



Émeline Marquis et Alain Billault (dir.)

Mixis
Le mélange des genres chez Lucien de Samosate

Demopolis

13. Dialogue, discours, récit, danse

Spectacle et paideia

Francesca Mestre

DOI : 10.4000/books.demopolis.2267
Éditeur : Demopolis
Lieu d'édition : Demopolis
Année d'édition : 2017
Date de mise en ligne : 1 octobre 2020
Collection : Quaero
ISBN électronique : 9782354571535



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

MESTRE, Francesca. 13. *Dialogue, discours, récit, danse : Spectacle et paideia* In : *Mixis : Le mélange des genres chez Lucien de Samosate* [en ligne]. Paris : Demopolis, 2017 (généré le 04 octobre 2020).
Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/demopolis/2267>>. ISBN : 9782354571535.
DOI : <https://doi.org/10.4000/books.demopolis.2267>.

Dialogue, discours, récit, danse

Spectacle et paideia

Francesca Mestre

Le dialogue *Sur la danse* de Lucien est un texte qui reste obscur en ce qui concerne la position de son auteur face à un des spectacles les plus fréquentés de l'époque impériale et les plus répandus dans toutes les régions de l'Empire. Ce texte, qui a fait l'objet d'études récentes (en particulier du point de vue de la recherche sur la variété et l'organisation des spectacles à l'époque impériale et notamment de la pantomime), demeure toutefois énigmatique au regard de l'ensemble des écrits de Lucien. On peut s'interroger, en effet, sur le sens véritable de l'éloge d'une activité « sans paroles » de la part d'un auteur qui, ailleurs, montre un intérêt aigu, presque obsessionnel, pour tout ce qui concerne la langue, et plus spécialement la langue orale, un intérêt qui va de la stricte correction grammaticale, lexicale et syntaxique (dans une perspective atticiste), jusqu'aux expérimentations de style, de sujet, de genre les plus variées¹. Lucien est sans aucun doute un des auteurs qui se soucie le plus, à son époque, de l'usage que font les *pepaideumenoï* de la langue et des ressources linguistiques du grec, puisqu'il en fait même le sujet principal de plusieurs de ses ouvrages; Lucien, donc, est l'atticiste par excellence, et même le plus atticiste de tous les auteurs atticistes de l'époque impériale, selon l'affirmation de Schmid — qui, si elle peut être discutable, n'en est pas moins significative².

1. Nous pensons surtout à *Jud. Voc., Laps., Lex., Pseudol., Rh. Pr., Sol.*

2. Wilhelm SCHMID, *Der Atticismus in seinen Hauptvertreter: von Dionysius von Halikarnass bis auf den zweiten Philostratus*, 4 vols., Stuttgart, Kohlhammer, 1887-1896 [Hildesheim, Olms 1964], vol. I: p. 216-433; Schmid ne tenait compte, bien évidemment, que des éditions de Jacobitz ou des éditions antérieures.

Pourquoi, alors, Lucien consacre-t-il un assez long dialogue à l'apologie de cette activité « muette », apologie qui est soutenue, qui plus est, par un de ses masques habituels : Lykinos ? Ce dernier essaie de répondre aux accusations émises juste avant le début du texte par un dénommé Craton, que l'on suppose être un philosophe cynique. En cela, Craton n'est que le porte-parole des *pepaideumenoï* de l'époque, qui montraient un certain mépris pour ce genre de spectacles et leurs exécutants — mimes, pantomimes, citharèdes, aulètes, entre autres³. En effet, l'élite intellectuelle de cette période est unanime à dénoncer l'effet pernicieux sur le public de tous ces spectacles qui avaient fait leur irruption partout et qui avaient un grand succès parmi les foules et aussi la classe dominante (y compris l'empereur et ses proches). Elle témoigne, sans doute, d'une attitude moralisante et conservatrice sur le plan des mœurs, intimement liée à la *paideia* : c'est cette attitude que Lucien, apparemment, souhaite contester. Au premier abord, donc, on a l'impression d'être face à un éloge paradoxal, une forme chère à notre auteur. Or, petit à petit, l'apologie de la pantomime devient bel et bien un éloge authentique des bienfaits de cette activité vis-à-vis de son public.

Un nombre important d'études récentes ont signalé la valeur fondamentale de la pantomime⁴, dès les tout premiers temps de l'Empire, pour la romanisation du vaste territoire, une romanisation qui repose en grande mesure sur la culture grecque ; ces études ont principalement utilisé, comme sources littéraires, deux textes précis : le dialogue de Lucien *Sur la danse*, et le *Discours* 64 de Libanios (milieu du IV^e siècle) ; ce dernier est aussi une apologie de la danse répondant à une accusation, aujourd'hui perdue, d'Ælius

3. Cf. Ph. In Flaccum 85 ; *De agricultura* 35 ; D. CHR. Or. 7.119 ; Or. 32 *passim* (cf. Dimitri KASPRZYK et Christophe VENDRIES, *Spectacles et désordre à Alexandrie. Dion de Pruse, Discours aux Alexandrins*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012).

4. Fabrice ROBERT, « *Χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν* (Luc., *Salt*. 63) : rhétorique et pantomime à l'époque impériale », dans *Discorsi alla prova. Atti del Quinto Colloquio italo-francese "Discorsi pronunciati, discorsi ascoltati: contesti di eloquenza tra Grecia, Roma ed Europa"*, éd. par L. Spina, G. Abbamonte & L. Miletti, Napoli, Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica F. Araldi, 2009, p. 225-257 ; Ruth WEBB, *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press, 2008 ; Edith HALL et Rosie WYLES (éd.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford & New York, Oxford University Press, 2008 ; Marie-Hélène GARELLI, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain & Dudley, Peeters, 2007 ; Ismene LADA-RICHARDS, *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*, London, Duckworth, 2007 ; Marjaana VESTERINEN, « Reading Lucian's *Peri Orcheseos* – attitudes and approaches to pantomime », dans *Grapta Poikila I*, éd. par L. Pietilä-Castrén & M. Vesterinen, Helsinki, Finnish Institute at Athens, 2003, p. 35-52.

