

LES METAMORPHOSES D'APULEE. 2. DESTRUCTURATION ANARCHÉTYPALE DU ROMAN

Corin BRAGA¹ 

*Article history: Received 01 April 2024; Revised 03 June 2024; Accepted 05 June 2024;
Available online 30 September 2024; Available print 30 September 2024.*

©2024 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *Apuleius' Metamorphoses. 2. Anarchetypal Freedom of the Novel.*

In this paper I apply a concept I have coined and defined—the anarchetype—to the ancient Greek and Latin novel, more specifically to Apuleius' *Metamorphoses*. The text suffers, in my view, from the tension between two contrary formal tendencies, one which is archetypal, another which is anarchetypal. In a paper published in the previous issue of this journal, I have analyzed the first structural constraint, the archetypal one. In the present paper I focus on the anarchetypal tendency of the novel. Apuleius' assumed intention of writing an entertaining text, in the wake of the "Milesian tales", offers him the opportunity to treat freely the epic material, with no regards to Aristotle's principles and to the canon of high literature. The haphazard fragmentation of the linear narrative and the plethora of additional stories give the text the aspect of an anarchetypal rhizome-like domino game.

Keywords: *Greek and Latin novel, Apuleius, The Metamorphoses, mystery cults, initiation travel, archetype, anarchetype*

¹ **Corin BRAGA** est professeur de littérature comparée à la Faculté de Lettres de Cluj. Il a soutenu une thèse de doctorat en lettres à l'Université Babeş-Bolyai, Roumanie, et une thèse en philosophie à l'Université Jean Moulin – Lyon 3, France. Il est membre correspondant de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, Argentina, et de Academia Europeae, Londres, UK ; vice-président de l'Association de littérature générale et comparée de Roumanie et vice-président du CRI2i (Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire). Parmi ses publications : *Le Paradis interdit au Moyen Âge. La quête manquée de l'Eden oriental*, Paris, 2004 ; *La quête manquée de l'Avalon occidentale. Le Paradis interdit au Moyen Âge - 2*, Paris, 2006 ; *Du Paradis perdu à l'antiutopie aux XVI-XVIIIe siècles*, Paris, 2010 ; *Les antiutopies classiques*, Paris, 2012 ; *Pour une morphologie du genre utopique*, Paris, 2018 ; *Archétypologie postmoderne*, Paris, Honoré Champion, 2019. Email: corin.braga@ubbcluj.ro.

REZUMAT. Metamorfozele lui Apuleius. 2. Destructurarea anarhetipală a romanului. Doresc în acest studiu să aplic un concept pe care l-am creat și l-am definit—cel de anarhetip—romanului grec și latin antic, cu precădere *Metamorfozelor* lui Apuleius. În opinia mea, textul suferă tensiunea dintre două tendințe formale contrare, una arhetipală cealaltă anarhetipală. Într-o lucrare publicată în numărul precedent al *Studia UBB*, am analizat tendința structurală arhetipală. În această lucrare mă voi apleca asupra tendinței contrare, de factură anarhetipală. Intenția declarată a lui Apuleius de a scrie un text plăcut cititorilor, din seria “povestirilor milesiene”, îi oferă posibilitatea de a trata liber materia epică, fără să țină cont de principiile lui Aristotel și de canonul literaturii înalte. Fragmentarea aleatorie a liniei narrative și pletora de povești adiționale îi dau textului aspectul unui joc de domino rizomic, de tip anarhetipic.

Cuvinte-cheie: romanul antic grec și latin, Apuleius, Metamorfozele, culte de mistere, călătorie inițiativă, arhetip, anarhetip

Dans un travail publié dans le volume précédent de *Studia UBB* j'ai analysé le rite de passage qui donne la structure et le sens du roman *Les Métamorphoses* d'Apulée. Le scénario initiatique confère au texte une colonne vertébrale narrative, c'est-à-dire une configuration archétypale. Le sens global est si serré et vigoureux qu'il regroupe toute la matière épique, pour exubérante qu'elle soit, et la tient dans les cadres bien tracés d'une *dianoia*, d'un *cogito* de l'œuvre (comme dirait Georges Poulet). Le personnage-narrateur peut bien s'embrouiller dans des incidents grotesques et autres hasards amusants, le lecteur peut bien avoir le sentiment de perdre le fil des péripéties et la direction de l'aventure, au final tout ce qui a été raconté est rattrapé et tressé en un fil d'Ariane solide, capable de retrouver une direction dans le « labyrinthe » et de dessiner un trajet ferme dans la « forêt » (pour évoquer les métaphores d'Umberto Eco). Même si elles n'arrivent pas à respecter les unités de temps et d'espace, *Les Métamorphoses* infèrent toutefois d'une signification unique, qui leur donne la structure d'une sorte de *Bildungsroman* mystique.

