Cahiers de Narratologie
Analyse et théorie narratives

11 | 2004
Figures de la lecture et du lecteur

Présence-Absence de la figure du *Lector* dans les romans latins de l'époque impériale

Géraldine Puccini-Delbey

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/narratologie/15
DOI : 10.4000/narratologie.15
ISSN : 1765-307X

Éditeur
LIRCES

Référence électronique
Géraldine Puccini-Delbey, « Présence-Absence de la figure du *Lector* dans les romans latins de l'époque impériale », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2004, consulté le 15 novembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/narratologie/15 ; DOI : 10.4000/narratologie.15

Ce document a été généré automatiquement le 15 novembre 2019.

Cahiers de Narratologie – Analyse et théorie narratives est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Présence-Absence de la figure du *Lector* dans les romans latins de l'époque impériale

Géraldine Puccini-Delbey

Différents théoriciens de la lecture ont démontré qu'un texte de fiction poursuit toujours un but "illocutoire", c'est-à-dire cherche à agir, de manière plus ou moins directive, sur son destinataire[1]. Si ces recherches se fondent sur un corpus d'œuvres postérieures à l'Antiquité, il nous est apparu que les œuvres de fiction antiques — et en particulier les deux romans latins qui sont parvenus jusqu'à nous, de manière complète pour les *Métamorphoses* d'Apulée et de manière très lacunaire pour le *Satiricon* de Pétrone — elles aussi inscrivent en elles la lecture ou les lectures que nous pouvons en faire. Etant donné que les destinataires réels que ces œuvres cherchaient à viser lors de leur première diffusion dans la société romaine du premier et du second siècle de notre ère font l'objet, encore à l'heure actuelle, d'un nombre important d'hypothèses diverses et contradictoires, nous nous attacherons uniquement à l'étude du "narrataire" extradiégétique, tel qu'il est défini par Gérard Genette[2], et à celle des stratégies textuelles qui induisent un certain nombre de réactions chez le lecteur. Etude limitée et partielle donc qui ne prétend pas rendre compte de tous les phénomènes de lecture d'une œuvre antique.

Le "lecteur modèle"[3], figure abstraite et anonyme du destinataire postulé par le texte, sous sa forme matérialisée de "narrataire invoqué", c'est-à-dire apostrophé par le narrateur au cours du récit, n'apparaît qu'une seule fois dans les fragments conservés du *Satiricon*, alors qu'il est apostrophé à seize reprises par le narrateur Lucius des *Métamorphoses*. Nous souhaitons donc étudier comment les premières œuvres de fiction romanesque écrites en prose latine ont établi, de manière à l'évidence opposée, l'image du lecteur anonyme qu'elles postulent et, plus précisément, comment l'une, par l'effacement de cette image, laisse au lecteur réel une grande liberté dans sa démarche herméneutique, et comment l'autre, au contraire, guide et oriente de manière contraignante cette démarche.

1) Le *Satiricon* de Pétrone

La visée illocutoire du *Satiricon* ne peut être totalement supprimée. En refusant d'aider le lecteur dans son déchiffrement, en jouant même sur l'ambiguïté du sens qui ne cesse de se dérober sous les pieds du lecteur, le roman de Pétrone semble pousser ce dernier à se perdre et le contraindre à remettre sans cesse en cause sa capacité de déchiffrement. Entre autres exemples, le traitement du motif du chien au cours du festin de Trimalchion, le seul épisode qui semble nous être parvenu de manière complète, nous permettra de montrer que le brouillage des pistes est tel que le lecteur est amené principalement à s'interroger sur sa manière de concevoir le sens même de l'œuvre.

Lorsque le narrateur Encolpe entre dans la maison de Trimalchion, il manque tomber à la renverse et se briser une jambe, tant l'effraie

> "non loin de la loge du portier, un énorme chien, enchaîné".

A la suite d'Encolpe, le lecteur ne peut considérer ce chien que comme réel : sa présence aux côtés du portier, comme gardien des lieux, est tout à fait logique et vraisemblable. Mais l'illusion cesse dès qu'il lit la fin de la phrase :

> "il était représenté sur le mur et au-dessus, était écrit en lettres capitales : attention au chien !"[4]
> *paene resupinatus crura mea fregi. Ad sinistram enim intrantibus non longe ab ostiarii cella canis ingens, catena uinctus, in pariete erat pictus superque quadrata littera scriptum 'CAVE CANEM'. Et collegae quidem mei riserunt.*

Les compagnons d'Encolpe se moquent de lui et de sa frayeur ridicule, tandis que le lecteur s'amuse d'avoir été lui aussi piégé un instant : le chien n'était qu'une fresque ! Cette illusion est, elle aussi, de courte durée, puisqu'il découvre au chapitre LXIV que Trimalchion possède

> "un énorme chien, enchaîné" qu'il appelle lui-même "gardien de la maison et de ses occupants"[5].
> Trimalchio Scylacem iussit adduci 'praesidium domus familiaeque'. Nec mora, ingentis formae adductus est canis catena uinctus.

