 200c par exemple).

dans la comédie nouvelle, mais rapidement deux détails dissonants sont introduits: il se vante moins de ses exploits guerriers que de ses titres de gloire au nombre desquels, de façon inattendue, figure Pannychis (χιλιαρχήσας τὸ πρῶτον, νῦν δὲ ἔξαναστήσας πεντακισχιλίαν ἀσπίδα, ἐραστής Παννυχίδος: ‘chiliarque pour commencer, aujourd’hui à la tête d’une troupe de cinq mille hommes, amant de Pannychis’, §4): on l’aurait plus volontiers imaginé se vantant du nombre de ses conquêtes féminines que mettant en avant une femme en particulier. Or, on le sait, il y a, classiquement, une incompatibilité entre héroïsme et plaisirs amoureux: dans le chant III de l’*Iliade*, Hector voyant Paris reculer face à Ménélas l’insulte en le traitant de ‘vil Paris, valeureux séducteur, la folie de ces dames!’<sup>29</sup>, avec l’oxymore εἶδος ἄριστε, littéralement ‘excellent pour la beauté’ qui suggère qu’il n’est pas, comme il devrait l’être, ‘excellent au combat’: dans le monde héroïque, on ne peut être les deux à la fois.

Le soldat fanfaron de la comédie, séducteur à toutes mains est, par essence, ridicule au regard de la morale héroïque mais Polémon, en outre, se dit attaché à une seule femme, et va déclencher, tel un nouveau Paris, un combat pour reprendre sa belle. La joute verbale entre les deux hommes fait en effet bientôt place à un combat réel (mais le dialogue s’arrête aux prémices de celui-ci, comme si Lucien évitait de montrer le soldat dans une situation où il serait à sa place, voire, à son avantage). Néanmoins, cette lutte est parodique: non seulement Philostrate ne prend pas un seul instant au sérieux le soldat, à qui il s’adresse d’emblée sur un ton ironique (καὶ νῦν ἀκολούθει μοι, ὦ Παννυχί, τοῦτον δὲ παρ’ Ὀδρύσας χιλιαρχεῖν ἔα, ‘Allons, suis-moi, Pannychis, laisse-le commander ses mille hommes chez les Odryses’, §4), mais l’enjeu de la lutte (une femme de basse condition, vénale de surcroît) et les armes utilisées par Philostrate (λίθοις τε καὶ ὀστράκοις, ‘des pierres et des coquilles’, §5), qui n’ont rien d’héroïque, et qui dévalorisent le soldat lui-même, font basculer le texte dans la parodie. La scène évoque l’ouverture du *Pêcheur*, où Parrhèsiadès est agressé par les philosophes en colère qui utilisent eux aussi les armes les plus farfelues (mottes de terre, coquilles, bâtons de philosophes) pour le frapper<sup>30</sup> — et, plus largement, la comédie ancienne et nouvelle<sup>31</sup>.

Le dialogue IX est l’un plus longs des quinze dialogues, et c’est sans doute celui qui rappelle le plus la comédie, de par les personnages, de par la situation d’énonciation (la scène n’est pas entièrement rapportée, mais se déroule en partie sous les yeux du lecteur/spectateur), et de par l’intrigue (le triangle

29. *Iliade* III 39: Δύσπαρι, εἶδος ἄριστε, γυναιμανές, ἠπεροπευτά. Trad. Ph. Brunet, Paris, Seuil, 2010.

30. Cf. *Pisc.* 1: Βάλλε βάλλε τὸν κατάρατον ἀφθόνους τοῖς λίθοις· ἐπίβαλλε τῶν βόλων· προσεπίβαλλε καὶ τῶν ὀστράκων· παῖε τοῖς ξύλοις τὸν ἀλιτήριον. (Frappe, frappe le scélérat d’une grêle de pierres. Frappe encore avec des mottes de terre, frappe aussi avec des coquilles. Cogne le criminel à coups de bâtons. Texte et trad. Bompaire, CUF, 2008.)

31. Sur les influences possibles de la comédie ancienne et nouvelle sur *Le Pêcheur*, voir la notice de BOMPAIRE 2008, 114-115.

amoureux), à ceci près — et cela change tout — que la motivation de Panny-chis n'a rien à voir avec les sentiments: elle ne veut laisser tomber aucun de ses deux amants parce qu'ils 'rapportent' bien tous les deux.

Le dialogue X, à l'instar des dialogues I, II et IV, a lui aussi pour sujet un amant perdu, mais, cette fois, ce n'est pas du fait d'une rivale, mais parce que le maître de philosophie de celui-ci l'a convaincu de ne plus fréquenter de courtisane et d'être vertueux. Le vocabulaire forgé sur la racine de ἐράω est moins présent: le jeune homme, dans sa lettre à Drosis, parle d'amitié (ἐφίλησά σε, §3), sans doute par pudeur : c'est un très jeune homme, qui a eu sa première expérience sexuelle avec elle (πρῶτον δὲ ὠμίλησέ μοι, 'j'ai été la première femme qu'il a connue', §2), que Drosis désigne par des diminutifs ('le petit jeune', 'le gamin': μειρακίσκος §2, μειράκιον §1, 3 et 4), marquant ainsi à la fois l'affection qu'elle a pour lui et la différence d'âge qui existe entre eux.

Le dialogue est une satire des philosophes, et plus précisément d'un philosophe qui reprend les travers de tous ceux que Lucien dénonce ailleurs, ainsi que quelques-uns des traits physiques caractérisant les philosophes dans la comédie<sup>32</sup>: Τὸν σκυθρωπὸν λέγεις, τὸν δασύν, τὸν βαθυπώγωνα, 'cet homme au visage sévère, à la barbe profonde et fournie' (§1). En outre, le nom Aristénète (forgé sur ἄριστος, 'excellent' et αἰνέω, 'conseiller'), suggère que l'homme a une haute opinion de lui-même et de son statut. La satire passe ici par un paradoxe: alors que le philosophe conseille au jeune homme de se détourner des courtisanes et de la vie de débauche à laquelle elles sont associées, et d'adopter un mode de vie fondé sur la pratique de la philosophie et de la vertu, le philosophe apparaît finalement comme un rival des courtisanes. En effet, à travers le vocabulaire employé, il se trouve mis sur le même plan qu'elles: lorsque Drosis expliquait qu'elle était la première femme que Clinias ait 'connue', elle employait le verbe ὀμιλεῖν, qui peut tout autant désigner une relation sexuelle que la fréquentation de l'enseignement d'un maître par un disciple; l'adverbe πρῶτον peut laisser penser que si Drosis est celle que Clinias a connue 'd'abord', le philosophe est venu 'ensuite' comme pour prendre la relève. Cette coïncidence cadre parfaitement avec la réputation de coureurs de jeunes gens qu'avaient les philosophes, réputation à laquelle le dialogue fait d'ailleurs explicitement allusion (§4) :