Aristide (il aurait, comme le Craton lucianesque, rédigé une attaque enflammée contre la pantomime). Il faut encore ajouter un autre texte, plus tardif (début du VI^e siècle), de Chorikios de Gaza, qui porte non pas sur la pantomime, mais sur le mime : c'est aussi une apologie très utile des spectacles du théâtre en général (le titre complet du discours est déjà très éloquent : Ὁ λόγος ὑπὲρ τῶν ἐν Διονύσου τὸν βίον εἰκονιζόντων⁵). Mais la grande nouveauté de ces études sur la pantomime est qu'elles ont aussi exploré d'autres types de documents — inscriptions, iconographie, etc. — de la vie quotidienne qui ne font que confirmer l'amplitude et le succès, presque à tous les niveaux sociaux, de ce genre de spectacles.

Par conséquent, le dialogue *Sur la danse* de Lucien est consacré à une activité qui est socialement très répandue à son époque — un choix de sujet un peu inhabituel donc pour un sophiste de l'élite —, mais qui est, de plus, blâmée par ses collègues comme la pire des distractions : en effet, les textes que nous pouvons lire à propos de la pantomime (et du théâtre) à l'époque impériale et au-delà, sont, sans exception, des apologies qui, évidemment, répondent à des attaques, différentes selon les époques, mais des attaques néanmoins. La défense semble être nécessaire — et paradoxale — tant ces spectacles sont détestés par les intellectuels, de la même manière que l'ampleur de leur succès, à tous les niveaux de la société, provoque l'attaque.

Dans cette étude, nous allons nous interroger sur les raisons de cette apologie de la pantomime chez Lucien. On essaiera de repérer, dans l'œuvre de Lucien, des éléments qui entrent en consonance avec les aspects qu'il trouve dignes d'éloge dans les spectacles de pantomime. Cela nous conduira finalement à présenter une hypothèse, d'une portée plus vaste et générale, sur les grands défauts d'une *paideia* mal appliquée et, donc, sur ce que devrait être la véritable *paideia* selon l'écrivain de Samosate, ses modes d'expression, ses modes de réception, bref, son utilité sociale, culturelle et identitaire.

5. C'est-à-dire, *Discours pour ceux qui représentent la vie chez Dionysos*, appelé plus fréquemment *Apologie des Mimes*; sur cet ouvrage, cf. Violaine MALINEAU, « L'apport de l'Apologie des mimes de Chorikios de Gaza à la connaissance du théâtre du VI^e siècle », dans *Gaza dans l'antiquité tardive. Archéologie, rhétorique et histoire*, éd. par C. Saliou, Salerno, Helios, 2005, p. 149-169.

Spectacle et *paideia*

La première chose qui, à la lecture du *Sur la danse*, frappe l'attention — et répond aux attaques de Craton — c'est non pas le caractère performatif de cette activité (il est évident), mais sa capacité à être une performance de la *paideia* : profitant de sa condition de spectacle, la pantomime exploite, sans avoir besoin de paroles, les possibilités de mettre la culture, les références culturelles, devant le public d'une façon directe, grâce à sa nature visuelle.

Or, c'est surtout cet aspect visuel qui est mis en valeur par Lucien et dont il est question, en positif, dans son apologie et, parallèlement, en négatif, chez son interlocuteur Craton : en effet, il s'agit toujours d'une *θέα*, d'un *θέαμα*, et de toute une série de verbes qui indiquent la vision — *θεάομαι*, *ὄραω*. Mais il s'agit en même temps d'une *μίμησις*, de *μιμείσθαι* ; cependant, d'une façon apparemment logique, ce spectacle, cette imitation, comporte aussi, métaphoriquement, une énonciation, une façon d'exprimer, de « connaître ce qu'il faut faire et de savoir l'expliquer », d'après les mots que Lucien emprunte à Thucydide, (qui lui-même les rapporte à Périclès) :

Καὶ τὸ μὲν κεφάλαιον τῆς ὑποσχέσεως, μιμητικὴ τίς ἐστὶν ἐπιστήμη καὶ δεικτικὴ καὶ τῶν ἐννοηθέντων ἐξαγορευτικὴ καὶ τῶν ἀφανῶν σαφηνιστικὴ, καὶ ὅπερ ὁ Θουκυδίδης περὶ τοῦ Περικλέους ἐφη ἐπαινῶν τὸν ἄνδρα, τοῦτο καὶ τὸ τοῦ ὀρχηστοῦ ἀκρότατον ἂν ἐγκώμιον εἶη, γινώναί τε τὰ δέοντα καὶ ἐρμηνεύσαι αὐτά· ἐρμηνεῖαν δὲ νῦν τὴν σαφήνειαν τῶν σχημάτων λέγω⁶. (Luc. *Salt.* 36)

L'essentiel de son métier, c'est le talent d'imiter, de faire voir, d'expliquer les pensées, de rendre claires les choses obscures, et l'on ne saurait mieux louer le danseur qu'en lui appliquant le mot de Thucydide, quand il loue Périclès « de connaître ce qu'il faut faire et de savoir l'expliquer », et par l'explication j'entends celle qui consiste dans la clarté des gestes⁷.

Étant donné, donc, la qualité énonciative et herméneutique de la danse, et étant donné que les sujets qu'elle représente sont l'histoire ancienne « à partir du Chaos et de la première naissance du monde jusqu'à l'histoire de Cléopâtre » (*Salt.* 37), Lucien est tout à fait favorable à cette activité, puisqu'elle fournit au public deux

6. Cf. Th. 2.60.5.

7. Les traductions de Lucien sont d'É. Chambry, révisées par A. Billault et É. Marquis.

avantages que les autres savoirs procurent, c'est-à-dire, le plaisir et l'utilité⁸ (τὸ τερπνὸν καὶ τὸ χρήσιμον):

Ὡστε, ὦ θαυμάσιε, ὄρα μὴ ἀνόσιον ἢ κατηγορεῖν ἐπιτηδεύματος θείου τε ἅμα καὶ μυστικοῦ καὶ τοσούτοις θεοῖς ἐσπουδασμένου καὶ ἐπὶ τιμῇ αὐτῶν δρωμένου καὶ τοσαύτην τέρψιν ἅμα καὶ παιδεῖαν ὠφέλιμον παρεχομένου. (Luc. *Salt.* 23)

S'il en est ainsi, mon admirable ami, prends garde qu'il n'y ait à toi de l'impiété à blâmer un art à la fois divin et mystique, qui tient à cœur à tant de dieux, qui se pratique en leur honneur et qui offre tant de plaisir en même temps qu'une instruction utile.

Plaisir et utilité se fondent donc dans ce spectacle qui est, pour le public, une vraie éducation, une παιδεία. Spectacle et *paideia* grecque, voilà les grands mérites de l'ὄρχησις, que les Romains appellent *pantomima*.