L'écho avec le chapitre XXIX ne peut être fortuit, car les termes utilisés sont exactement les mêmes. Le danger qu'avait perçu Encolpe en entrant dans la maison et qui avait paru un instant imaginaire et ridicule est cette fois-ci bien réel, puisque le chien introduit dans la salle à manger sur l'ordre de Trimalchion met à mal une des tables dont le candélabre renversé arrose d'huile brûlante quelques convives. A la fin du premier banquet[6], Encolpe et ses amis, cherchant à s'enfuir par la porte d'entrée, sont bel et bien arrêtés par le "chien enchaîné" dont les aboiements effraient tant Ascylte qu'il en tombe dans le bassin.

A partir de ce premier exemple, nous pouvons émettre l'hypothèse que la totalité des fragments conservés induit une lecture de type "opaque". En définitive, la réalité n'est jamais là où on la croit : Encolpe, au début de l'épisode, s'attend à trouver un véritable chien de garde là où il n'y a qu'une fresque, et à la fin, trouve ce chien là où il ne l'attendait pas.

Les personnages, d'autre part, évoluent dans un univers qui leur est étranger, pour ne pas dire hostile, la plupart du temps dans le brouillard ou dans l'obscurité, et cette errance semble être une "mise en abyme" de celle du lecteur.

Par exemple, Encolpe aperçoit au coin d'une ruelle son petit mignon Giton *quasi per caliginem*, "comme à travers un brouillard"[7]. Et c'est bien à travers un brouillard

semblable, volontairement déployé par le texte, que le lecteur tente d'en saisir la signification. Comme Encolpe et ses amis qui, une fois entrés dans la demeure de Trimalchion qui fonctionne à la fois comme un piège et une prison, ne peuvent en ressortir par la même porte par laquelle ils sont entrés, le lecteur, lorsqu'il appréhende un premier niveau de signification, s'en voit rapidement détourné pour un autre, sans qu'il puisse véritablement trancher entre les différentes possibilités de sens qui s'offrent à lui dans un tourbillon vertigineux. Les paroles que le portier adresse à Encolpe sont, sur ce point, éloquentes :

> 'Erras, inquit, si putas te exire hac posse, qua uenisti. Nemo unquam conuiuarum per eandem ianuam emissus est; alia intrant, alia exeunt.'
> "Tu te trompes, si tu crois pouvoir sortir par où tu es venu. Jamais aucun des convives n'est sorti par la même porte; on entre d'un côté, on sort de l'autre."

La maison de Trimalchion semble alors fonctionner comme la métaphore de l'œuvre entière : "un labyrinthe d'un nouveau genre"[8] où le lecteur, enfermé de concert avec le narrateur, peine à trouver une sortie.

Les personnages évoluent dans un univers de brume ou d'obscurité qu'ils ne connaissent absolument pas et leur cheminement est celui d'un tâtonnement dans l'obscurité qui les rend à la merci de n'importe quel traquenard, comme l'indique clairement la difficulté qu'ils éprouvent à aller de la maison de Trimalchion à leur hôtel[9] :

> Neque fax ulla in praesidio erat, quae iter aperiret errantibus, nec silentium noctis iam mediae promittebat occurrentium lumen. Accedebat huc ebrietas et imprudentia locorum etiam interdiu obscura.
> "Nous n'avions sous la main aucune torche pour nous protéger et ouvrir le chemin à nos pas errants, et le silence de la nuit déjà bien avancée nous garantissait que nous ne rencontrerions aucun passant porteur d'une lumière. A cela s'ajoutaient notre ivresse et notre méconnaissance des lieux qui, même en plein jour, est source de ténèbres."

A l'image du narrateur et de ses amis qui ne savent plus retrouver le chemin de leur hôtel dans la nuit et qui, pour comble d'ironie, le trouvent fermé après avoir erré de manière pitoyable, le lecteur se trouve ballotté d'obscurités en ambiguïtés, tente une construction du sens pour la déconstruire aussitôt après. La liberté sans guidage autoritaire devient errance. S'il est impossible à l'heure actuelle de savoir si le début de l'œuvre constituait un péritexte ayant pour fonction d'orienter le lecteur, les fragments du texte qui nous restent montrent que l'échec interprétatif y est programmé.

Et ce, d'autant plus que l'identification au narrateur est impossible. Qui, en effet, accepterait d'adopter le point de vue d'Encolpe tourné systématiquement en dérision dans toutes ses entreprises? G. B. Conte[10] a montré, de manière tout à fait convaincante, qu'Encolpe représente tous les travers du *scholasticus*, celui qui passe le plus clair de son temps dans les écoles et les lieux de déclamation au point de tomber victime de ses propres expériences littéraires et qui, naïvement, s'exalte en s'identifiant aux modèles héroïques sublimes, fournis par l'épopée et la tragédie. La stratégie ironique adoptée par "l'auteur caché"[11] est de tourner en dérision cette culture déclamatoire qui pervertit les genres nobles en les transformant en "mélodrame" et qui fait de la littérature une simple "rhétorique de l'excès"[12]. Le lecteur est invité à prendre ses distances vis-à-vis d'un tel narrateur, si peu digne de confiance, et à rire du décalage entre la réalité triviale de son parcours et ses tentatives ridicules de sublimation.