Ὁ μέντοι Δρόμων ἔφασκε παιδεραστήν τινα εἶναι τὸν Ἀρισταίνετον καὶ ἐπὶ προφάσει τῶν μαθημάτων συνεῖναι τοῖς ὤραιοτάτοις τῶν νέων καὶ ἰδίᾳ λογοποιεῖσθαι πρὸς τὸν Κλεινίαν ὑποσχέσεις τινὰς ὑπισχνούμενον ὡς ἰσόθεον ἀποφανεῖ αὐτόν.

Dromon disait qu'Aristénète était un pédéraste et que, sous prétexte de donner les leçons, il fréquentait les jeunes gens les plus beaux et qu'il

32. La barbe fournie et l'air sombre sont deux de ces traits dès la comédie ancienne: cf. LEGRAND 1907, 214.

avait des conversations privées avec Clinias à qui il promettait de faire de lui un dieu.

On voit à l'œuvre dans ce dialogue un autre procédé sans lien direct avec la satire, mais récurrent dans les *Dialogues des courtisanes*: une situation déjà rencontrée dans un autre dialogue et abordée une seconde fois, sous un angle différent. Ici, Chélidonion propose d'écrire sur un mur 'Aristénète corrompt Clinias', et de le faire à la faveur de la nuit pour ne pas être surprise. Il s'agit de faire naître le doute sur Aristénète. Cette pratique sans doute courante, qui devait être la manière la plus simple et la plus sûre de lancer une rumeur, était déjà évoquée dans le dialogue IV, qui exposait les conséquences qu'un tel geste pouvait avoir<sup>33</sup>.

Le dialogue XI conte un nouveau cas de jalousie entre une courtisane et son client, mais cette fois, la courtisane en question est absente, et celle qui a la parole tente de consoler le jeune homme.

La variante ici introduite réside dans le fait que la courtisane en cause est âgée, ce qui accroît encore le paradoxe du client déplorant l'infidélité de celle-ci — d'autant que le client est appelé Charmide, ce qui ne pouvait manquer d'évoquer au lecteur/auditeur de Lucien le personnage éponyme du dialogue de Platon, beau jeune homme entraînant après lui tout un cortège d'amoureux<sup>34</sup>.

On voit là aussi l'envers du décor d'un autre dialogue (VII), celui où la mère reprochait à sa fille de ne pas soutirer assez d'argent à son client: Philémation réclamait mille drachmes à Charmide, somme considérable! La question économique est à nouveau abordée, mais cette fois, du point de vue du client qui peine à réunir la somme exigée, et de manière un peu marginale, puisqu'elle ne surgit pas entre les deux protagonistes du dialogue; cela permet de voir qu'une fois la question matérielle évacuée, la courtisane peut se montrer compréhensive: elle cherche en effet à savoir la cause du chagrin de Charmide, alors qu'elle pourrait se contenter de prendre l'argent qu'il lui a donné.

Néanmoins, l'attitude de Tryphaina vis-à-vis de sa collègue est pleine d'ambiguïté, car elle commence par dire du mal de celle-ci, avant d'afficher, bien tardivement, des scrupules (οὐκ ἂν ἦκον, εἴ μοι προεῖπέ τις ὡς ἐπὶ τούτοις παραλαμβανοίμην, λυπῆσαι ἄλλην, 'je ne serais pas venue si j'avais su que tu ne m'engagerais que pour faire du mal à une autre', §3) pour finalement céder aux avances de Charmide, décidé à se consoler. La fin permet de revenir à une situation normale et de clore le dialogue sur lui-même: le client passe à l'acte avec la courtisane — alors que le dialogue commençait par la remarque de Tryphaina s'étonnant qu'il ne la touche pas, ce qui constituait une situation paradoxale. Ici, très nettement, l'argument du dialogue est de

33. C'est en effet l'inscription 'Mélitta aime Hermotimos' qui est à l'origine du malentendu entre la courtisane du dialogue IV et son client.

34. Cf. *Charmide* 154c.

traiter d'une situation hors norme: dès que le retour à la normale se fait, le dialogue prend fin.

Le dialogue XII est une scène de dépit amoureux, à la manière courtisane. En effet, Ioessa énumère toutes les raisons qu'elle a d'être déçue de Lysias, et toutes se rapportent à son activité: elle n'a jamais réclamé d'argent, elle ne lui en a jamais préféré un autre, n'a jamais demandé qu'il berne ses parents pour avoir de l'argent. En d'autres termes, elle lui apporte les gages de fidélité et d'attachement propres à une courtisane, sans jamais faire directement état de sentiments. Ce n'est qu'une fois ces arguments énumérés qu'elle lui donne des preuves indirectes de son attachement, en mettant en avant la souffrance qui est la sienne (προσέχουσά σοι, 'attachée à toi'; ἔμαθες ὑποχείριον ἔχων με τετηκῦϊαν ἐπὶ σοί, 'comprenant que tu m'avais en ton pouvoir, toute languissante pour toi'; δακρύω, 'je pleure', §1), en multipliant les interrogations, et en menaçant finalement de se donner la mort. L'invocation de la déesse Adrastée<sup>35</sup>, là où on aurait plus volontiers attendu Aphrodite, met toutefois un bémol à cette émouvante tirade: elle suggère que cette déception pourra être vengée froidement — et du reste, jamais il n'est directement question d'amour.