Sans se risquer à des conclusions définitives sur la signification du Περὶ ὀρχήσεως dans le contexte de l'œuvre de Lucien, on peut relever dans ce dialogue quelques éléments qui offrent des parallèles, ou qui sont à mettre en rapport, avec d'autres écrits de Lucien: ces éléments, qui pourront s'avérer utiles pour des recherches ultérieures, permettent aussi d'ajouter quelques réflexions sur la *mixis* lucianesque — ou, du moins, sur ce que Lucien lui-même appelle *mixis*.

Le discours, la déclamation, la μελέτη

C'est un fait bien connu que les déclamations des sophistes de la Seconde Sophistique, tout autant que les *declamationes* des orateurs latins, ont, elles aussi, un aspect dramatique très marqué. Philostrate, dans ses *Vies de Sophistes*, ne manque jamais de louer ce savoir-faire du sophiste, sa capacité à émouvoir et à faire vivre à son auditoire le contenu de son discours — il s'agit toujours de qualités dramatiques⁹. Si, par ailleurs, on se penche sur cette

8. L'idée que la danse associe le plaisir à l'utile est reprise plusieurs fois (*Salt.* 6; 29; 71).

9. Cf. PHILOSTR. VS 518, 620 (influence de la tragédie sur la Seconde Sophistique); QUINT. Inst. 1, 8, 7; 1, 11, 12-14 (utilité des comédies de Ménandre pour le futur orateur); cf. aussi, sur la « dramatisation » ou sur la « théâtralité » des discours des sophistes, Graham ANDERSON, *The Second Sophistic. A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, London & New York, Routledge, 1993, p. 47-68; Maud GLEASON, *Making Men. Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*,

sorte de « manuels du bon déclamateur » que sont les *Traité de progymnasmata*, on découvre que la maîtrise d'un de ces exercices préparatoires, l'éthopée (c'est-à-dire la capacité à s'incarner dans le rôle et dans la personne qui, fictivement, prend la parole), est décisive pour le succès de la mise en scène oratoire¹⁰. Et l'éthopée repose surtout sur des éléments dramatiques.

Il en va de même dans le cas de Lucien. S'il est bien connu qu'il n'est pas un sophiste conventionnel¹¹ — il ne figure pas dans le catalogue de Philostrate —, il représente cependant un excellent exemple d'homme instruit dans la *paideia* : sa maîtrise de l'éthopée ne fait aucun doute, et ses déclamations ou μελέται en sont un modèle presque parfait (les deux *Phalaris*, *Le Fils déshérité*, *Le Tyrannicide*).

Or, ce qui chez les autres sophistes risque d'être excessif, selon l'avis de Philostrate, en ce sens que l'orateur exagère les traits pathétiques, paraît tout à fait normal chez Lucien parce qu'il emploie la parodie, la satire et l'humour dans son éthopée. Ce qui en résulte, alors, du point de vue formel, c'est une dramatisation, une théâtralisation des épisodes évoqués dans la déclamation. Prenons l'exemple de la *mélété* intitulée *Le Tyrannicide*. Voici un bref résumé de la situation : un citoyen est monté à la citadelle pour tuer le tyran ; il rencontre alors le fils du tyran, le tue et se cache derrière un mur, en attendant que le tyran arrive. Lorsque le tyran voit son fils mort, l'épée encore enfoncée dans la poitrine, une scène tout à fait dramatique se produit ; le père se suicide avec la même épée qui a tué le fils, en prononçant les mots suivants :

Princeton, Princeton University Press, 1995; Joy CONNOLLY, « Reclaiming the Theatrical in the Second Sophistic », *Helios* 28.1, 2001, p. 75-96; Tim WHITMARSH, *The Second Sophistic*, Oxford & New York, Oxford University Press, 2005, p. 23-40; Danielle VAN MAL-MAEDER, *La fiction des déclamations*, Leiden, Brill, 2007; Anne PASQUIER, « Une écriture du visuel au temps de la Seconde Sophistique : Clément d'Alexandrie (*Protreptique*) et Philostrate (*Images*) », dans *Perceptions of the Second Sophistic and its Times/Regards sur la Seconde Sophistique et son époque*, éd. par T. Schmidt & P. Fleury, Toronto, University of Toronto Press, 2011, p. 87-101; Karen SCHLAPBACH, « Dance and Discourse in Plutarch's *Table Talks* 9.15 », dans *Perceptions of the Second Sophistic...*, p. 149-168.

10. THEON *Prog.* 115-118 Spengel; HERMOG. *Prog.* 9 Rabe; APHTH. 10.34-36 Rabe; NICOLAUS *Prog.* 64-67 Felten; cf. Eugenio AMATO et Jacques SCHAMP (éd.), ΗΘΟΠΟΙΙΑ. *La représentation des caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive*, Salerno, Helios, 2005; D. VAN MAL-MAEDER, *La fiction...*, p. 14; p. 43-45.

11. Cf. Francesca MESTRE, « The Spoken Word, or the Prestige of Orality, in Lucian », dans *Orality and Literature in the Roman Empire*, éd. par C. Ruiz Montero, Cambridge, Cambridge Schoolers Publishing (à paraître).

“Πρὸ μικροῦ μὲν με ἀπέκτεινας, νῦν δὲ ἀνάπαυσσον, ξίφος. πατρι πενθοῦντι παραμύθιον ἔλθῃ καὶ πρεσβυτικῇ χειρὶ δυστυχοῦση συναγώνισαι. Ἀπόσφαξον, τυραννοκτόνησον καὶ τοῦ πενθεῖν ἀπάλλαξον. Εἶθε πρῶτός σοι ἐνέτυχον, εἶθε τὴν τάξιν προὔλαβον τοῦ φόνου. ἀπέθανον ἄν, ἀλλ’ ὡς τύραννος μόνον, ἀλλ’ ἔτι νομίζων ἔξειν ἔκδικον· νῦν δὲ ὡς ἄτεκνος, νῦν δὲ ὡς οὐδὲ φονέως εὐπορῶν.” Καὶ ταῦτα ἅμα λέγων ἐπήγε τὴν σφαγὴν τρέμων, οὐ δυνάμενος. (Luc. Tyr. 21)

“Tu viens de me tuer, épée; maintenant mets fin à ma douleur, viens consoler un père en deuil, viens en aide à la main d’un malheureux vieillard, égorge, tue le tyran et délivre-le de son deuil. Plût au ciel que je t’eusse rencontré le premier, que j’eusse renversé l’ordre du meurtre! Je serais mort; mais le tyran seul serait touché en ma personne, et j’aurais l’espoir d’être vengé; à présent, je n’ai plus d’enfant, et je ne trouve même pas un meurtrier”. À ces mots, il s’enfonce l’épée, d’une main tremblante, impuissante.