Les illusions héroïques d'Encolpe et sa prétention au sublime littéraire sont récurrentes : ainsi, lorsque Giton le trahit dans les bras d'Ascylte et provoque une rupture irrémédiable entre les deux amis, "au milieu de cette folle querelle digne de misérables, l'enfant, au comble du désespoir, touchait en pleurant nos genoux à tous deux et nous suppliait de ne pas offrir le spectacle d'une nouvelle *Thébaïde* dans cette humble auberge, et de ne pas souiller d'un sang mutuellement répandu les liens sacrés d'une amitié si illustre"[13]. Puis, Giton ayant finalement choisi de suivre Ascylte, Encolpe se livre à d'incessantes plaintes, jouant le rôle d'Achille à qui Agamemnon a enlevé Briséis, mais il n'en est qu'une pâle caricature !

Comme le montre G. B. Conte[14], le "lecteur idéal" prend forme dans le texte comme un ensemble de valeurs qui s'oppose à celles que représente Encolpe et il est poussé à s'identifier, non pas avec le narrateur, mais avec "l'auteur caché". Cette distinction claire entre auteur et narrateur, par le recours systématique à l'ironie, conduit ainsi à la complicité de l'auteur et du lecteur au détriment du narrateur naïf, ridiculisé par sa manière "mélodramatique" d'appréhender les événements. Encolpe n'incarne aucune valeur qu'un auteur peut raisonnablement espérer voir partager par ses lecteurs : il est tout sauf un héros. Le "lecteur modèle" et "l'auteur caché" se rejoignent dans le regard distancié qu'ils portent sur les mésaventures et les désillusions d'Encolpe pour en tirer un sentiment de supériorité certainement fort. Mais l'ironie du texte suppose un *lector doctus*, doué de perspicacité, de finesse, d'intelligence même et d'une solide éducation littéraire : elle est élitiste[15].

Elle suppose aussi un lecteur critique qui prend ses distances vis-à-vis de l'époque néronienne — si l'on admet cette époque pour la genèse de l'œuvre — vis-à-vis d'une culture où le sens se perd dans un excès de théâtralité qui est l'ennemi du sublime. Aussi, la déclaration métalittéraire, d'interprétation si controversée encore à l'heure actuelle, que nous trouvons au chapitre CXXXII, 15, semble-t-elle provenir du narrateur Encolpe plutôt que de l'auteur Pétrone. En effet, elle débute par une interpellation des lecteurs qui, en nouveaux Catons défenseurs d'une morale sévère et rigide et choqués par le réalisme cru de ses aventures sexuelles, condamneraient son *opus* :

> Quid me constricta spectatis fronte Catones,
> damnatisque nouae simplicitatis opus?
> "Pourquoi me regarder le sourcil froncé, ô Catons,
> et condamner une œuvre d'une candeur encore jamais vue?

Ce lecteur-Caton ne peut être qu'une projection du narrateur. Son goût prononcé pour la théâtralisation se retrouve dans le détail du sourcil froncé; sa culture scolastique superficielle se retrouve dans la métaphore : Encolpe a appris à l'école de la rhétorique que Caton est le parangon par excellence de la *uirtus* romaine traditionnelle. Le "lecteur modèle" postulé par la stratégie ironique du texte ne peut absolument pas se reconnaître dans cette figure emblématique.

De manière tout à fait novatrice, Pétrone revisite donc le passé, c'est-à-dire emprunte à tous les genres littéraires préexistants, mais il le fait avec ironie. Il joue à "déconstruire" par la parodie les systèmes de valeurs que ces différents genres proposent, mais ne semble guidé en cela par aucune idéologie propre : les fragments du texte ne proposent aucune valeur à laquelle adhérer à la place des valeurs mises à mal. Le héros Encolpe n'incarne aucune valeur positive qui pourrait permettre à un certain type de lecteur de se reconnaître. C'est une des raisons fondamentales qui nous paraissent entraîner le fait que la figure du lecteur dans ce type d'œuvre ne peut être

qu'absente et que la réception ne peut y être non plus inscrite, car l'œuvre interdit le rassemblement de lecteurs autour de valeurs communes.

2) Les *Métamorphoses* d'Apulée

Comme nous possédons la totalité du roman d'Apulée, notre analyse sera beaucoup plus sûre que celle que nous venons de proposer pour le *Satiricon*. L'horizon d'attente du lecteur s'y inscrit d'emblée, dès le prologue où le narrateur s'adresse à son lecteur et s'impose comme figure dirigiste. Les premiers mots de l'œuvre, *ego tibi*, mettent immédiatement en place une coopération textuelle entre un narrateur et un narrataire. La coopération textuelle y est une « activité promue par le texte »[16] lui-même.