Le dialogue s'organise en plusieurs séquences<sup>36</sup>, définies par la présence ou l'absence de Lysias:

1. Tirade d'Ioessa, sans réponse de Lysias, qui part sans rien dire.
2. Les deux femmes (Ioessa et Pythias, dont le statut n'est pas clair: on ne sait s'il s'agit d'une servante, ou d'une amie; sans doute est-elle les deux à la fois) sont seules: Pythias en profite pour dire à Ioessa les torts qu'elle a eus en ne laissant pas Lysias dans le doute. On retrouve le thème principal du dialogue VIII: l'utilité de la jalousie. Ce passage fonctionne par ailleurs comme un aparté et fait songer à une répétition de la «représentation» qui est donnée lorsque Lysias est là.
3. Retour de Lysias, qui commence par laisser Ioessa de côté et dialogue avec Pythias.
4. Lorsque Lysias fait le récit de la scène qu'il a mal interprétée, Ioessa reprend la parole pour lever le malentendu, et Pythias retrouve sa place — un second rôle, qui apporte une touche comique: elle a honte de sa tête rasée, elle demande à Lysias de n'en dire mot<sup>37</sup>. On retrouve une situation traditionnelle de la comédie: le quiproquo amoureux.

35. Ἔστι τις θεὸς ἡ Ἀδράστεια καὶ τὰ τοιαῦτα ὄρεα : 'Il y a une déesse, Adrastée, qui voit ce genre de choses.' (§2) PARKER 1997 qualifie Adrastée de 'puzzling figure' (p. 195), associée à Bendis, et située sur le mont Ida en Thrace. Son culte est adopté à Athènes au Ve s. av. J.-C., mais on n'en connaît rien. Le *Lexicon iconographicum mythologiae Graecae* l'assimile à Némésis.

36. Le terme de 'scènes', définies par les entrées et sorties des personnages, pourrait également être utilisé ici.

37. Une lecture croisée des dialogues suggère que la gêne de Pythias pourrait aussi être due à l'ambiguïté sexuelle liée à la perte de ses cheveux; en effet, dans le dialogue V, c'est de voir Mégilla le crâne complètement rasé qui 'trouble' (ἐταράχθην §3) Léaina.

Si ce texte était isolé des autres *Dialogues des Courtisanes*, on pourrait le lire comme une simple histoire de dépit amoureux transposé dans le monde des courtisanes, mais, quand on le lit à la place qu'il occupe dans la série, on ne peut pas ne pas faire le lien avec le dialogue V et se dire que le fait que deux femmes dorment ensemble n'implique pas qu'elles soient restées chastes. On peut se demander si, au fond, ce que disent les deux femmes est véridique ou s'il s'agit d'un moyen plus élaboré de tromper le client en le faisant croire à la fidélité à laquelle il tient.

Deux possibilités: ou bien il s'agit des mêmes femmes, ou bien de femmes différentes, mais dans une situation similaire. Il est vrai que les noms ne sont pas les mêmes, ce qui rend plus plausible la seconde hypothèse. Il n'en demeure pas loin qu'il y a là un procédé qui consiste à influencer la lecture d'un dialogue en fonction des dialogues précédents et tient du *crossover* des actuelles séries télévisées, où des personnages d'une fiction interviennent dans une autre fiction: le résultat est d'offrir un point de vue décalé par rapport à ce que l'on connaît, à reprendre les mêmes éléments mais en variant les angles. Ici, le lecteur peut avoir l'impression que les deux femmes du dialogue V ont été surprises par un homme et inventent un mensonge pour couvrir leurs pratiques invouables.

Le dialogue XIII a ceci de particulier que, pour commencer, il n'a rien d'un dialogue entre courtisanes; pendant un long moment, on n'entend que le soldat et Chénidas, son comparse et faire-valoir — à tel point qu'on peut croire qu'il n'y a que deux personnages, et qu'il s'agit d'une classique scène de comédie<sup>38</sup>.

Lorsque la courtisane, Hymnis, prend enfin la parole, à la moitié du dialogue à peu près, en un sens elle justifie le rôle joué par le soldat (elle était l'oreille justifiant la tenue de son discours) mais en réalité, elle intervient pour manifester son dégoût et dire à Léontichos qu'elle ne veut pas de lui — donc, pour montrer que le soldat a échoué, n'étant pas parvenu à susciter l'admiration qu'il recherchait. Ce dialogue marque donc un renversement d'une situation typique: la courtisane se comporte comme si c'était elle qui devait être séduite, et non le contraire.

Pour la forme du dialogue, on a deux parties, définies par les faits et gestes d'Hymnis et par les réactions qu'elle provoque de la part des deux hommes:

- 1<sup>e</sup> partie: 'performance' du soldat fanfaron, et silence d'Hymnis;
- 2<sup>e</sup> partie: prise de parole d'Hymnis, puis départ de celle-ci;
- 3<sup>e</sup> partie: 'débriefing' avec le comparse : pourquoi la 'représentation' n'a pas fonctionné; absence d'Hymnis. À noter que le soldat est encore en position d'infériorité: son comparse lui reproche d'avoir agi maladroitement.
- le dénouement: Léontichos renonce à son personnage de soldat fanfaron et demande à son comparse de rattraper Hymnis.

38. Il arrive en effet que le soldat fanfaron raconte ou évoque ses exploits prétendus sans autre présence sur scène que celle de son comparse. C'est le cas, par exemple, au début du *Miles gloriosus*, la première scène se déroulant entre Pyrgopolynice et son parasite.

La courtisane est ici celle qui fait tomber le masque et force Léontichos à se révéler pour ce qu'il est. Même silencieuse, elle reste le personnage principal du dialogue, car elle est destinataire du discours.

On peut se demander par ailleurs dans quelle mesure ce dialogue reflète les goûts du public de Lucien: les récits de bataille typiques de l'épopée faisaient-elle encore rêver les personnes cultivées à l'époque? ou bien le public goûtait-il davantage des histoires moins violentes? Le dialogue semble consacrer le triomphe du personnage de la courtisane sur celui du soldat fanfaron.

Le dialogue XIV est une discussion entre Dorion (le client) et la courtisane Myrtalè, qui le congédie parce qu'il ne paye pas assez. L'échange commence par des comptes d'apothicaire dignes de Charon et Hermès dans le *Dialogue des morts* XIV<sup>39</sup> — à cette différence près que Myrtalè trouve que les comptes sont ridicules car les cadeaux sont risibles: un fromage, des anchois...

Cette fois, la courtisane a fait le choix de la rentabilité: elle a pour amant régulier un homme mûr, vraiment peu attirant, mais généreux: c'est le contraire de Mousarion, la courtisane du dialogue VII, qui préférerait un jeune homme bien fait de sa personne, même désargenté.