Cette scène si « tragique » a été préparée explicitement par l’orateur de la façon que voici :

Ἐγὼ γὰρ ἀπηλλαττόμην ποιητῆς μὲν τῆς ὅλης τραγωδίας γεγεννημένος, καταλυτῶν δὲ τῷ ὑποκριτῇ τὸν νεκρὸν καὶ τὴν σκηνὴν καὶ τὸ ξίφος καὶ τὰ λοιπὰ τοῦ δράματος· ἐπιστὰς δὲ ἐκεῖνος καὶ ἰδὼν υἱὸν ὃν εἶχεν μόνον ὀλίγον ἐμπνέοντα, ἠμαγμένον, ἐμπεπλησμένον τοῦ φόνου καὶ τὰ τραύματα συνεχῆ καὶ πολλὰ καὶ καίρια, ἀνεβόησεν τοῦτο· “Τέκνον, ἀνηρήμεθα, πεφονεύμεθα, τετυραννοκτονήμεθα, ποῦ ὁ σφαγεύς; τίني με τηρεῖ; τίني με φυλάττει διὰ σοῦ, τέκνον, προανηρημένον; ἢ μή τι ὡς γέροντος ὑπερφρονεῖ, καὶ τῇ βραδυτῆτι, κολάζειν δέον, καὶ παρατείνει μοι τὸν φόνον καίμακροτέραν μοι τὴν σφαγὴν ποιεῖ; (Luc. Tyr. 20)

Je m’étais retiré. Auteur de toute cette tragédie, je laissai à l’acteur le mort, la scène, l’épée et tout le reste du drame. Le tyran survient, il voit son fils unique respirant à peine, baigné dans son sang, criblé de coups et de blessures mortelles qui se touchaient. Il s’écrie : “Mon enfant, c’est fait de nous, nous sommes tués, on a égorgé les tyrans. Où est le meurtrier? À quel sort me réserve-t-il? Pourquoi me garde-t-il, mon enfant, quand ta mort a déjà causé la mienne? Me dédaigne-t-il à cause de ma vieillesse? Veut-il, au lieu de me punir tout de suite, prolonger ma mort par sa lenteur et me faire mourir à petit feu?”

Elle avait été préparée aussi, implicitement, depuis le début de la *mélétè*, en insistant constamment sur l’amour que le père tyran portait à son fils qui, étant plus jeune, était le vrai dépositaire de

l'avenir de la tyrannie. Comme dans une tragédie, donc, il y a toute une préparation à la compassion et au *pathos* tragique qui n'atteint son but qu'à la fin de la pièce, et dans ce cas, de la pièce déclamée. Celle-ci n'a aucune difficulté à se nommer elle-même δράμα, et l'auteur et l'acteur principal n'en sont autres que le *je* du déclamateur :

Καὶ ὁ μὲν καθελὼν τὴν τυραννίδα πᾶσαν εἰμι ἐγὼ· μεμέρισται δὲ ἐς πολλοὺς τὸ ἔργον ὥσπερ ἐν δράματι· καὶ τὰ μὲν πρῶτα ἐγὼ ὑπεκρινάμην, τὰ δευτέρα δὲ ὁ παῖς, τὰ τρίτα δὲ ὁ τύραννος αὐτός, τὸ ξίφος δὲ πᾶσιν ὑπηρέτησεν. (Luc. Tyr. 22)

Celui qui a détruit de fond en comble la tyrannie, c'est moi; mais, comme dans une pièce de théâtre, l'action fut partagée entre plusieurs acteurs. J'ai joué le premier rôle, le fils a joué le second, le tyran lui-même le troisième, et mon épée est l'instrument dont tous se sont servis.

Relisons maintenant trois des passages parmi les plus connus du *Sur la danse*, qui comparent l'ὄρχησις à la rhétorique, et l'expression du danseur, sans paroles, à celle des orateurs, ῥήτορες. En premier lieu est abordée la description des habiletés nécessaires au danseur :

Ἄ δὲ τὸν ὄρχηστὴν αὐτὸν ἔχειν χρὴ καὶ ὅπως δεῖ ἡσκηθῆαι καὶ ἄ μεμαθηκέναι καὶ οἷς κρατύνειν τὸ ἔργον, ἤδη σοὶ δίδεμι, ὡς μάθῃς οὐ τῶν ῥαδίων καὶ τῶν εὐμεταχειρίστων οὖσαν τὴν τέχνην, ἀλλὰ πάσης παιδεύσεως ἐς τὸ ἀκρότατον ἀφικνουμένην, οὐ μουσικῆς μόνον ἀλλὰ καὶ ῥυθμικῆς καὶ μετρικῆς, καὶ τῆς σῆς φιλοσοφίας μάλιστα, τῆς τε φυσικῆς καὶ τῆς ἠθικῆς· τὴν γὰρ διαλεκτικὴν αὐτῆς περιεργίαν ἄκαιρον αὐτῇ νενόμικεν. Οὐ μὴν οὐδὲ ῥητορικῆς ἀφέστηκεν, ἀλλὰ καὶ ταύτης μετέχει, καθ' ὅσον ἦθους τε καὶ πάθους ἐπιδεικτικὴ ἐστίν, ὧν καὶ οἱ ῥήτορες γλίσχονται. (Luc. Salt. 35)

Mais quels sont les talents nécessaires au danseur lui-même, comment il doit s'exercer, ce qu'il doit apprendre et par quels moyens il peut perfectionner son art, je vais à présent te l'exposer, pour te montrer que la danse n'est pas de ces arts qui sont faciles et simples à pratiquer, que c'est au contraire le couronnement de toutes les sciences, non seulement de la musique, mais encore du rythme, de la métrique et surtout de ta chère philosophie, soit physique, soit morale. Quant à la dialectique, elle l'a jugée comme une curiosité superflue et inopportune. Elle n'est pas non plus étrangère à la rhétorique, mais elle a cela de commun avec elle qu'elle fait voir les mœurs et les passions, ce qui est aussi le but que poursuivent les orateurs.

Gardons en tête surtout la partie finale (« elle n'est pas non plus étrangère à la rhétorique, mais elle a cela de commun avec elle qu'elle fait voir les mœurs et les passions, ce qui est aussi le but que poursuivent les orateurs »).