Mais que se passerait-il si, en faisant une « expérience de pensée », on retirait le schéma initiatique du roman, comme on enlève la grande arête d'un poisson servi dans l'assiette ? Poussant un peu plus loin cette comparaison, on se rend vite compte que les arêtes représentent, statistiquement parlant, un pourcentage minimal par rapport à la chair, les écailles et autres parties, comestibles ou pas, du poisson. Manquant de support, le corps moelleux se défait en fragments libres, délicieux sans doute, mais qui ne ressemblent point au poisson vivant. Évidemment, on ne risque pas de perdre le goût de ce qu'on

mange, mais la forme organique initiale se défait dans un amas de bouchées de viande.

Alors, que reste-t-il des *Métamorphoses* si on leur enlève la colonne vertébrale narrative de l'initiation ? En fait, la réponse est simple : *L'Âne d'or* d'Apulée, à défaut d'un scénario initiatique, semble se réduire au récit *Lucius ou l'âne*, indifféremment de son possible auteur (anonyme appartenant au milieu des conteurs « milésiens », Lucius de Patras selon Photius, Lucien de Samosate selon Perry et Anderson). De manière qu'on devrait plutôt renverser la question, et se demander : Qu'est-ce qu'Apulée a ajouté au récit original ? D'un côté, comme les commentateurs l'ont bien marqué et comme j'ai essayé de le démontrer moi-même, Apulée lui a injecté un *logos* organisateur, combinant plusieurs pratiques religieuses et cultes à mystères dans un schéma sotériologique médio-platonicien. De plus, pour renforcer le sens téléologique du texte, Apulée a « mis en abyme », par le conte *Amour et Psyché*, une sorte d'aide-mémoire, de récapitulatif allégorique du vecteur mystique qui pousse Lucius.

D'un autre côté, bénéficiant de la liberté du genre narratif de l'original, Apulée a brodé sur une ligne épique assez simple force épisodes nouveaux, de sorte que, face aux quelques 25 pages du *Lucius ou l'âne*, *L'Âne d'or* est environ dix fois plus long. En effet, aux dires de l'auteur lui-même, Apulée se montre plus intéressé par les charmes des contes milésiens, par leur emprise sur le public, que par la réinterprétation du genre et par sa propre originalité dans la (re)création. Ce qu'il propose au lecteur c'est de lui « conter toute une série d'histoires variées » (Apulée 1958, 371), d'emboîter sur une ligne rouge un amas de récits bariolés, un peu comme les lettres de l'écriture hindoue qui s'accrochent à une ligne unique. Dans l'absence de la force ordonnatrice du scénario initiatique, laissé au gré du simple plaisir d'invention, le roman deviendrait un corpus bouillonnant d'épisodes zigzaguant de manière brownienne selon les caprices associatifs d'un auteur qui n'assume pas les responsabilités aristotéliques de la littérature culte et se range volontiers dans le genre populaire du « roman grec ».

Graham Anderson a dégagé un schéma du conte *Lucius ou l'âne*, mettant en relief une structure circulaire : arrivée de Lucius à Hypata, métamorphose, quatre aventures en tant qu'âne disposées symétriquement autour de l'épisode avec les prêtres galls, re-transformation, départ d'Hypata (Anderson 1976). Dans son étude introductive à la traduction de *Lucius ou l'âne*, Michel Dubuisson fait une comparaison thématique entre la structure du conte populaire (il ne retient pas l'hypothèse de Lucien en tant qu'auteur) et le roman d'Apulée (Pseudo-Lucien de Samosate 1999). Suivant cette synopsis je vais à mon tour diviser le(s) texte(s) en plusieurs parties, pour mieux saisir les éléments nouveaux apportés par les *Métamorphoses*.

Les chapitres 1-16 de *Lucius ou l'âne* correspondent aux trois premiers livres de *l'Âne d'or*. Dans le conte, Lucius se rend en Thessalie, à Hypata, et y trouve hébergement, grâce à une lettre de recommandation, chez Hipparque et sa femme magicienne. Dans la ville, il rencontre Abroia, une amie de sa mère, qui le prévient contre cette « mangeuse d'hommes ; elle jette son dévolu sur tous les jeunes gens. Et celui qui ne cède pas à ses désirs, elle le punit grâce à son art : nombreux sont ceux qu'elle a changés en animal ou dont elle s'est définitivement débarrassée. » (Pseudo-Lucien 1999, 4) Ce qui ne fait qu'aviver la curiosité de Lucius, qui se propose de séduire à cette fin Palaistra, l'esclave d'Hipparque. La plupart de cette partie est dédiée aux jeux et prouesses amoureuses des deux jeunes gens et finit par la métamorphose imprévue de Lucius en âne et son rapt par les voleurs.