Mais c'est du dialogue II que celui-ci peut être tenu pour le pendant ou l'antagoniste: là où la courtisane se plaignait d'être délaissée par son client/amant, c'est ici le client qui formule la même protestation. Le nom de la courtisane (Myrtalè ici, Myrtion dans le dialogue II) et le fait qu'elle est enceinte, donnent l'impression qu'il s'agit de la même histoire<sup>40</sup> racontée de deux points de vue différents, comme si la Myrtion du dialogue II, après avoir obtenu l'assurance de la fidélité de son amant favori, dont elle est enceinte, congédiait l'autre. La place respective des deux dialogues (le deuxième et l'avant-dernier de la série) renforce encore cette symétrie.

Le dialogue XV reprend un thème fréquemment abordé précédemment: la jalousie, qui peut être l'instrument dont se servent les courtisanes. Ici en sont présentés les effets négatifs: Parthénis a été la victime collatérale d'une querelle entre un soldat fanfaron et une autre courtisane. On a l'impression de revoir le dialogue XIII d'un autre point de vue: le soldat n'a pas supporté d'être délaissé par la courtisane au profit d'un autre, il s'en prend donc à son rival et à tous les participants au banquet qu'il avait offert. Comme dans le dialogue XIV aussi, la courtisane a finalement choisi pour amant un homme qui ne brille pas par ses atouts physiques (c'est un paysan: on a vu dans le dialogue VII qu'ils ne sont pas les clients les plus prisés).

39. Dans l'édition Mc Leod, OCT, tome IV.

40. De la même histoire, ou de deux histoires similaires. Il est vrai que l'amant préféré, selon la description qu'en fait le client éconduit du dialogue XIV, n'a rien du jeune homme encore sous la coupe de son père qu'on voit dans le dialogue II : ἔτη μὲν ὑπὲρ τὰ πενήτηκοντα πάντως, ἀναφαλαντίας δὲ καὶ τὴν χροιάν οἷος κάραβος (XIV, 4): 'Il a plus de cinquante ans, c'est sûr, avec le front dégarni et le teint d'un homard.' Reste que la ressemblance entre les deux situations est frappante, et qu'il est très peu vraisemblable qu'elle soit fortuite.

La conclusion du dialogue XV clôt la série et semble refermer définitivement les portes du monde du banquet et des plaisirs qui y sont associés, comme le suggère la phrase prononcée par le fauteur de trouble à l'encontre de la narratrice (§2) : Ἐκφθείρου, φησί, κατεαγότας μοι τοὺς ἀνλοὺς προσρίψας: ‘ “Sois maudite”, qu’il m’a dit, en jetant les débris de ma flûte’. On assiste à un retour à la réalité, et préférence est donnée à un mode de vie qui assure le quotidien: Cochlis déclare haut et fort préférer un paysan, un pêcheur, ou un marin, aux soldats qui cherchent à vendre du rêve, ce qui est la toute dernière phrase de ces dialogues — et, de fait, leur conclusion:

Ἐγὼ γ’ οὖν εὖ ποιῶ μὴ προσιεμένη αὐτοὺς τὸ παράπαν. Ἄλιεύς τις ἔμοι γένοιτο ἢ ναύτης ἢ γεωργὸς ἰσότημος κολακεύειν εἰδῶς μικρὰ καὶ κομίζων πολλά, οἱ δὲ τοὺς λόφους ἐπισειόντες οὗτοι καὶ τὰς μάχας διηγούμενοι, ψόφοι, ὦ Παρθενί.

J’ai bien raison, pour ma part, de ne pas en recevoir du tout. Si je pouvais avoir un pêcheur, ou un marin, ou un paysan, de la même condition que moi, qui saurait flatter modérément mais donnerait généreusement ! Mais ces agitateurs de panache, ces conteurs de batailles, Parthénis, c’est du vent !

On a le sentiment, en lisant ces lignes, que la parenthèse ouverte par les *Dialogues des courtisanes* se referme: c’en est fini des situations hors normes qui y sont évoquées, des courtisanes imposant leurs conditions à leur client (dialogue XIV), rêvant de mariage (dialogue VII), ou exprimant librement leur jalousie sans en subir les conséquences (dialogue III). Avec le jaloux violent du dialogue XV, la réalité semble reprendre ses droits, non sans un ultime trait d’humour: le tout dernier mot du dernier dialogue est une adresse à Parthénis dont le nom, qui évoque directement la vierge (παρθένος) a une résonance éminemment ironique dans le contexte.

### **Premier bilan**

Les sujets abordés sont donc assez peu nombreux et concernent presque toujours la perte — ou à la crainte de la perte — d’un client par une courtisane ou d’une courtisane par un client, situation qui induit des réactions variées, tantôt de pure déception commerciale ou d’orgueil trahi, tantôt un dépit amoureux. Sur les quinze dialogues que compte la série, onze peuvent se ranger dans cette catégorie, avec des variations presque à l’infini sur ce thème. Voici le classement que nous proposons<sup>41</sup>:

41. Il s’agit d’une possibilité, tout classement des œuvres de Lucien quelles qu’elles soient étant éminemment problématique.

1. Une courtisane est privée de son client (que ce soit une réalité ou une crainte)
  - a) par une autre courtisane: dialogues I et IV.
  - b) par une femme respectable avec qui le client va se marier: dialogues II et XII.
  - c) par un philosophe qui se situe sur un plan moral pour interdire au client (son disciple) de fréquenter les courtisanes: dialogue X.
  
2. Le client est privé de sa courtisane (que ce soit une réalité ou une crainte): deux cas de figure possibles:
  - A. La courtisane refuse le client:
    - a) Le client potentiel (un soldat fanfaron) échoue dans sa tentative d'éblouir la courtisane mais tente de la reconquérir: dialogue XIII.
    - b) Le client est éconduit car il n'est pas assez généreux: dialogue XIV.
  
  - B. Le client est jaloux:
    - a) Le client manifeste sa jalousie, mais se rend compte qu'il s'est mépris, et le dialogue s'achève sur une réconciliation: dialogue XII.
    - b) Le client faisait mine de s'intéresser à une autre courtisane: sa 'régulière' suscite sa jalousie en manifestant de l'intérêt pour un autre: dialogue III.
    - c) Le client manifeste sa jalousie à la courtisane en louant les services d'une autre: dialogue XI.
    - d) Le client est jaloux et en vient à des voies de fait: dialogue XV.
    - e) Le client est jaloux et en vient à des voies de fait, mais sur le mode parodique: dialogue IX.
  