Le passage suivant parle de la clarté (σαφήνεια), qualité indispensable à la fois pour le bon orateur et pour le danseur :

Ἐπει δὲ μιμητικός ἐστι καὶ κινήμασι τὰ ἀδόμητα δείξειν ὑπισχνεῖται, ἀναγκαῖον αὐτῷ, ὅπερ καὶ τοῖς ῥήτορσι, σαφήνεια ἀσκεῖν, ὡς ἕκαστον τῶν δεικνυμένων ὑπ' αὐτοῦ δηλοῦσθαι μηδενὸς ἐξηγητοῦ δεόμενον, ἀλλ' ὅπερ ἔφη ὁ Πυθικός χρησμός, δεῖ τὸν θεώμενον ὄρχησιν καὶ κωφοῦ συνιέναι καὶ μὴ λαλέοντος τοῦ ὄρχηστοῦ ἀκοῦειν. (Luc. Tyr. 62)

Mais puisque son talent est d'imiter et qu'il fait profession de faire voir par des gestes ce que disent les chanteurs, il faut qu'à l'exemple des orateurs, il s'exerce à être clair, afin que l'on puisse saisir le sens de chacun de ses gestes, sans avoir besoin d'interprète. Il faut bien que celui qui voit danser puisse, comme le dit l'oracle du dieu Pythien, comprendre même un muet et entendre le danseur, sans qu'il parle.

Gardons maintenant en tête cette allusion à la clarté « sans paroles » que propose la danse, car si la danse « fait voir ce que disent les chanteurs », elle est bien plus qu'une simple illustration par gestes des paroles : les gestes doivent être porteurs de sens, et la danse se doit d'être suffisamment claire pour exprimer son signifié.

Dans le troisième passage, il est question très concrètement de μελέται — comme celles de Lucien dont je viens de parler —, et des sujets de ces déclamations, dont l'un, bien à propos, est le meurtre des tyrans :

Ἡ δὲ πλείστη διατριβὴ καὶ ὁ σκοπὸς τῆς ὄρχηστικῆς ἢ ὑπόκρισις ἐστίν, ὡς ἔφην, κατὰ τὰ αὐτὰ καὶ τοῖς ῥήτορσιν ἐπιτηδευομένη, καὶ μάλιστα τοῖς τὰς καλουμένας ταύτας μελέτας διεξιούουσιν· οὐδὲν γοῦν καὶ ἐν ἐκείνοις μᾶλλον ἐπαινοῦμεν ἢ τὸ εὐοικεῖναι τοῖς ὑποκειμένοις προσώποις καὶ μὴ ἀπωδᾶ εἶναι τὰ λεγόμενα τῶν εἰσαγομένων ἀριστέων ἢ τυραννοκτόνων ἢ πενήτων ἢ γεωργῶν, ἀλλ' ἐν ἑκάστῳ τούτων τὸ ἴδιον καὶ τὸ ἐξαιρετικὸν δείκνυσθαι. (Luc. Tyr. 65)

Mais le principal objet et le but de la danse, c'est, je l'ai dit, l'imitation, pratiquée à la manière des orateurs et surtout de ceux qui s'exercent à ce que l'on appelle la déclamation : car, chez les orateurs

aussi, ce que nous louons surtout, c'est leur talent à s'assimiler aux personnages qu'ils représentent et à conformer leur langage au caractère des héros, des tyrannicides, des pauvres, des laboureurs qu'ils mettent en scène et à mettre en relief ce qui est propre et spécial à chacun d'eux.

Comme Lucien l'a indiqué plus haut (*Salt.* 35), la danse possède aussi sa rhétorique qui, d'une façon tout à fait identique à celle des orateurs, se sert de l'éthopée pour montrer « mœurs et passions », et pour mettre en scène tout types de personnages: « héros, tyrannicides, pauvres, laboureurs, etc. ».

Or, si rhétorique et danse sont fortement entrelacées, la dialectique, en revanche, ne semble pas être de la partie.

Le dialogue

Pour tâcher d'expliquer cette affirmation, revenons au paragraphe 35¹², où la dialectique est mentionnée; cela nous permettra d'introduire un autre des genres prisés par Lucien, le dialogue.

En effet, la danse, nous dit-on, est le point culminant de toute éducation (πάσης παιδείσεως ἐς τὸ ἀκρότατον ἀφικνουμένην), « de la musique, mais encore du rythme, de la métrique et de ta chère philosophie, soit physique, soit morale »; entendons « physique et morale » comme des parties de la philosophie, et la « dialectique » (διαλεκτικὴν) qui suit comme une des formes d'expression propres de la philosophie; c'est-à-dire, le dialogue. Or, à ce qu'il semble (τὴν γὰρ διαλεκτικὴν αὐτῆς περιεργίαν ἄκαιρον αὐτῇ νενόμικεν), la dialectique — qui est une forme de la philosophie (τὴν διαλεκτικὴν αὐτῆς) — a été « jugée [par la danse] comme une curiosité superflue et inopportune » à elle-même (αὐτῇ)¹³. Voilà une belle phrase, certes, mais qu'il faut interpréter, et interpréter surtout à la lumière de ce que l'on sait de son auteur: il se présente comme quelqu'un qui a « réinventé » le dialogue.

12. Voir ci-dessus.

13. À notre avis, les deux pronoms, αὐτῆς et αὐτῇ, doivent être accordés l'un à la philosophie comme possessif (τὴν διαλεκτικὴν αὐτῆς, sc. τῆς φιλοσοφίας) et l'autre (qui est un réfléchi) nécessairement à la danse, à l'art du danseur, comme complément de l'adjectif ἄκαιρον (τὴν διαλεκτικὴν... ἄκαιρον... αὐτῇ, sc. τῆ τέχνη ὀρχηστῆ); autrement la phrase suivante qui reprend *ad sensum* la danse comme sujet des verbes ἀφέστηκεν et μετέχει n'aurait pas de sens.

Notre hypothèse, à la lumière de la syntaxe et d'une certaine cohérence de la pensée exprimée par Lykinos-Lucien, est la suivante: « ἡ διαλεκτική » est ici utilisé au sens philosophique du terme et, du point de vue de la forme, il indique une discussion par questions et réponses (du genre dialogue socratique). Ce serait donc quelque chose de tout à fait éloigné du « dialogue lucianesque », tel qu'il est présenté dans *La Double Accusation*¹⁴.