En comparaison, les trois premiers livres du roman d'Apulée sont construits sur la même fable narrative, cependant les noms des personnages changent : le narrateur commence par se présenter biographiquement, puis exposer la raison de son voyage en Thessalie, l'arrivée à Hypata, l'hébergement chez Milon et Pamphile, l'idylle avec Photis, l'espionnage de la transformation de Pamphile et sa propre métamorphose en âne, l'attaque de la maison de Milon et la fuite des brigands avec Lucius en tant que porteur des richesses volées. Apulée retient aussi du conte la rencontre avec dame Byrrhène, l'amie de la mère de Lucius, et introduit deux épisodes secondaires, à savoir la rencontre avec l'ancien collègue Pythias devenu édile et la « mise-à-mort » des trois gourdes suivie du « jugement » de Lucius lors du festival du Rire.

Or, sur cette histoire linéaire, voilà que viennent se greffer divers petits récits qui appartiennent tous à l'horizon de la sorcellerie et créent une atmosphère magique sulfureuse, qui donne l'encadrement de l'intrigue—la métamorphose de Lucius. Sur son chemin vers Hypata, le protagoniste s'attarde à écouter l'histoire de deux compagnons de voyage : Aristomène raconte sa rencontre avec un ami Socrate, qui relate son aventure amoureuse avec une sorcière Méroé, puis partage avec celui-ci l'horreur d'une nuit quand deux sorcières tuent Socrate mais le gardent horriblement en vie pour quelques heures de plus. Pour témoigner de sa propre ouverture au merveilleux, que le compagnon d'Aristomène conteste, Lucius introduit à son tour la brève histoire d'un bateleur qui avale un sabre et fait ressortir un enfant-serpent. Le développement du texte pourrait être comparé à une branche d'arbre (le voyage de Lucius) sur laquelle bourgeonne un rameau (le récit d'Aristomène), sur lequel fleurissent deux ramilles encore plus petites (les récits de Lucius et celui de Socrate).

Plus tard, en dinant avec Milon et observant Pamphile qui fait des prédictions à l'aide d'une lampe, Lucius raconte l'histoire d'un mage chaldéen à Corinthe, sur lequel Milon a aussi une histoire à rapporter ; le dîner continue

avec toute « une série d'histoires inopportunes » que Lucius lui-même est las de suivre. Pendant un autre dîner, chez Byrrhène, bien plus luxueux, un des hôtes, Thélyphron raconte sa tragique aventure en tant que gardien d'un mort, à la fin de laquelle les sorcières lui arrachent le nez et les oreilles et le laissent défiguré pour toujours. Au cours de la péripétie, l'âme du mort est appelée du Hadès par un nécromancien égyptien pour témoigner qu'il est la victime d'un crime. La narration principale semble souffrir d'une sorte d'indétermination, d'une fuite d'idées (d'histoires plutôt), s'arrêtant à chaque détour pour recueillir un développement collatéral. Elle souffre d'une sorte d'acromégalie, son tronc se charge d'accrescences, de polypes, qui forment des grappes.

Le roman est immergé dans une atmosphère de symposium (dans le sens de Platon) continu, dans un « océan d'histoires », dont celle de Lucius semble n'être que le sommet d'un iceberg. Les autres narrateurs comme Thélyphron ou Aristomène sont pleinement conscients de leur rôle, utilisant à fond les techniques de *captatio* des rhéteurs de la « deuxième sophistique ». De ce fait, « l'arbre » linéaire de la narration s'épanouit dans une floraison de récits secondaires, qui surgissent l'un de l'autre. Dans les termes de la narratologie, c'est un roman « à tiroirs », où chaque case ouverte déploie un épisode parallèle, qui ne contribue pas à l'avancée du fil narratif, mais le charge toutefois d'exemples parfois annonciateurs, prémonitoires, parfois allégoriques, moraux, et toujours riches de significations complémentaires qui composent un horizon de réception.