La mise en scène de la lecture et de l'interprétation herméneutique y est inscrite par le personnage même du narrateur et par son parcours qu'il raconte : figure de l'aventurier autodidacte et expatrié, le narrateur quitte sa patrie grecque où il a commencé à apprendre la langue latine pour aller à Rome y parfaire cette connaissance et obtenir ainsi, en quelque sorte, son brevet d'écrivain en latin. Cette première initiation aux lettres latines précède celle qui se produira à la fin du roman, son initiation aux mystères d'Isis et d'Osiris. Rome se présente comme le point de départ et le point d'aboutissement d'un long parcours circulaire qui permet à Lucius d'accéder à la fois au statut de prêtre d'Isis et à celui d'écrivain qui se donne comme héros principal de son œuvre. Le prologue énonce la première épreuve essentielle nécessaire, celle du déchiffrement de l'alphabet latin, avant celui du monde et des mystères de l'au-delà.

> Le lecteur, de son côté, doit "examiner attentivement un papyrus égyptien écrit avec la finesse d'un roseau du Nil"[17] :
> modo si papyrum Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam non spreueris inspicere.

Nous ne reprenons pas à notre compte la traduction du verbe *inspicere* par "jeter les yeux" que donne Paul Vallette dans son édition des Belles Lettres. Si l'on se fie au relevé du "vocabulaire latin de la lecture" qu'a fait Emmanuelle Valette-Cagnac[18], il apparaît que ce verbe est tout à fait particulier, d'un emploi rare, et il semble dommageable de ne pas donner au préverbe *-in* sa pleine signification, comme dans le verbe *introspicere* qu'emploie Quintilien[19] pour l'opposer à *transcurrere* : celui-ci oppose ainsi deux types de lecture, une lecture rapide et légère qui se contente d'effleurer le texte (*transcurrere*) et une lecture qui s'attache aux détails et pénètre au coeur des mots (*introspicere*). *Introspicere, inspicere* supposent une lecture qui soit un effort de déchiffrement ainsi qu'un lecteur à l'esprit fin, subtil, dont la finesse répondra à celle du roseau utilisé pour écrire[20].

Le narrateur apuléen manifeste un souci constant d'établir un contact avec le narrataire. La stratégie de *captatio beneuolentiae* est évidente dans le prologue où la complicité du *lector* est requise avec force. Le recours au mode impératif et au futur de l'indicatif montre que le dialogue que veut instaurer le narrateur avec son narrataire se fonde essentiellement sur un rapport de domination. La question qui est attribuée au narrataire pour permettre de présenter Lucius entraîne une réponse à l'impératif :

> Quis ille? "Qui est celui-là?"
> Paucis accipe, "apprends-le en peu de mots."

Avant que la narration ne commence véritablement, le narrataire reçoit un dernier conseil : *Lector intende : laetaberis*, "lecteur, sois attentif : tu te réjouiras." Le désir de maintenir le narrataire sous la coupe du narrateur qui exprime à diverses reprises son statut de toute-puissance est constant tout au long du roman. Le narrataire est invité

par des impératifs à écouter et à connaître les différents récits secondaires qui émaillent la narration principale. Par exemple, en XI, 23, 5 : *igitur audi, sed crede quae uera sunt*, "écoute donc et crois ce qui est vrai."[21] Lucius exprime sa volonté de faire connaître ce qu'il a appris au cours de ses pérégrinations, comme en IX, 4, 4[22] :

> cognoscimus lepidam de adulterio cuiusdam pauperis fabulam, quam uos etiam cognoscatis uolo.
> "Nous entendîmes raconter un joli récit à propos d'un pauvre homme fait cocu, que je veux faire connaître à vous aussi."

La présence d'un préambule est nécessaire à toute œuvre. Quintilien[23] rappelle que c'est Homère qui a établi le premier la "loi des exordes" et que l'on doit prendre modèle sur lui. Homère a donné une triple fonction au préambule : il doit rendre l'auditeur "bienveillant" (*beniuolus*) "en invoquant les déesses", "attentif" (*intentus*) "en indiquant par avance l'importance du sujet" et "disposé à s'instruire" (*docilis*) "en donnant un résumé rapide de l'intrigue". Apulée confère bien au prologue ses trois fonctions, il indique qu'il va raconter une série d'histoires variées qui ont pour sujet la métamorphose, mais il se refuse à donner un bref résumé de l'intrigue. Le suspense devient un élément décisif dans la *captatio beneuolentiae*, c'est l'attente de l'inattendu, du merveilleux qui devient l'horizon d'attente du lecteur.