3. Du métier de courtisane en général, et de son contraire: autour de la construction de l'*éthos* de la courtisane:
  - a) Considérations générales sur la nécessité de la jalousie: dialogue VIII.
  - b) Conseils donnés à une jeune courtisane par une femme plus âgée: dialogues VI et VII.
  - c) Les courtisanes prennent du plaisir entre elles: dialogue V.

L'originalité de ces dialogues ne réside certes pas dans les sujets abordés ni dans les personnages campés: on peut, dans l'immense majorité des cas, trouver des parallèles dans la comédie<sup>42</sup>. La caractéristique propre à ces textes serait plutôt leur forme, fondée sur le décentrement et le décalage:

- Il y a décentrement, en effet, lorsque, comme nous l'avons dit pour commencer, des personnages traditionnellement secondaires comme les courti-

42. Pour le détail, voir LEGRAND 1907 et 1908. De nombreuses situations et thèmes abordés par Lucien se retrouvent également dans les *Lettres* d'Alciphron, dont le livre IV est constitué de lettres de courtisanes.

sanés deviennent les personnages principaux — et elles le sont d'autant plus qu'elles sont souvent simplement entre elles. En effet, de manière assez inattendue, elles sont vues ici, fréquemment, hors de la présence de ceux qui les définissent pour ce qu'elles sont, leurs clients. Le décentrement est donc aussi dans le fait que les courtisanes se définissent normalement par une activité, et non par un dialogue: les *dialogues des courtisanes* sont, en somme, un oxymore. C'est un fait que jamais les dialogues n'ont pour objet de décrire l'activité caractéristique des courtisanes; le seul dialogue (XI) mettant en scène un homme et une courtisane réunis dans un lit a précisément pour point de départ le refus du client de passer à l'acte — et, lorsqu'il change d'avis, significativement, le dialogue prend fin. De même que les courtisanes sont en marge de la société, les dialogues demeurent à la marge de ce que l'on attendrait comme sujet principal. Un tel procédé n'est pas sans parallèle chez Lucien: le fait de repousser à plus tard le récit d'un événement suscitant la curiosité se trouve notamment dans le *Nigrinos* et l'*Icaroménippe*, à cette différence près qu'ici, le récit ne vient jamais; plus qu'un retardement, c'est un évitement pur et simple<sup>43</sup>.

- Il y a décentrement également dans le fait que, bien souvent, le dialogue ne constitue pas le moment de crise, mais ne fait que le raconter, de sorte qu'il est plus souvent un récit d'action qu'une action proprement dite<sup>44</sup>. Parfois, le dialogue se situe avant l'action, dont il est une préparation, une sorte de répétition générale avant la représentation: nous employons à dessein le vocabulaire du théâtre, tant il est patent, par moments, que les courtisanes sont en représentation: c'est tout particulièrement le cas dans le dialogue VI, lorsque la mère enseigne à sa fille comment se comporter avec un client. Dans d'autres cas, le dialogue fait suite à la scène qu'il commente, voire, critique<sup>45</sup>.

La plupart du temps<sup>46</sup>, le dialogue ne fait pas avancer l'action et n'aboutit même pas à une décision, mais se borne à un échange de points de vue opposés sur un sujet. Il n'y a guère que les dialogues II et XII qui fassent évoluer la situation et lèvent le quiproquo de départ. Dans la grande majorité des cas, l'intéressé est absent, de sorte que le dialogue est formé pour partie d'un récit d'action, pour partie d'une spéculation sur la suite des événements; dans des cas plus rares (dialogues II, IX, XII, XIV), le dialogue se fait action, il fait progresser l'intrigue et met en scène les clients dont il est question. C'est, sans surprise, dans cette dernière catégorie que se situent les dialogues évoquant de la manière la plus précise la ressemblance avec la comédie: les dialogues II

43. Cf ANDERSON 1976, 95 et n. 37.

44. Les *Dialogues des courtisanes* partagent cette caractéristique avec les autres 'dialogues mineurs' de Lucien, qui, comme le note BARTLEY 2005, p. 359, se focalisent sur un événement ayant eu lieu dans le passé des personnages qui prennent la parole.

45. Cf. dialogue IX, avec Pannychis critiquant les paroles dites par Dorcas au soldat.

46. Selon BARTLEY 2005, 365, les *Dialogues des courtisanes* se distinguent des autres 'dialogues mineurs' par le fait qu'ils représentent, une 'véritable interaction entre les personnages' ; cependant, celle-ci ne nous paraît concerner qu'un petit nombre de textes.

et XII, en particulier, peuvent être qualifiés de scènes de dépit amoureux; le dialogue IX montre une scène de triangle amoureux, avec la confrontation de l'ancien amant (un soldat fanfaron, de surcroît) et le nouveau.

Les dialogues, dans la collection qui nous occupe, mettent souvent en place une stratégie d'évitement des récits et évocations scabreuses (dialogues V et XI). Plus qu'un sacrifice à une certaine bienséance, nous y voyons un jeu avec le lecteur/auditeur, une manière de décevoir son attente et de le tenir en haleine pour le dialogue suivant.