Le deuxième segment narratif important comprend l'histoire de Lucius chez les brigands. Dans *Lucius ou l'âne*, le protagoniste échoue à manger les roses salvatrices chez le jardinier qui abrite les voleurs, arrive dans leur gîte prise en soin par la vieille Dircé, il essaye de fuir avec la jeune fille prisonnière mais ils sont pris, finalement ils sont libérés par le fiancé de celle-ci et Lucius est assigné à une ferme à la campagne, où il souffre mille tourments à cause d'un ânier et d'un enfant sadiques, jusqu'à la mort par noyade de la jeune femme et de son mari, et la fuite des fermiers (chapitres 17-34).

Dans *L'âne d'or* (Livres IV-VII), les deux jeunes amoureux reçoivent les noms de Charité et Tlépolémus. Les péripéties du narrateur restent tout aussi succinctes : son rapt par les pillards de Milon, le séjour dans la caverne des brigands où est prisonnière Charité, la tentative échouée de fuite avec celle-ci, leur libération par Tlépolémus, le fiancé de la fille déguisé en bandit, la période, avec des heurs et malheurs, passée dans la ferme du jeune couple, jusqu'à la mort en traître de Tlépolémus et le suicide de Charité, quand commence un pèlerinage chaotique pour le héros.

De même que dans le cas des trois premiers livres, cette séquence épique agglutine à son tour sur l'histoire linéaire de Lucius une pléthore de

récits secondaires. Et si l'horizon du premier segment était celui de la magie, dont l'auteur importait des fables et des légendes liées à la sorcellerie, l'horizon de ce deuxième segment est celui d'un autre genre à la mode à l'époque, celui du roman érotique et d'aventures. Les protagonistes en sont évidemment Charité et Tlépolémos, dont le destin influence indirectement celui de Lucius aussi. Couple d'amoureux et bandits, pillages et rapt, confrontations armées, fuites et poursuites, déguisements et retournements de situation, trahison et suicide, tout l'arsenal du roman grec d'amour est mis en œuvre par Apulée, qui semble ne rien omettre dans le souci de capter l'attention et de susciter le plaisir de ses lecteurs.

L'âne Lucius est un témoin peu habituel de ces récits parallèles, sa condition animale lui permettant d'écouter des relations ou d'assister à des scènes parfois inaccessibles à un observateur humain. Ainsi, dans la caverne, a-t-il l'occasion d'entendre les rapports sur la mort de trois chefs des bandits : celle de Lamachus, pris au piège par le banquier Chryséros ; celle d'Alcimus, trompé par la ruse d'une vieille femme ; celle de Thrasyllon, qui s'était fait tuer en se déguisant en ours pour piller Démocharès. Toujours dans la caverne, Lucius assiste aux lamentations de Charité et écoute la triste histoire de son abduction par les bandits, et aussi la légende par laquelle la vieille femme de la bande essaye de la consoler, et qui n'est rien d'autre que le conte d'Amour et Psyché. Charmé, Lucius se désole « de ne pas avoir de tablettes ni de stylet pour prendre note d'une si belle histoire » (Apulée 1958, 255), en oubliant, de façon comique, que mis à part les instruments pour écrire il aurait de plus besoin de mains à la place de sabots ; stratagème qui permet à l'auteur de faire un clin d'œil aux lecteurs pour se vanter de l'excellence de son choix des histoires et de la manière dont il les récite.

De retour dans la caverne après la tentative d'évasion, Lucius écoute le rapport d'un des observateurs laissé sur place à Hypata, qui relate que le vol de la fortune de Milon est mis à son compte, à cause de sa disparition avec les brigands. Le fiancé de Charité rejoint la bande en se faisant passer pour le célèbre truand Haemus de Thrace et invente devant l'assemblée une histoire si convaincante que les bandits le désignent comme chef et lui offrent ainsi l'occasion de les prendre au piège et les faire arrêter ou tuer. Plus tard, emmené par les pâtres et les esclaves fuyant le manoir après la mort de Charité, Lucius apprend la triste histoire du crime commis contre Tlépolémos par Thrasyllon pour lui ravir sa belle fiancée, ainsi que les suicides de celle-ci et de son ravisseur.

Le troisième segment narratif rassemble dans *Lucius ou l'âne* plusieurs épisodes picaresques : achat de l'âne par « un vieux cochon, l'un de ceux qui suivent, dans les bourgs et les champs, les processions de la déesse syrienne et qui poussent cette divinité à demander l'aumône » (Pseudo-Lucien 1999, 35) ;

risque de se faire tuer par un maître de maison qui pense qu'il est enragé ; autres peines chez le boulanger, le jardinier et le soldat ; petit paradis culinaire chez le cuisinier et son adoption par Ménéclos (qui devient Thiasus chez Apulée), le maître du cuisinier, en tant qu'« âne savant » au comportement humain ; services sexuelles qu'il est obligé de fournir en privé et puis dans un théâtre public ; jusqu'au moment final, libérateur, de la transformation en homme (chapitres 35-54).