Après le prologue, Lucius s'adresse douze fois directement au narrataire par le biais de pronoms et de formes verbales de la deuxième personne[24] : il utilise sept fois un « vous » collectif et cinq fois un « tu » qui individualise le destinataire. Enfin, quatre apostrophes nomment ce dernier *lector*[25]. Ces seize interventions se situent à trois places stratégiques dans l'économie de l'œuvre : au début (deux au livre I), au milieu, (deux au livre IV au moment de la description de la caverne habitée par les brigands), à la fin (trois au livre IX, cinq au livre X et quatre au livre XI). C'est le dernier quart de l'œuvre qui est surtout concerné par une volonté de construire une certaine image du lecteur, de construire un rôle et d'inscrire dans la narration la présence stimulante de celui qui ne peut être qu'absent. C'est un moyen pour le narrateur, parmi d'autres, de nourrir le récit, de motiver l'écriture et de lui donner une dynamique particulière. Ce lecteur imaginaire qu'il apostrophe est ce que Jean-Louis Dufays définit comme "une figure-relais destinée à prendre part de manière active à la création"[26]. Cette instance "désirante" appelle la réaction du lecteur réel qui saura lui donner vie. Celui-ci se trouve donc impliqué, de façon très moderne, dans le travail même de la création littéraire.

Dans ce rapport d'autorité, le narrateur se construit sur mesure un "lecteur modèle" exigeant et sévère avec lequel il engage une sorte de joute d'esprit où chacun rivalise d'intelligence. Mais le jeu est inégal, car le narrateur est seul à en manipuler les ficelles, comme les deux exemples suivants le montrent.

En IV, 6, 2, Lucius décide de décrire la caverne qu'habitent les brigands, ses premiers maîtres, et il introduit cette *ekphrasis* de manière humoristique :

> nam et meum simul periclitabor ingenium, et faxo uos quoque an mente etiam sensuque fuerim asinus sedulo sentiatis.
> « je ferai l'essai de mon talent en même temps que je ferai en sorte que vous aussi vous jugiez de votre mieux si j'étais âne aussi par l'esprit et l'intelligence ».

A la fin de la description, malgré l'emploi du subjonctif d'affirmation atténuée qui adoucit sa volonté de domination, Lucius considère sa tentative comme réussie et il impose au narrataire ce jugement esthétique :

> ea tu bono certe meo periculo latronum dixeris atria.

> « toi, tu pourrais dire que c'était bien là l'atrium de brigands grâce à ma tentative qui s'est révélée assurément réussie ».[27]

En IX, 30, Lucius interrompt son récit de l'adultère de l'épouse du meunier pour prêter à son narrataire une objection éventuelle, ce qui est un moyen pour lui de justifier la véracité de son récit :

> Sed forsitan lector scrupulosus reprehendens narratum meum sic argumentaberis : "Vnde autem tu, astutule asine, intra terminos pistrini contentus, quid secreto, ut adfirmas, mulieres gesserint scire potuisti?"
> « Mais peut-être, lecteur vétilleux, me feras-tu l'objection suivante pour critiquer mon récit : "d'où as-tu pu savoir, toi, malin baudet, enfermé que tu étais entre les murs d'un moulin, ce que les femmes firent en secret?" »[28]

L'adjectif *scrupulosus* qui qualifie le *lector* permet de définir en partie le profil du destinataire idéal que le narrateur se donne : un lecteur attentif, soucieux du respect de la vraisemblance et pouvant donc résister au pacte de foi qu'exige de lui le narrateur[29]. Mais qui croyait se moquer d'un *astutulus asinus* et le prendre en flagrant délit de mensonge est immédiatement tourné en dérision par la magistrale leçon que ne manque pas de lui donner Lucius en racontant la fin de l'histoire et surtout comment il a pu la connaître. Le *lector* est par trop scrupuleux !

Ces effets d'ironie montrent toute la distance qui sépare le narrateur de son narrataire. Mais trop maltraiter son narrataire serait dangereux, car cela pourrait mettre en péril la volonté du lecteur réel qui s'identifie à ce narrataire de continuer sa lecture. L'ironie est donc subtilement tempérée par des apostrophes flatteuses qui répondent au dessein explicitement énoncé par le narrateur dans son prologue de "charmer oreilles" (*permulceam*). Par exemple, pour conserver ses bonnes grâces, le *lector* est qualifié d' *optime*, d'» excellent » en X, 2, 4 :

> Iam ergo, lector optime, scito te tragoediam, non fabulam legere et a socco ad coturunum ascendere.
> "sache donc, lecteur excellent, que ce que tu lis est une tragédie, non une fable, et que t'élèves du socque au cothurne."

En même temps, l'aide herméneutique qu'apporte le narrateur est inutile, car quiconque lit le récit de l'amour d'une belle-mère pour son beau-fils ne peut pas ne pas penser au mythe de Phèdre raconté auparavant par Euripide, puis par Sénèque. Le narrateur enfonce là une porte ouverte et il s'esquive lorsque l'interprétation du texte devient problématique.