Un autre maître mot de ces dialogues est — sans grande surprise s'agissant de Lucien— le mélange des genres, dans la mesure où, si de nombreuses situations sont typiques de la comédie, les courtisanes manifestent des sentiments et s'expriment d'une manière pouvant évoquer l'épopée (dialogue VI) ou la tragédie (dialogue IX). Le dialogue II semble hésiter entre la tragédie (la situation de Myrtion, enceinte et abandonnée de son amant, mais fidèle à celui-ci, est pour le moins pathétique) et la comédie (on finit par se demander si tout ceci n'est pas une mise en scène destinée à s'attacher le client définitivement), reflétant l'attitude de Myrtion elle-même, ou d'autres courtisanes, qui paraissent partagées entre leur intérêt matériel et leurs sentiments. Mais ces dialogues sont également sous le signe de la *uariatio*: si le nombre de thèmes abordés est restreint, les angles d'approche, eux, sont très nombreux. Il y a quelque chose de l'exercice de style dans le fait qu'ils passent en revue à peu près tous les cas de figure possibles à partir d'une situation donnée: un client est-il jaloux? Cela peut être à tort (XII) ou à raison (XV); dans d'autres cas, on ne le saura même pas (III). La jalousie peut se manifester de différentes manières: par des plaintes (XII), par une tentative de rendre jalouse l'infidèle à son tour (XI), par des menaces visant le rival, qui débouchent sur un combat parodique (IX) ou encore par des violences physiques effrayantes (XV). Chaque dialogue reprend le thème en y apportant une variation qui fait tout l'intérêt de celui-ci: il est clair que la série de dialogues n'a pas pour objectif d'apporter des informations ni un enseignement, mais de divertir. Mais la reprise assidue du même thème permet aussi de créer un univers clos, au sein duquel les préoccupations se cristallisent sur les mêmes points. Néanmoins, on ne relève aucune exhaustivité dans le traitement des sujets: la série laisse au contraire l'impression d'une ouverture, loin de celle que produirait un écrit à visée didactique. On ne ressort pas de leur lecture en ayant la certitude, par exemple, qu'une courtisane fait passer son intérêt économique avant l'affection ou l'attirance qu'elle peut avoir pour un homme: si la question est fréquemment abordée, tous les avis s'expriment, et rien ne permet de dire qu'une opinion l'emporte sur une autre. Certaines courtisanes ne peuvent se résoudre à accepter un client 'rustique', même s'il paye bien (dialogue VII), d'autres ont au contraire une préférence pour eux, jugeant que ce sont les plus fiables (dialogue XV).

Le goût affirmé pour la *uariatio* semble s'étendre aux aspects les plus formels: tout comme dans les autres dialogues organisés en séries, les *Dialogues des Courtisanes* ne comptent en général que deux personnages, deux

courtisanes; dans les dialogues à trois personnages, on a alors une courtisane et sa servante, et le troisième est un client (II, XII). Un seul dialogue (IX) compte quatre personnages: la courtisane et sa servante, le soldat fanfaron et son comparse. Néanmoins, il arrive que le second personnage soit un client (XI et XIV), qu'un dialogue à trois personnages mette une courtisane face à deux hommes (un soldat et son comparse, XIII): même lorsque l'on considère un aspect aussi formel des *Dialogues des Courtisanes*, on se rend compte que Lucien semble tout faire pour les faire échapper à l'uniformité.

### **Architecture de l'ensemble formé par les *Dialogues des Courtisanes***

Il est remarquable que, des quatre séries de dialogues 'mineurs', seule celle des *Dialogues des Courtisanes* présente un ordre qui n'a apparemment jamais posé problème<sup>47</sup>. Est-ce à dire, pour autant, qu'une cohérence est décelable dans l'ordre de présentation des dialogues?

Si l'on met en regard le premier et le dernier dialogues, on peut constater que l'intrigue du premier est reprise dans le dernier d'un point de vue différent: dans le premier, c'est la courtisane qui se plaint d'être dépossédée d'un client par une autre courtisane, alors que le dialogue XV a pour sujet la jalousie d'un client délaissé pour un autre. Ces deux textes se font écho et sont antagonistes, pour plusieurs raisons:

- La courtisane du dialogue I est déçue mais en aucun cas violente: elle dit sa déception à une tierce personne mais n'envisage jamais le recours à la force pour se venger. Elle détient la parole. Au contraire, le client jaloux du dialogue XV n'est pas présent; il n'a pas la parole, et manifeste sa colère en en venant à des voies de fait.
- Le dialogue I présente à bien des égards les caractères d'une ouverture, et le dialogue XV ceux d'une conclusion. En effet, le dialogue I introduit d'emblée les personnages et les situations récurrents dans les dialogues suivants, en soulignant d'emblée l'ambiguïté des courtisanes, à la fois femmes d'affaires préoccupées par leur subsistance et les aspects purement économiques de leur activité, mais aussi enclines à, littéralement, parler d'amour: comme nous l'avons vu, il commence comme une simple conversation entre deux femmes dont l'une a été quittée par son amant: ἡράσθη ἔμοῦ, 'il est tombé amoureux de moi'.

Le dialogue XV forme un contrepoint, dans la mesure où il marque un retour à une réalité terre-à-terre: le client jaloux peut se montrer violent et dangereux, non seulement pour la fautive mais pour ses compagnes. Les derniers mots, comme nous l'avons noté, ont l'allure d'une conclusion générale, après les errements sentimentaux de certaines: mieux vaut un client pas très beau mais qui paye bien plutôt qu'un soldat qui parle beaucoup mais agit peu.

47. Il est en effet le même dans toutes les éditions et traductions que nous avons pu consulter à ce jour.

Le fait que le dialogue XV se présente comme une conclusion suppose la construction d'un discours linéaire, qui donnerait à l'ensemble une cohérence mais aussi un sens univalent. Tel n'est pourtant pas le cas, car les phénomènes d'écho sont nombreux, et si les dialogues peuvent entretenir des liens avec ceux qui les précèdent ou les suivent immédiatement, ils peuvent également trouver leur sens entrant en résonance avec d'autres pièces. On peut en effet déceler d'autres échos, comme par exemple :

- entre le dialogue VIII et le dialogue XV: le dialogue VIII traite en général de l'importance de la jalousie, des stratégies pour en user, alors qu'il est précisément situé au milieu de la série. Sa place semble montrer que la jalousie est bien au cœur de cette série de dialogues;
- entre les dialogues VII (l'amoureux est désargenté mais préféré) et XIV (le client pauvre est éconduit);
- entre les dialogues III (la courtisane veut rendre un client jaloux) et XI (le client veut rendre jalouse une courtisane);
- entre les dialogues IX (qui se termine sur une scène de bataille parodique) et le dialogue XV (qui se situe après une bataille inégale entre un soldat furieux et des banqueteurs).