Les *Métamorphoses* reprennent tous ces épisodes, mais y ajoutent plusieurs contes, attribués aux divers maîtres ou aux gens rencontrés par Lucius (Livres VIII-X). Presque à chaque fois qu'il a un nouveau patron, Lucius a aussi une histoire à rapporter à ses lecteurs, telle celle de l'épouse trompée qui, pour se venger, détruit les registres des affaires de son mari et se suicide avec son enfant en se jetant dans un puits ; ou celle « joyeuse de certain pauvre qui fut cocu », entendue dans une auberge lors de ses pérégrinations avec les prêtres galls ; ou celle du décurion Barbarus cocufié par sa femme Myrmex avec la galant Philésithère ; ou les deux histoires encadrées du foulon qui réussit à surprendre et à punir sa femme adultérine, et celle du boulanger qui, renvoyant sa femme pour infidélité, se fait tuer par les sortilèges de celle-ci ; ou celle de l'ami du jardinier qui, après une suite de trois présages tragiques, perd dans une confrontation ses trois fils ; ou encore celle de la belle-mère éprise du fils de son mari, qui la rejette, et dont elle se venge en l'empoisonnant ; ou finalement celle de la femme criminelle qui, ayant cinq crimes à son compte, est condamnée à mort justement par l'accouplement bestial avec Lucius l'âne.

Apulée ne manque pas d'avertir, par la voix de son personnage narrateur, le fait qu'il va intercaler des histoires parallèles. Le récit du suicide de l'épouse trompée, il l'introduit ainsi : « Là s'était passé un évènement fort mémorable, que je pense vous raconter » (Apulée 1958, 292) ; en entendant l'histoire du « pauvre cocu », Lucius veut que, « vous aussi, vous la connaissiez » (Apulée 1958, 302) ; du meurtre du boulanger par sa femme, il dit « Bref, il y a une histoire excellente entre toutes, et fort jolie, que j'ai résolu de vous faire entendre » (Apulée 1958, 308) ; l'empoisonnement du jeune homme par sa belle-mère est glissé dans le roman avec ces mots : « Quelques jours plus tard, fut commis en cet endroit, je m'en souviens, un crime abominable et, pour vous permettre d'en lire le récit, je l'insère dans mon livre » (Apulée 1958, 329) ; les méfaits de la femme criminelle sont présentés ainsi : « Voici, telle que je l'ai apprise, l'histoire de sa condamnation » (Apulée 1958, 344). La promesse faite par l'auteur au lecteur de « flatter ton oreille bienveillante d'un murmure caressant », celui des histoires milésiennes, est bien tenue, par un usage expert des dispositifs rhétoriques de la « deuxième sophistique ».

La fait qu'Apulée est parfaitement conscient de la façon dont il joue avec les mécanismes narratifs est évident dans son souci de certifier la possibilité que son protagoniste soit au courant des histoires rapportées. Quand l'épouse du boulanger concocte avec une sorcière la manière de tuer son mari, comme ces délibérations sont censées se passer dans le plus grand secret, Lucius s'empresse de prévenir l'incrédulité et les possibles reproches de son public : « Mais peut-être, lecteur trop exact, critiqueras-tu mon récit, en me faisant observer ceci : Comment donc, âne plein d'astuce, enfermé comme tu l'étais à l'intérieur de la boulangerie, as-tu pu connaître, comme tu le prétends, les agissements secrets de ces femmes ? » (Apulée 1958, 318). L'explication que Lucius arrive à produire est moins importante, ce qui est significatif c'est l'effort de l'auteur de mimer la vraisemblance de l'acte narratif dans un contexte le plus souvent fantastique.

Plus intéressant encore, surtout dans le cadre de ce troisième segment narratif, lors des déambulations chaotiques de Lucius entre plusieurs maîtres, c'est le fait que chaque épisode est à son tour introduit par un petit *incipit*, comme s'il ne s'agissait plus d'une narration sur soi, d'une auto-fiction, mais des aventures d'un autre dont le narrateur parle toutefois à la première personne. On pourra citer par exemple : quand un cuisinier fait le plan de sacrifier Lucius, le narrateur introduit l'épisode de cette manière : « c'est en cet endroit que, autant qu'il m'en souviennne, j'ai couru le plus grand danger de perdre la vie » (Apulée 1958, 299) ; après s'être sauvé en feignant une furie, Lucius est à nouveau en péril d'être exterminé en tant qu'atteint de rage : « Ainsi pour moi, le stratagème qui semblait, un instant, avoir assuré mon salut entraîna par ailleurs un danger considérable, que dis-je, me mit presque au point de périr » (Apulée 1958, 300) ; acheté par le jardinier, Lucius confesse : « Il me paraît nécessaire d'exposer, comme tout à l'heure, le mode de vie que comportait mon nouveau service » (Apulée 1958, 320) ; quand il est acheté par Thiasus, il apprécie qu'« il convient d'abord—j'aurais dû le faire en commençant—il convient au moins de vous dire qui il était et d'où il venait » (Apulée 1958, 341).