La dernière question attribuée au narrataire de la part de Lucius permet de cerner le genre de curiosité qui est censé animer le *lector* en XI, 23, 5 : « peut-être, lecteur studieux, te demandes-tu avec assez d'anxiété ce qui ensuite fut dit, fut fait ». C'est une manière d'impliquer le narrataire dans la création de l'œuvre et de révéler sommairement ses attentes. Mais Lucius ne peut révéler ce qu'il a vécu au cours de son initiation aux mystères d'Isis. Le *lector* doit éviter une *temeraria curiositas*, une « curiosité sacrilège » tout en étant « peut-être tenu en suspens par un pieux désir »[30]. Lucius refuse alors de « par une longue angoisse » et accepte de révéler seulement ce qu'il est permis de raconter aux profanes. Si le *topos* romanesque de la *curiositas* du narrataire est exploité par Lucius, comme dans les romans grecs[31], nous constatons que celui-ci impose des limites à cette curiosité qui, jusqu'au livre X des *Métamorphoses*, se repaissait de tout type de récit (récits fantastiques, mythiques ou milésiens) : le *lector*, supposé profane, ne peut partager la connaissance des mystères isiaques que Lucius possède en tant que prêtre d'Isis. Il se voit soumis à la perspective imposée par le

narrateur. Cette intervention constitue une sorte de *captatio* inversée : en effet, quel est le lecteur qui accepterait de se reconnaître dans la figure d'un lecteur sacrilège? Le lecteur perspicace que postule le texte doit comprendre que cette adresse du narrateur ne lui est pas destinée. Du coup, le narrataire invoqué devient "le support du clin d'oeil ironique au narrataire effacé"[32] avec lequel s'identifiera le lecteur réel.

A d'autres reprises, le narrateur intervient dans sa narration pour imposer une certaine forme de coopération. En X, 7, 3-4, il interrompt le récit d'un procès pour justifier sa véracité :

> Haec ad istum modum gesta compluribus mutuo sermocinantibus cognoui. Quibus autem uerbis accusator urserit, quibus rebus diluerit reus ac prorsus orationes altercationesque neque ipse absens apud praesepium scire neque ad uos, quae ignoraui, possum enuntiare, sed quae plane comperi, ad istas litteras proferam.
> "La façon dont tout cela se passa, je l'ai sue par de nombreuses conversations que j'ai entendues. Quant aux termes mêmes du réquisitoire de l'accusation, aux arguments de l'accusé pour tenter de se défendre et, de façon générale, aux discours et aux échanges de répliques survenus en mon absence, il me fut impossible de les connaître, à ma mangeoire, et je ne puis vous dire ce que j'ignore, je vais seulement exposer ici ce que j'ai appris de façon certaine." (traduction de P. Grimal)

Ce type d'explication va parfois jusqu'à la "surjustification"[33], comme en XI, 3, 3 où le narrateur joue au "faux modeste" pour introduire la description de la déesse Isis qui lui est apparue en songe :

> eius mirandam speciem ad uos etiam referre conitar, si tamen mihi disserendi tribuerit facultatem paupertas oris humani uel ipsum numen eius dapsilem copiam elocutilis facundiae subministrauerit.
> « je m'efforcerai de vous rapporter à vous aussi sa merveilleuse apparition, si toutefois la pauvreté du langage humain m'accorde la faculté de l'exposer en détail ou si la divinité elle-même fournit à mon éloquence une abondance magnifique de propos »[34].

Les interventions que nous venons d'analyser sont toutes essentielles dans la constitution du "pacte" que veut passer le narrateur avec son destinataire et dans le souci qu'il manifeste de prendre en compte "l'horizon d'attente" de celui-ci et de ne pas le décevoir. Stratégie de séduction qui passe par des appels réitérés à l'écoute, à la croyance, par des protestations de sincérité, par des explications, justifications et surjustifications. Ces nombreux signaux en direction du narrataire servent à le manipuler, à l'entraîner là où le narrateur le désire, tout en cherchant à se concilier sa bienveillance. Ils veulent prévenir toute objection, convaincre de croire à l'invraisemblable, bref exercer une toute puissance sur le narrataire. C'est une stratégie qui semble totalement étrangère au narrateur du *Satiricon*.

La réflexion métalinguistique va même encore plus loin dans les *Métamorphoses*, car Lucius le narrateur est en même temps le personnage principal qui, tour à tour, apprend, écoute, mémorise les faits divers qui viendront nourrir le livre qu'un Chaldéen nommé Diophanes lui a prédit qu'il écrirait un jour : à la fois conteur et public, il place son œuvre au carrefour de "rencontres d'une expérience de l'écriture et d'une théorie de la lecture"[35]. La représentation de Lucius en auditeur permet au lecteur réel de s'identifier en partie à lui et de définir une forme de lecture souhaitée.

En fait, ce n'est pas la mise en abyme de la lecture qui opère dans le roman latin, mais celle de l'écoute d'une parole. Les personnages qui jouent le rôle de narrataire ne sont pas des lecteurs, mais les auditeurs d'un conte, d'une histoire, ou bien les spectateurs

d'une mise en scène. Le caractère oral de la lecture est évident dans le prologue des *Métamorphoses*. Le narrateur se présente comme un conteur, le *lector*, lui, doit faire deux opérations distinctes : d'une part, parcourir des yeux la surface écrite du papyrus, d'autre part, prononcer pour lui-même les mots qui y sont écrits, par un "murmure" (*susurrus*) qui reprend celui du narrateur-conteur. Le texte parle par la médiation du lecteur.