Mais le procédé peut-être le plus caractéristique de ces dialogues pourrait être la multiplication des points de vue et l'itération d'une même situation. Qu'il s'agisse de détails comme les graffiti servant à lancer une rumeur ou de situations qu'on peut juger typiques des courtisanes — être surprise au lit avec un homme — il est remarquable de voir avec quelle constance le propos revient souvent sur le même sujet, sans jamais dire ou laisser entendre la même chose: la Myrtion du dialogue II est-elle cette amoureuse explorée prête à se résigner à perdre son amant et à élever seule leur enfant, ou cette femme d'affaire impitoyable (Myrtalè) congédiant sans ménagement le client qui ne peut la payer suffisamment, dans le dialogue XIV ? Et lors même qu'elle semble désespérée face à Pamphile, manifeste-t-elle un sentiment profond ou bien, comme le langage ambigu qu'elle emploie le laisse entrevoir, n'est-ce qu'un stratagème pour mieux parvenir à ses fins ? On ne peut pas définitivement ramener les personnages des deux dialogues à un seul, puisque le nom n'est pas exactement le même, mais l'effet produit est là: on ne sait pas au juste qui sont les personnages dont Lucien donne à voir des portraits changeants, aux contours flous, à la vérité *sui generis*. Dans les *Dialogues des morts* ou les *Dialogues de dieux*, c'est la récurrence d'un même personnage qui contribue à établir des connexions entre les dialogues<sup>48</sup>. Ici, le procédé est différent: le rapprochement est suggéré, mais de doute subsiste. Autre question qui ne trouve pas de réponse ferme: deux femmes partageant la même couche sont-elles nécessairement chastes ? C'est ce que le dialogue XII semble montrer, alors que le dialogue V permet largement de jeter le

48. Cf. BARTLEY 2005 ; voir aussi GÓMEZ 2012, qui montre comment le personnage de Zeus contribue à faire des *Dialogues des dieux* une véritable structure narrative au lieu d'une série de saynètes isolées les unes des autres.

doute sur cette certitude. De la même façon, les dialogues IX et XV illustrent les différents aspects possibles d'une bataille: de gesticulation ridicule dans le premier cas, elle devient un événement grave, lourd de conséquences, dans le second. Il résulte de tout ceci un jeu de miroirs, dans lequel le lecteur/spectateur a le sentiment de voir toujours le même objet et jamais la même chose; un jeu au sein duquel la vérité n'est plus une réalité stable sur laquelle prendre appui, mais le résultat provisoire d'un concours de circonstances particulier<sup>49</sup>. Ce n'est certes pas la seule fois que Lucien joue sur les attentes de son lecteur et sa capacité à se laisser bernier; c'est peut-être, en revanche, le texte dans lequel l'effet est le plus achevé. Le résultat est une structure complexe, dont les différents éléments sont agencés avec un soin particulier, de manière à raconter une histoire sans jamais énoncer une vérité définitive — sans, non plus, dire de mensonge.

## Conclusion

Ces dialogues ne sont certes pas un reflet de la réalité: déjà Jacques Bompain<sup>50</sup> contestait l'idée que les 'petits' dialogues de Lucien soient «une image de la vie». Si les *Dialogues des courtisanes* offrent au lecteur une 'image', celle-ci est démultipliée, renvoyée par des miroirs successifs qui brouillent la perception et affaiblissent toute certitude, altèrent toute vérité. On assiste à une sorte de feu d'artifice de tous les possibles; en examinant des situations voisines les unes des autres, Lucien paraît explorer toutes les combinaisons, toutes les ressources qu'il peut tirer d'un matériau somme toute restreint mais dont il exprime toute la richesse. Traitant le sujet comme un exercice de style, il joue sur la *uariatio*. Multipliant les points de connexion entre les dialogues, il construit un ensemble à la structure complexe doté d'une forte unité<sup>51</sup>, sans que celle-ci soit mise au service d'un sens qui en justifierait l'existence.

On pourra arguer que les propos tenus semblent mineurs et que la conclusion même du dernier dialogue invite à ne pas y voir autre chose qu'un pur amusement sans conséquence, *ψόφοι*, 'du vent', comme le dit Cochlis à propos des vaines promesses. Toutefois, avant de se résoudre à cette conclusion, il convient de se rappeler que, pour Lucien, la courtisane est aussi une incarnation de la rhétorique et donc, indirectement, du sophiste<sup>52</sup>. Si le passage peignant la Rhétorique en courtisane est bien un portrait à charge<sup>53</sup>, il n'en demeure pas moins que, tout en affirmant qu'il a quitté la Rhétorique au

49. Comme le dit BRIAND 2017, «la vérité du dialogue comique, du moins chez Lucien, est justement son hybridité et le caractère constitutivement précaire, labile, contradictoire».

50. Cf. BOMPAIRE 1958, 581: selon lui, les *Dialogues des courtisanes* «sont des produits essentiellement littéraires, un raffinement au second degré sur une matière déjà littéraire.»

51. Cf. l'analyse de GONZÁLEZ JULIÀ 2011, p. 361 à propos des *Dialogues des morts*.

52. Cf. GILHULY 2007, dont nous adoptons une partie des conclusions.

53. Cf. *Bis Acc.* 31.

bénéfice du Dialogue, Lucien fait aussi un discours qui prouve le contraire — indice, s'il en était encore besoin, qu'il vaut mieux interroger ce que Lucien semble nous dire, et attacher plus d'importance à ce que l'ensemble de son œuvre nous suggère plutôt qu'à ce que cet illusionniste du verbe affiche: l'éloge d'une vie simple, d'une vie qui ne poursuit pas un rêve inaccessible, que prône Cochlis, est également celui qui conclut le *Ménippe*. La courtisane, tour à tour incarnation d'une rhétorique creuse, d'une philosophie dévoyée<sup>54</sup> et d'une cupidité dont sa survie dépend, ne peut certes pas passer pour un parangon de sagesse, mais elle peut, à l'occasion, se faire le porte-parole d'une idée qui n'aura rien de risible ni de condamnable. Premier et ultime décentrement à l'œuvre dans les *Dialogues des courtisanes*, cette manière d'attribuer des idées dignes de considération à des personnages qu'a priori rien n'invite à prendre au sérieux est, à n'en pas douter, une des raisons qui peuvent nous engager à voir dans cette œuvre un texte éminemment représentatif du dialogue comique à la manière de Lucien.