Ces commentaires témoignent du fait que Lucius est conscient qu'il est personnage d'un roman, qu'il est un narrateur homodiégetique. D'ailleurs, un mage chaldéen, Diophane, lui avait prédit « que, d'une part, j'aurais une gloire très brillante, que, d'autre part, on raconterait de moi une longue histoire, une histoire incroyable, et que je deviendrais le héros d'un livre » (Apulée 1958, 170). C'est une façon astucieuse de transformer des notions qui sont du domaine de la théorie narrative dans des éléments de la narration elle-même. Des considérations théoriques deviennent le sujet d'un oracle et le rôle d'un critique littéraire est attribué à un mage chaldéen !

Mais en plus du jeu (presque postmoderne, dirait-on) entre fiction et théorie de la fiction, le cadrage narratif de chaque péripétie de Lucius répond à une autre nécessité. Dans ce que j'ai appelé les deux premiers segments du roman, l'étape à Hypata (imbibée par l'univers de la sorcellerie) et celle dans la caverne des brigands (nourrie par la prose érotique), l'implication active du protagoniste est assez pauvre, sur le fil narratif se greffant des séries de contes et de récits rhizomiques. Dans le troisième segment, c'est Lucius qui devient le héros des (mes)aventures, dûment introduites chacune, en tant que captif successivement des bergers fuyant la mansion de Charité, des prêtres galls, du cuisinier qui veut le sacrifier à la place du cuissot de cerf, du meunier-boulangier tué par sa femme, du jardinier, du soldat, des deux esclaves pâtissier et cuisinier, enfin de Thiasus.

Cette fois, il ne s'agit plus de contes complémentaires, ce sont les péripéties mêmes de Lucius qui sont présentées comme des récits à peu près distincts, articulés d'une manière aléatoire. J'ai essayé de démontrer que le « *mythos* » du roman suit un trajet ferme, en biffant les « points fixes » d'une suite de cultes religieux : sorcellerie, christianisme, Dea Syria, Cybèle, Dionysos, néo-pythagorisme et médio-platonisme, Isis et Osiris. On pourrait représenter cette itinéraire spirituel par une ligne qui commence sur le plan de l'humain, descend dans celui de l'animalité et des ténèbres morales, puis remonte jusqu'à la condition humaine, et finalement s'envole vers le plan divin. Mais ces lignes, et surtout la dernière qui unit le point le plus bas de la sorcellerie avec celui des mystères isiaques, ne sont pas droites, elles sont fracturées, tremblantes, avec des surprises et des ruptures.

La cause de tous ces accidents impromptus et fortuits est la force d'un destin imprévisible et implacable. Le monde antique disposait de toute une panoplie de personnifications du sort, les Moïrai, les Parques, Heimarméné, Némesis, Ananké, etc., mais l'avatar qui domine dans le roman d'Apulée est Tyché (en grec), Fortuna (en latin), le destin en tant que hasard. Il n'y a pas de péripétie qui ne soit attribuée par Lucius à un sort changeant et aveugle. En voici quelques exemples. Quand il est acheté par les prêtres galls, le protagoniste se lamente : « Mais mon impitoyable mauvaise Fortune, que n'avait pu encore fuir ma fuite à travers tant de pays ni apaiser tous les malheurs que j'avais soufferts jusqu'ici, tourna une fois de plus dans ma direction ses yeux aveugles » (Apulée 1958, 294). Lorsqu'il échappe au péril d'être sacrifié pour compenser la disparition d'un gibier en feignant une crise de furie, et se voit ensuite soupçonné de rage contagieuse, Lucius commente : « Mais nous savons bien que, lorsque la Fortune s'y oppose, il n'est pas un homme sur terre qui puisse rien obtenir de bon, et que ni la sagesse des calculs, ni la prudence des remèdes ne peuvent ni transformer ni corriger l'ordre immuable établi par la divine providence »

(Apulée 1958, 300). Les tragédies des autres personnages sont elles aussi provoquées par des détours inattendus d'un destin capricieux. Par exemple, le comportement irréprochable du beau-fils ne saurait empêcher les crimes de la femme assassine condamnée à l'exécution publique : « Mais ces dispositions si excellentes, si louables, prises en toute pureté du cœur, ne purent échapper à la volonté mauvaise de la Fortune » (Apulée 1958, 345).