En effet, les dialogues de Lucien sont, comme la danse, une façon de mettre en scène, de théâtraliser¹⁵, c'est-à-dire, d'imiter des actions humaines à travers la représentation de ce qui a été appelé, dans *Sur la danse* 37, « l'histoire ancienne » (ἡ παλαιὰ ἱστορία). L'exemple le plus clair — pour n'en prendre qu'un seul — de cette équivalence entre dialogue et danse est le fait que, chez Lucien, la même scène mythologique, les amours d'Arès et Aphrodite, se trouve être le sujet d'un dialogue et d'une représentation de pantomime.

Voyons d'abord, dans *Sur la danse*, comment est décrite cette représentation. Il est question d'un certain Démétrios de l'époque de Néron, qui, comme Craton (destinataire de l'apologie de Lucien) et, en général, les élites intellectuelles de l'Empire, n'aimait pas du tout la danse; afin de le convaincre et de le faire changer d'avis, un danseur parmi les plus célèbres du moment, lui propose d'aller le voir danser; et il lui offre une représentation sans le moindre accompagnement musical — ce qui revient à l'idée de clarté (σαφήνεια) dont il a été question un peu avant (§ 62) :

Ἦσυχίαν γὰρ τοῖς τε κτυποῦσι καὶ τοῖς ἀυλοῦσι καὶ αὐτῶ παραγγείλας τῷ χορῷ, αὐτὸς ἐφ' ἑαυτοῦ ὠρχήσατο τὴν Ἀφροδίτης καὶ Ἄρεος μοιχείαν, Ἥλιον μηνύοντα καὶ Ἥφαιστον ἐπιβουλεύοντα καὶ τοῖς δεσμοῖς ἀμφοτέρους, τὴν τε Ἀφροδίτην καὶ τὸν Ἄρη, σαγηνεύοντα, καὶ τοὺς ἐφεστῶτας θεοὺς ἕκαστον αὐτῶν, καὶ αἰδουμένην μὲν τὴν Ἀφροδίτην, ὑποδεδοικῶτα δὲ καὶ ἱκετεύοντα τὸν Ἄρη, καὶ ὅσα τῇ ἱστορίᾳ ταύτῃ πρόσσεστιν, ὥστε τὸν Δημήτριον ὑπερησθέντα τοῖς γιγνομένοις τοῦτον ἔπαινον ἀποδοῦναι τὸν μέγιστον τῷ ὀρχηστῆ· ἀνέκραγε γὰρ καὶ μεγάλη τῇ φωνῇ ἀνεφθέγγετο, “Ἀκούω, ἄνθρωπε, ἃ ποιεῖς· οὐχ ὀρῶ μόνον, ἀλλὰ μοι δοκεῖς ταῖς χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν.”
(Luc. *Salt.* 63)

14. Luc. *Bis Acc.* 34: le personnage de *Dialogos* représenterait cette « διαλεκτική » de la philosophie, que le rhéteur syrien violente et transforme.

15. À propos de la mise en scène des dialogues de Lucien, voir Francesca MESTRE, « Aspectos de la dramaturgia del diálogo en Luciano », *Lexis* 32, 2014, p. 331-355.

Ayant commandé le silence à ceux qui battent la mesure, aux joueurs de flûte et au chœur lui-même, il dansa tout seul, sans accompagnement, l'adultère d'Aphrodite et d'Arès, la dénonciation du Soleil, le piège d'Héphaïstos, les liens dont il enveloppa les deux amants, Aphrodite et Arès, les dieux survenant, l'un après l'autre, Aphrodite rougissant de honte, Arès cherchant à s'échapper et suppliant, enfin toutes les circonstances de cette histoire. À ce spectacle, Démétrios, au comble du plaisir, fit au danseur ce suprême éloge. Il cria d'une voix forte : "Je comprends, l'ami, ce que tu fais. Je ne le vois pas seulement ; mais je crois t'entendre parler avec tes mains mêmes."

Passons maintenant au *Dialogue des dieux* 21, où Hermès et Apollon s'entretiennent du même incident : Hermès était présent et raconte, en riant, à Apollon, le spectacle qu'il a vu. La narration d'Hermès dans ce dialogue correspond exactement, sous forme de récit, à ce que suggère la description de la scène de pantomime qui est décrite dans *Sur la danse*, — scène qui, justement, est un peu différente de celle que l'on trouve chez Homère (*Od.* 8.304-327)¹⁶. Ainsi, dialogue lucianesque (et donc, transformation de la διαλεκτική philosophique) et pantomime s'accordent parfaitement. Et, qui est plus, cet accord entre l'un et l'autre montre la possibilité performative, théâtrale, dramatique du dialogue, au sens où l'entend le rhéteur syrien dans *La Double Accusation*.

Délicatesse et élégance, sans excès, de la *mimêsis* et du *pepaideumenos*

Une des répliques du même dialogue des dieux permet d'introduire le point suivant de cet exposé. En conclusion de son récit, Hermès dit :

Καὶ τὸ θέαμα ἥδιστον ἐμοὶ ἔδοξε μονονουχὶ αὐτὸ γινόμενον τὸ ἔργον.
(Luc. *D. deor.* 21.2)

Pour moi, j'ai trouvé très amusant de les voir presque à l'œuvre.

Le mot qui nous intéresse ici est μονονουχὶ, « presque », « les voir presque à l'œuvre ». En effet, d'après Lykinos, il y a des limites

16. Cf. Francesca MESTRE, « Reír con los que ríen en Luciano de Samosata », dans *Glossai Linguae en el mundo antiguo*, éd. par I. Chialva & C. Palachi, Santa Fe, Editores UNL, 2015, p. 77-89.

à ces imitations: Hermès a « presque » vu ce que faisait le couple amoureux. Ce sont précisément ces mêmes limites que les mauvais danseurs franchissent en faisant du merveilleux spectacle qu'est la danse quelque chose de vulgaire et d'inconvenant¹⁷ — tout comme les mauvais sophistes qui se donnent l'air de *pepaideumenoï* mais qui trahissent la *paideia*, parce qu'ils font des solécismes ou exagèrent leurs gestes et leurs intonations de voix. Lucien nous donne plusieurs exemples de ces fautes des danseurs qu'il appelle des « solécismes »; ces solécismes ont les mêmes causes que ceux des sophistes: ignorance et grossièreté due à un manque de *paideia* (Luc. *Salt.* 80: ὑπ' ἀμαθίας — ἀμήχανον γὰρ ἅπαντας εἶναι σοφούς, « par ignorance, car il est impossible que tous soient savants »). En effet, quand il s'agit de ce genre de spectacles visuels, c'est une erreur de penser que la perception visuelle a sur la parole l'avantage de pouvoir tout montrer jusqu'au bout, de voir directement, sans avoir à imaginer, et, donc, sans avoir besoin de la *phantasia*; il n'en est rien: l'art du visuel, sa rhétorique, consiste aussi à suggérer et à faire naître dans le spectateur une *phantasia*, qui se produit non pas à partir des mots comme dans les déclamations, mais à partir de la vision elle-même.