Cette mise en abyme de la lecture-audition est particulièrement évidente dès l'insertion du premier récit métadiégétique dans la trame narrative principale. Le premier narrateur secondaire qui apparaît, Aristomène, introduit son récit en insistant, comme le narrateur principal, sur sa véracité et en exigeant d'être écouté : « Mais auparavant, je vais jurer par ce divin soleil qui voit tout que je ne rapporte que des faits véridiques et assurés et vous n'en douterez plus quand vous parviendrez à la ville la plus proche de Thessalie »[36], affirme-t-il à Lucius et au personnage anonyme qui l'accompagne; *audite*, leur enjoint-il ensuite. Le rapport entre narrateur secondaire et personnages auditeurs permet de réfléchir le rapport que le narrateur principal souhaite établir avec le lecteur et l'attitude que le premier attend du second. Lucius, lorsqu'il laisse la parole à un narrateur secondaire comme Aristomène et prend le rôle de l'auditeur indique de manière on ne peut plus explicite comment doit se comporter le *lector* à l'égard de son propre récit : « Moi seul, toi je te croirai », *ego tibi solus haec (...) credam*, reprenant la juxtaposition des pronoms personnels de la première et de la seconde personne que nous avons trouvée au début de l'œuvre.

Conclusion

Le *Satiricon* semble ne s'adresser à personne en particulier, mais le narrataire, tout invisible qu'il soit, n'en existe pas moins pour autant et n'est pas complètement oublié. Le lecteur de cette œuvre est un "lecteur idéal", car il n'a pas besoin d'être guidé à travers le texte. Celui-ci postule une lecture libre, mais difficile et piégée. C'est une lecture du silence, il faut être initié pour lui donner sens, initié à tout l'implicite pétronien, à ses clins d'oeil, à son ironie. C'est en effet le recours à l'ironie, à la parodie, au brouillage du sens, qui aide à construire l'expérience herméneutique du lecteur et qui le guide dans son déchiffrage du sens de l'œuvre. Pour le *Satiricon*, cette prise en compte semble le seul guide possible. Le plaisir de "brouiller les cartes", de jeter le lecteur dans la confusion est un véritable travail de sape de l'illusion réaliste et pousse le lecteur à prendre ses distances vis-à-vis de la fiction. Du coup, il gagne la liberté d'une lecture dont il assume l'entière responsabilité.

Dans les *Métamorphoses* d'Apulée, le narrataire désigné par le terme de *lector* n'est certes pas un personnage, mais Lucius le prend si souvent à partie qu'il assume un rôle essentiel dans l'économie du récit qui se donne pour enjeu la véracité, et donc la croyance du lecteur.

Mais, si le narrateur Encolpe refuse d'exercer un pouvoir que Lucius au contraire cherche à imposer, les deux œuvres refusent d'assumer une fonction didactique et privilégient au contraire une fonction esthétique qui laisse au lecteur l'initiative interprétative. Les fragments de l'œuvre de Pétrone semblent suggérer une volonté délibérée de ne pas définir le rôle du lecteur et semblent accréditer le caractère inépuisable du sens qui se disperse dans la pluralité des niveaux de signification. Le narrateur Lucius, au contraire, fait de nombreuses interventions auprès du narrataire, ce qui suppose une volonté de contrôler jusqu'à un certain point le processus de réception. Mais nous constatons qu'à la fin des *Métamorphoses*, il n'impose pas une

conclusion déterminée à sa *fabula* et laisse son "œuvre ouverte" à diverses interprétations qui ne s'excluent pas nécessairement.

En définitive, les deux œuvres latines sont "plurielles", mais nous pouvons toutefois introduire quelque nuance. L'œuvre de Pétrone semble du côté de la "dissémination" au sens où l'emploie Derrida : "ce n'est pas seulement un renoncement à la cohérence et un refus de conclure, mais une entreprise volontaire de déstabilisation des significations, l'introduction concertée d'une tension, d'une oscillation entre les valeurs du stéréotype, et partant du texte."[37] L'œuvre d'Apulée, elle, se situe plutôt du côté de l'ambivalence : "elle ne détruit pas la cohérence du texte, mais la rend problématique en affirmant l'unité par-delà la duplicité, le sens par-delà le non-sens."[38]