On y reconnaît tous les traits que la mentalité antique attribuait au Destin. Toutefois, le rôle du sort semble beaucoup plus vigoureux dans le roman que dans la vie publique courante, au point de devenir une simple figure rhétorique, un stéréotype. En fait, si Fortuna joue un rôle si important chez Apulée, mais aussi dans tous les romans grecs et latins de l'Empire, c'est parce qu'elle sert de dispositif narratif. Elle est le mécanisme textuel qui préside au roman d'aventures, elle est le principe de rupture qui permet et justifie les départs libres d'une ligne fixe qui est spécifique des genres canoniques comme la tragédie. Si dans les romans d'aventures modernes, qui ont pour arrière-plan une mentalité laïque, les incidents et accidents sont attribuables à ce qu'on appelle un hasard objectif, dans le roman antique ils sont affectés à un hasard personnifié, à une divinité de l'aléatoire.

Or, en tant que perturbateur de la ligne droite qui devrait mener Lucius de l'état animal à celui humain et puis divin, Fortuna agit de manière anarchétypale. Elle transforme la vie du personnage en une déambulation dont on n'entrevoit pas la fin. Le zig-zag narratif des péripéties de l'âne est soumis à des aléas imprévisibles, que l'auteur utilise à souhait pour inciter et maintenir, par la surprise et l'imprévu, la curiosité du lecteur. Si on a recours à la théorie du chaos, on pourrait dire que les ruptures narratives constituent des « bifurcations », des moments quand le mouvement prend une direction nouvelle, inopinée et imprédictible. Ces points d'inflexion transforment un fil narratif linéaire en une ligne fracturée, que je classifierais dans le schéma anarchétypal du jeu de domino.

Mais si les *Métamorphoses*, ainsi que les romans érotiques grecs et latins, finissent toutefois par sortir du labyrinthe du hasard, c'est que, à l'action incontrôlable de la Tyché s'oppose une divinité qui symbolise l'ordre face au hasard, le panthéon olympien à l'encontre des anciennes divinités du chaos. Ces divinités de la *nomos* peuvent être, dans le roman antique, Apollon, Artémis, Aphrodite, Zeus, et dans le cas d'Apulée Isis et Osiris. Les dieux ont le pouvoir de soustraire leurs protégés aux errements continuels et de les mener à bon port. C'est leur présence qui assure une finalité et une fin aux textes construits sur un scénario initiatique. Grâce à eux le héros atteint un centre sacré où ses péripéties, contingentes à sa condition humaine, peuvent cesser par son ascension à une condition divine. Dans l'esprit de la philosophie médio-platonicienne, on

pourrait dire que l'accomplissement de la quête, ainsi que du roman qui la raconte, implique la sortie du monde sous-lunaire des métamorphoses et de l'imperfection pour accéder au monde supra-céleste des essences immuables.

Et pour clore aussi bien la comparaison entre *Lucius ou l'âne* et *L'âne d'or*, les deux derniers chapitres du conte, racontant l'acceptation de Lucius par le gouverneur et son retour dans sa patrie avec son frère venu le secourir, n'apportent, comme nous l'avons noté, rien de plus au statut humain du protagoniste, sinon une leçon morale malicieuse. Revenu pour une nuit chez la dame qui l'avait aimé en tant qu'âne, il se fait rejeter honteusement : « Ce n'est pardieu pas toi que j'aimais, mais l'âne que tu étais, et c'est avec lui qu'alors j'ai couché, pas avec toi » (chapitre 56). L'ironie de cette « histoire de sexe » se réfère, par un biais psychanalytique, à la double nature, instinctuelle et rationnelle, de l'être humain, et souligne, d'une manière plutôt grossière et machiste, la domination de l'animal en nous. En revanche, le onzième livre du roman d'Apulée, celui de l'initiation isiaque, renverse complètement cette morale, en pointant dans la direction anthropologique opposée, celle de l'abstinence, de la sublimation de la libido animale en spiritualité mystique.