Lucien ne manque pas d'en donner plusieurs exemples. Ainsi, au paragraphe 83, il est question d'un *orchêstês* qui, tout en dansant la folie d'Ajax, est devenu fou lui-même: il déchire les habits des musiciens, arrache la flûte à l'un d'eux, etc., provoquant ainsi — oh, surprise! — une grande acclamation du public:

Ἀλλὰ τό γε θέατρον ἅπαν συνεμεμήνει τῷ Αἴαντι καὶ ἐπήδων καὶ ἐβόων καὶ τὰς ἐσθῆτας ἀνερρίπτουν, οἱ μὲν συρφετώδεις καὶ αὐτὸ τοῦτο ἰδιῶται τοῦ μὲν εὐσχήμονος οὐκ ἐστοχασμένοι οὐδὲ τὸ χεῖρον ἢ τὸ κρεῖττον ὀρώντες, ἄκραν δὲ μίμησιν τοῦ πάθους τὰ τοιαῦτα οἰόμενοι εἶναι· οἱ ἀστειότεροι δὲ συνιέντες μὲν καὶ αἰδούμενοι ἐπὶ τοῖς γινομένοις, οὐκ ἐλέγχοντες δὲ σιωπῇ τὸ πρᾶγμα... (Luc. *Salt.* 83)

Cependant tout le théâtre partageait la folie d'Ajax: on sautait, on criait, on jetait en l'air ses vêtements. Les gens de basse condition et par cela même ignorants, qui n'ont pas une idée juste des convenances et ne distinguent pas ce qui est mal de ce qui est bien, s'imaginaient

17. Les exemples évoquant l'exigence que tout se passe jusqu'au bout sont assez nombreux: l'empereur Élagabale prétendait voir sur scène l'acte amoureux complet; il en allait de même pour d'autres spectacles plus violents dont l'intérêt principal pour le public était la mort sur scène (gladiateurs, bêtes sauvages, etc.).

qu'un pareil jeu était l'imitation parfaite de la démente. Les gens cultivés, il est vrai, sentaient la faute de l'artiste et en avaient honte; mais au lieu de le reprendre par leur silence...

L'art de la danse est à l'image des dialogues de Lucien: si satiriques et burlesques qu'ils soient, ils ne sont jamais explicitement grossiers. L'art de l'allusion, l'art de dire ou de représenter à demi, est leur qualité principale. Telle est l'élégance que l'on attend des *pepaideumenoï*; inversement, porter jusqu'au bout la vision ou l'expression, dans l'émission comme dans la réception, est un indice évident de manque de *paideia*.

Pour indiquer quelle idée il se fait de la *paideia*, Lucien dénonce sans cesse, le plus souvent au moyen de la satire, l'inconvenance qu'il y a à tomber dans l'excès — surtout chez les gens qui ont une dimension publique; pour lui, il s'agit d'une sorte de grossièreté intellectuelle, synonyme, somme toute, d'indécence morale; le texte *Sur la mort de Pérégrinos* en fournit un formidable exemple. En effet, cette œuvre, qui a pour cadre le déroulement d'un autre spectacle, les jeux Olympiques, présente la performance du personnage principal comme un spectacle excessif, de mauvais goût, qui n'apporte ni plaisir ni utilité au public (§ 23-24). Toute la vie de Protée-Pérégrinos est racontée comme un spectacle¹⁸, ses actes inconvenants sont présentés comme une performance de la pire qualité; et il est accusé par Lucien des mêmes crimes qui sont portés sur la scène des théâtres: adultère, parricide, vol, mensonge, etc. Pour finir, comble du désagrément, le suicide de Pérégrinos dans le bûcher (que ce même Pérégrinos présente comme un acte supérieur, élevé, unique et digne d'une tragédie) entraîne l'enthousiasme du grand public, attiré par le caractère morbide de la chose, et non par la qualité d'une bonne *μίμησις*, conforme à l'attente des gens instruits et comme il faut, exactement comme la mauvaise interprétation de la folie d'Ajax mentionnée dans *Sur la danse*. La manière dont Lucien traite cet événement (qui consiste, malgré tout, en la mort horrible d'un être humain) est très sévère et même cruelle: pour lui ce n'est qu'un spectacle minable qui mérite, comme beaucoup d'autres du moment, le mépris et le rejet. En effet, le bon goût veut que rien n'aille jusqu'au bout d'une façon explicite; comme nous

18. Cf. Luc. *Peregr.* 22: θέαμα... ὡς σεμνόν « un spectacle imposant »; 20 ἀπὸ τῆς τραγωδίας; 36 πρὸς τὴν τραγωδίαν « dans cette tragédie »; 37 τὴν καταστροφὴν τοῦ δράματος « le dénouement de la pièce ».

l'avons constaté pour les amours adultères d'Arès et Aphrodite, il faut laisser le spectateur au *μονονουχι*, au « presque voir ».

Les bons spectacles de danse, en revanche, n'offrent jamais de telles extravagances. La pantomime, par son utilité, par son rapport avec la *paideia*, pourvu que ce soit de la bonne pantomime, est digne de considération ; même si elle est plaisante, le plaisir qu'elle fournit est, comme nous l'avons dit, lié à l'utilité et à l'instruction, et c'est à cause de toutes ces qualités que notre Lykinos la trouve digne de mériter une apologie enflammée pour démentir ceux qui la placent à côté d'autres spectacles exécrables, sans esprit, trop « corporels ». En s'adressant à Craton, Lykinos s'adresse à tous les autres *pepaideumenoï* grecs et s'en distingue.