Il est désormais admis que l'œuvre antique de fiction écrite en prose est "au confluent de tous les genres"[39] et ne se définit par aucun terme précis dans la langue latine. Elle est transgénérique. Par conséquent, à la différence des autres genres littéraires parfaitement bien codifiés et dont les destinataires sont identifiables, les fragments du *Satiricon* et les *Métamorphoses* construisent l'image d'un *lector* anonyme, qu'il n'est plus possible d'individualiser, et poursuivent ainsi la construction d'un lecteur générique que les poètes augustéens, et au premier chef Ovide, ont déjà inventé. Ces œuvres témoignent ainsi de l'élargissement du public lettré à leur époque. Elles prônent l'affranchissement du sens univoque du texte : la lecture devient, avec elles, apprentissage de la liberté. L'aventure de la liberté que représente la lecture est bien indiquée par la métaphore de la marche et du voyage qui est l'une des plus utilisées par les écrivains antiques pour décrire l'activité du lecteur[40]. Elle est présente dans les *Métamorphoses* : Lucius remercie Aristomène de lui avoir raconté une si belle histoire pendant son voyage et de lui avoir permis de parvenir à la ville "porté non pas sur le dos de sa monture, mais par oreilles"[41] : l'écriture est le chemin sur lequel le lecteur doit s'engager et progresser, la lecture est un voyage.

NOTES

1. Voir par exemple U. Eco, *Lector in Fabula*, trad. française, Paris, Grasset, coll. Points, 1965; les différents travaux de V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992; *La lecture*, Hachette supérieur, 1993.
2. G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 265.
3. Expression empruntée à U. Eco, *Lector in fabula*.
4. *Sat.*, XXIX, 1. / Les traductions des citations latines nous sont toutes personnelles.
5. *Sat.*, LXIV, 7.
6. *Sat.*, LXXII, 7.
7. *Sat.*, IX, 1.
8. *Sat.*, LXXIII, 1 : *noui generis labyrintho inclusi.*
9. *Sat.*, LXXIX, 1.
10. G. B. Conte, *The Hidden Author. An Interpretation of Petronius's Satyricon*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1996.

11. G. B. Conte appelle "auteur caché" l'image implicite de l'auteur que Pétrone crée dans son texte.
12. *Ibid.*, p. 6.
13. *Sat.*, LXXX, 3.
14. G. B. Conte, *op. cit.*, p. 22-24.
15. G. B. Conte, *op. cit.*, p. 35.
16. U. Eco, *op. cit.*, p. 71.
17. Apulée, *Met.*, I, 1.
18. E. Valette-Cagnac, *La lecture à Rome*, Belin, 1997, p. 19-28.
19. Quintilien, *Inst. Orat.*, X, 5, 8 : *Non enim scripta lectione secura transcurrimus, sed tractamus singula et necessario introspicimus.*
20. Notons que le substantif *argutia* s'emploie au sens figuré, sauf dans cette occurrence.
21. Un ordre similaire est exprimé en IX, 30; X, 2, 4.
22. La même volonté est exprimée en IX, 14; X, 18.
23. Quintilien, *Inst. Orat.*, X, 1, 48 : *Nam et beniuolum auditorem inuocatione dearum, quas praesidere uatibus creditum est, et intentum proposita rerum magnitudine et docilem summa celeriter comprensa facit.*
24. Le pronom *uos* apparaît en IV, 6; IX, 4; X, 2; X, 7; X, 18; XI, 3. L'adjectif possessif *uester* apparaît en IX, 14. Le pronom *tu* est utilisé en I, 1; IV, 6, 6; X, 2; XI, 23, 6; XI, 23, 7.
25. *Met.*, I, 1; IX, 30; X, 2; XI, 23.
26. Jean-Louis Dufays, *La lecture littéraire*, Klincksieck, 1998.
27. *Met.*, IV, 6, 6.
28. *Met.*, IX, 30.
29. Voir l'analyse détaillée de J. J. Winkler, *Auctor and Actor, A Narratological Reading of Apuleius's The Golden Ass*, University of California Press, California, 1985, p. 57-98.
30. *Met.*, XI, 23, 5 : *nec te tamen desiderio forsitan religioso suspensum angore diutino cruciabo.*
31. Voir notre analyse dans "Figures du narrateur et du narrataire dans les œuvres d'Achille Tatius, Chariton d'Aphrodisias et Apulée", *Collection de la Maison de l'Orient*, 29, série littéraire et philosophique 7, 2001.
32. V. Jouve, *La lecture*, Hachette supérieur, 1993.
33. Nous empruntons ce terme à G. Prince, "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, 14, 1973, p. 185.
34. *Met.*, XI, 3, 3.
35. J. Aubert, *Introduction au portrait de l'artiste en jeune homme*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1992, p. 21.
36. *Met.*, I, 5, 2 : *nec uos ulterius dubitabitis si Thessaliae proximam ciuitatem perueneritis.*
37. J.-L. Dufays, *Stéréotype et lecture*, Mardaga, 1994, p. 273.
38. *Ibid.*, p. 273.
39. P. Grimal, Introduction aux *Romans grecs et latins*, Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.
40. Voir E. Valette-Cagnac, *op. cit.*, p. 34-42.
41. *Met.*, I, 20, 6.

INDEX

Index chronologique : Antiquité romaine

AUTEUR

GÉRALDINE PUCCINI-DELBEY

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3