#### BIBLIOGRAPHIE

- G. ANDERSON 1976, *Theme and variation in the Second Sophistic, Mnemosyne* supp. 41, Leiden.
- J.-P. AYGON 2002, «Le dialogue comme genre dans la rhétorique antique», *Pallas* 60, pp. 197-208.
- A. BARTLEY 2005, «Techniques of Composition in Lucian's Minor Dialogues», *Hermes* 133.3, pp. 358-67.
- A. R. BELLINGER 1928, « Lucian Dramatic Technique », *Yale Classical Studies* 1, pp. 3-40.
- A. BILLAULT 2017, «Le mélange des genres dans *À celui qui a dit: tu es un Prométhée dans tes discours*», in É. MARQUIS; A. BILLAULT (edd.), *Mixis. Le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, Paris, pp. 37-48.
- A. BLANCHARD 2007, *La comédie de Ménandre. Politique, éthique, esthétique*, Paris.
- S. BOEHRINGER 2010, «Pratiques érotiques antiques et questions identitaires: ne pas prendre Lucien au mot (Dialogues des Courtisanes, V) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 31 | 2010, mis en ligne le 28 mai 2010, consulté le 28 août 2018. URL : <http://clio.revues.org/9569>; DOI: 10.4000/clio.9569
- J. BOMPAIRE 2008, *Lucien. Œuvres, opuscules 26-29*, Paris.
- J. BOMPAIRE 1958, *Lucien écrivain, imitation et création*, Paris, De Boccard.
- M. BRIAND 2017, «“Tel un hippocentaure...”: méta-dialogue et satire dans *la Double accusation ou les tribunaux* de Lucien», in M. BRIAND; S. DUBEL; A. EISSEN (edd.) *Rire et dialogue*, Rennes, pp. 65-77.
- A. CAMERON 2014, *Dialoguing in Late Antiquity*, Washington.

54. Cf. *Pisc.* 12.

- A. CAMEROTTO 1998, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma.
- P. CHIRON 2003, «Le dialogue entre dialogue et rhétorique», *Ktèma* 28, pp. 155-181.
- M. CROISSET 1882, *Essai sur la vie et les œuvres de Lucien*, Paris.
- M. DERIU 2017, *Mixis e poikilia nei protagonisti della satira*, Trento.
- S. DUBEL 2011, «Définir le dialogue antique comme mimésis, entre forme théâtrale et conversation: des sokratikoi logoi (Aristote) au style du dialogue (Ps.-Démétrios)», in A. LETOURNEAU; F. COOREN, N. BENCHERKI (edd.), *Representations in Dialogue / Dialogue in representations, Proceedings of the 13th Conference of the International Association for Dialogue Analysis on Dialogue and Representation*, Montréal, pp. 249-264.
- S. DUBEL ET S. GOTTELAND (edd.) 2015, *Formes et genres du dialogue antique*, Bordeaux.
- S. FÖLLINGER ET G. M. MÜLLER 2013, *Der Dialog in der Antike: Formen und Funktionen einer literarischen Gattung zwischen Philosophie*, Berlin.
- I. GASSINO 2009, in M.-F. MAREIN; J. GALLEGÓ; P. VOISIN (edd.), *Figures de l'étranger autour de la Méditerranée antique*, Paris, pp. 551-559.
- I. GASSINO 2017, «Théâtre, spectacle et mise en scène chez Lucien: de la satire à la poétique», in A. CAMEROTTO; S. MASO (edd.), *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filologia, religione e potere)*, Milano-Udine, pp. 81-104.
- K. GILHULY 2006, «Philosophy, comedy and social inversion in Lucian's *Dialogues of the Courtesans*», in CH. A. FARAONE; L. K. McCLURE, *Prostitutes and courtesans in the Ancient World*, University of Wisconsin Press, pp. 274-291.
- K. GILHULY 2007, «Bronze for gold. Subjectivity in Lucian's 'Dialogues of the Courtesans'», *American Journal of Philology* 128-1, pp. 59-94.
- S. GOLDHILL 2008, *The End of Dialogue*, Cambridge.
- P. GÓMEZ 2012, «Secrets de família: amor i poder als *Diàlegs de déus* de Lluccià», in E. VINTRÓ; F. MESTRE; P. GÓMEZ (edd.), *Μελέτη. Homenatge a Montserrat Jufresa*, Barcelona, pp. 117-138.
- L. GONZÁLEZ-JULIÀ 2011, «Luciano ensaya la novela escénica: apariencia episódica y estructura unitaria de los *Diálogos de los Muertos*», *Emerita* LXXIX 2, pp. 357-379.
- E. HARTMANN 2006, «Hetären bei Lukian», in C. ULF; R. ROLLINGER; K. SCHNEGG (edd.), *Frauen und Geschlechter*, Cologne et Vienne, pp. 339-354.
- A. HOURCADE 2017, *Le conseil dans la pensée antique. Les sophistes, Platon, Aristote*, Paris.
- PH.-E. LEGRAND 1907-1908, «Les *Dialogues des Courtisanes* comparés avec la comédie», *R.E.G.* 20, pp. 178-231 et 21, pp. 39-78.
- F. MESTRE 1997, «Retórica y Diálogo contra el Sirio», *Synthesis* 4, pp. 21-31.
- F. MESTRE 2014, «Aspectos de la dramaturgia del diálogo en Luciano», *Lexis* 32, pp. 331-355.
- C. MOSSÉ 1983, *La femme dans la Grèce antique*, Paris.

- Y. NOWAK 2007, «Halt still, Hetäre!: Lukian aus Samosata und seine Hetären», in M. BAUMANN; D. MATZNER; S. MATZNER; Y. NOWAK (edd.), *Wo die Liebe hinfällt...: AMORalische Liebeskonzeptionen in der europäischen Geistesgeschichte: Beiträge des 1. Gissener Studierendenkolloquiums vom 15.-16.7.2005; IGNIS - Initiative Gissener Studierender zum Erwerb interdisziplinärer Schlüsselqualifikationen*, Marburg, pp. 21-43.
- R. PARKER 1997, *Athenian religion: a history*, Oxford.
- A. PERETTI 1946, *Luciano: un intellettuale greco contro Roma*, Florence.
- A.-I. PETERSON 2010, *Laughter in the exchange: Lucian's invention of comic dialogue*, The Ohio State University.
- S. SAÏD 1994, «Lucien ethnographe», in A. BILLAULT (éd.), *Lucien de Samosate*, Paris, pp. 149-170.
- S. SAÏD 2015, «La *Double accusation*. Une introduction au dialogue lucianesque», in S. DUBEL et S. GOTTELAND (edd.), *Formes et genres du dialogue antique*, Bordeaux, pp. 179-196.