Lykinos affirme en effet que le corps, qui est le seul instrument de la danse, peut et doit être utilisé en vue de la beauté et la sagesse ; ce n'est pas l'aspect corporel qui nuit aux autres spectacles, mais l'utilisation qui en est faite :

Ἔτι δὲ τῶν ἄλλων ἐπιτηδευμάτων τῶν μὲν τὸ τερπνόν, τῶν δὲ τὸ χρήσιμον ὑπισχνουμένων, μόνῃ ὄρχησις ἄμφω ἔχει, καὶ πολὺ γὰρ τὸ χρήσιμον ὠφελιμώτερον ὅσῳ μετὰ τοῦ τερπνοῦ γίγνεται. Πόσῳ γὰρ τοῦτο ὄραν ἢ διον ἢ πυκτεύοντας νεανίσκους καὶ αἵματι ῥεομένους, καὶ παλαίοντας ἄλλους ἐν κόνει, οὓς ἡ ὄρχησις πολλακίς ἀσφαλέςτερον ἅμα καὶ εὐμορφότερον καὶ τερπνότερον ἐπιδείκνυται¹⁹. (Luc. Salt. 71)

Ajoutons que, tandis que les autres arts promettent, les uns le plaisir, les autres l'utilité, la danse est le seul qui offre les deux ; et son utilité est d'autant plus grande qu'elle est unie au plaisir. Combien il est plus agréable de voir danser que de voir des jeunes gens se battre à coups de poing, ruisseler de sang, ou lutter dans la poussière.

Ainsi, l'éloge que Lucien fait de la pantomime coïncide avec un certain nombre d'idées familières aux lecteurs de son œuvre, et qui soulignent son originalité en tant qu'intellectuel. Les mauvaises pratiques ne sont pas épargnées, mais il en va pour la danse tout comme pour d'autres activités supposées plus « intellectuelles » auxquelles Lucien adresse ses critiques : en un mot, qu'il y ait de mauvais sophistes, de mauvais (ou de faux) philosophes ou de

19. Inutile d'ajouter ici l'évocation des spectacles violents, mais aussi, d'une certaine façon, la réflexion sur la valeur, *hic et nunc*, des exercices de la palestra, que Lucien lui-même présente dans *Anacharsis*.

mauvais danseurs, ce sont des circonstances qui ne nuisent ni à l'art de la déclamation, ni à la philosophie, ni à la danse, ni, finalement, à la *paideia*, que ces activités sont chargées d'offrir et de transmettre.

Une *paideia* sans paroles

Pour Lucien, nous l'avons vu, la *paideia* rencontre son expression la plus efficace, la plus légitime et la plus rayonnante lorsqu'elle se produit en performance, en spectacle, et quand les éléments corporels — mouvement, geste, voix — accompagnent l'esprit, la pensée, le savoir. Ceci est valable pour la déclamation, pour le dialogue mais aussi pour la danse.

Dans l'univers de spectacles de toutes sortes que constitue l'Empire romain, la pantomime apporte, sans le discours, les mêmes avantages que les sessions oratoires les plus élitistes avec l'avantage de viser un public beaucoup plus étendu, pour ne pas dire universel. Au-delà de toute autre considération, la grande supériorité de la danse par rapport à la déclamation ou aux autres performances orales est qu'elle seule est capable de franchir aussi les barrières du langage.

Arrivés à ce point, il nous faut encore considérer deux éléments de nature diverse qui peuvent expliquer le caractère positif de cette *paideia* sans paroles. Premièrement, Lucien est parfaitement conscient que l'expression orale est à la fois le plus haut degré de la *paideia* et de la performance du *pepaideumenos*, mais qu'elle offre aussi le terrain le plus facile pour tricher, pour faire semblant, pour feindre, voire pour faire étalage d'une fausse *paideia*. En effet, notre auteur dénonce sans ambages ces pratiques trompeuses dans plusieurs de ses ouvrages, en mettant en scène le type du faux *pepaideumenos*. Le maître de rhétorique et Lexiphanès (dans les deux textes qui portent leur nom) en sont les meilleurs exemples : pour eux, justement, l'utilisation de certains mots, de certaines tournures, expressions ou motifs — c'est-à-dire, tout ce qui a un rapport direct avec la performance orale — est le principal outil de leur escroquerie²⁰. Alors, s'il est possible de mettre en scène la *paideia*,

20. Sur le *pepaideumenos* escroc, cf. Francesca MESTRE, « Declamation by deceit: a sophist's trickery », dans *Mundus vult decipi. Estudios interdisciplinares sobre falsificación textual y literaria*, éd. par J. Martínez, Madrid, Ediciones Clásicas, 2012, p. 237-245.

de la montrer et de la transmettre, sans besoin de mots et, donc, en évitant tous les dangers que l'utilisation de mots implique, comme le fait la danse, peut-être devient-elle aussi une démonstration plus honnête de culture, en réussissant à abattre une des barrières du langage.

L'autre barrière du langage que la danse fait tomber est celle du langage cultivé, dont seuls les plus connaisseurs peuvent jouir vraiment. Une performance de *paideia* muette permet l'ouverture de son champ d'action, non seulement d'un point de vue social, mais aussi d'un point de vue plus universel, c'est-à-dire au-delà des élites grecques. Nous n'entendons pas dire que Lucien souhaite une démocratisation de la culture ou qu'il se pose en champion de l'égalité sociale, en visant une politique culturelle qui puisse atteindre tout le monde. Il ne fait que mettre en cause, lui un *pepaideumenos* engagé et fier de l'être, un système qui permet à n'importe quel imposteur d'être associé à la crème de l'élite, ce qui, en fin de compte, est bien plus destructeur que d'accepter des innovations plus ou moins formelles qui, elles, seront capables de conserver la tradition culturelle.

À la lumière de toutes ces considérations, récapitulons : en homme très cultivé et fin connaisseur, Lucien mélange genres et formes, mais, à la différence de la plupart de ses collègues, son but va au-delà du simple étalage de son érudition : il prétend trouver des mécanismes permettant à la *paideia* de conserver tout son éclat. Il est vrai, comme on l'a dit souvent, que ces hommes de la Seconde Sophistique cherchent tous un domaine d'érudition où ils seraient uniques, différents de tous les autres. Pour Lucien, la *paideia* est un bien surtout si elle peut être transmise et transférée au public, mais elle doit l'être de manière honnête, vraie, sans fausses apparences, qui seraient nuisibles à long terme. C'est pourquoi des expérimentations énonciatives nouvelles, comme la pantomime, sont à explorer, dans le but de trouver une façon aimable, plaisante, mais surtout authentique de transmettre cette *paideia* dans toute sa splendeur et sans la dégrader, ne serait-ce que pour la préserver, et préserver de la sorte l'autorité indiscutable de ses plus brillants maîtres.