Dans le roman d'Apulée se confrontent donc, sous le symbolisme des divinités du chaos et de l'Olympe, deux principes de construction épique, celui anarchétypal et celui archétypal. La liberté anarchétypique fait appel à deux mécanismes dé-constructifs, le roman à tiroirs et le roman d'aventures. Le premier mécanisme encombre le « mythe » ou le sujet de l'œuvre d'une pléthore d'épisodes parallèles, qui chargent l'intrigue d'une sorte d'« atmosphère » visuelle et émotionnelle ; le texte se comporte comme un rhizome qui, au lieu de suivre le trajet ascendant d'un tronc unique, développe à chaque pas des efflorescences, des polypes, des grappes, des ramages divergents. Le deuxième mécanisme brise la ligne droite de l'intrigue en plusieurs nœuds de bifurcation et d'inflexion, selon le schéma de la succession aléatoire des pièces dans une partie de domino.

Si toutefois les aventures de Lucius ne s'enlisent pas dans un vagabondage sans fin, comme dans l'histoire milésienne de *Lucius ou l'âne*, si *L'Âne d'Or* aboutit à une forme unifiée et à un sens totalisateur, à la *dianoia* d'Aristote, c'est parce l'initiation dans le culte d'une divinité du *logos* libère le protagoniste de sous l'emprise de Tyché, la divinité du hasard. Le scénario archétypal de la quête rassemble dans une structure ferme, avec un « poing de fer », les épisodes divagants et les bifurcations narratives et les oblige à se soumettre à une signification finale, à se « récapituler » dans un « point suprême », dans un *cogito* de l'œuvre. Que ce jeu ingénieux entre la liberté anarchétypique et la contrainte archétypale n'ait pas pu rehausser le roman d'Apulée au rang de littérature canonique, tient à l'évidence, mais au moins il en a fait un chef-d'œuvre de la « pop culture » de l'Antiquité.

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

BIBLIOGRAPHIE

- Apulée. 2002. *Apologie*. Texte établi et traduit par Paul Valette, Introduction et notes de Jakie Pigeaud. Paris : Les Belles Lettres.
- Apulée. 1958. *Les Métamorphoses*. In *Romans grecs et latins*, Textes présentés, traduits et annotés par Pierre Grimal. Paris : Gallimard.
- Apuleius of Madauros. 1975. *The Isis-Book (Metamorphoses, Book XI)*. Edited with an Introduction, Translation and Commentary by J. Gwyn Griffiths. Brill: Leiden.
- Aristote. 2008. *Livre de la Poétique*. Traduction de Jules Barthélemy-Saint-Hilare, Paris : Ladrangé, 1838. Œuvre numérisée par J.P. Murcia. Nouvelle édition numérique.
- Fiziologul latin* & Richard de Fournival. 2006. *Bestiarul iubirii*. Ediție bilingvă, îngrijită, traducere din latină și franceza veche, note și studiu de Anca Crivăț. Iași: Polirom.
- Lucien de Samosate. 2004. *La déesse syrienne (De Dea Syria)*, suivi de *Dialogue des courtisanes*. Introduction et traduction par Eugène Talbot. Cortaillod (Suisse) : Arbre d'Or.
- Ovide. 2006. *Métamorphoses*. Livre X. Traduction et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet. Bruxelles : Bibliotheca classica selecta.
- Philostrate. 2023. *Vie d'Apollonios de Tyane*. Texte introduit, traduit et commenté par Valentin Decloquement. Paris : Les Belles Lettres.
- Platon. 1933. *Phèdre*, in *Œuvres complètes de Platon*, tome IV, 3^e partie. Texte établi par Léon Robin. Paris : Les Belles Lettres.
- Platon. 1929. *Le Banquet*, in *Œuvres complètes de Platon*, tome IV, 2^e partie. Texte établi par Léon Robin. Paris : Les Belles Lettres.
- Baldwin, Barry. 1984. « Apuleius, Tacitus and Christians », in *Emérita*, Junta para Ampliación de Estudios, Centro de Estudios Históricos, Spain, Vol. 52, no. 1.
- Baumgarten, Cristian. 2012. *Metamorfozele lui Apuleius. O lectură istorico-religioasă*. Cluj-Napoca: Argonaut & Scriptor.
- Boulanger, André. 1925. *Orphée. Rapports de l'orphisme et du christianisme*. Paris : F. Rieder et cie éditeurs.
- Braga, Corin. 2019. *Archétypologie postmoderne. D'Œdipe à Umberto Eco*. Paris : Honoré Champion.
- Cumont, Franz. 1929. *Les Religions orientales dans le paganisme romain*. Paris : Librairie orientaliste Paul Guethner.
- Eliade, Mircea. 1989. *Histoire des croyances et des idées religieuses*, tome I *De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis*. Paris : Payot.
- Filoramo, Giovanni (coord.). 2008. *Istoria religiilor*, tome I *Religiile antice*, Traducere de Smaranda Scriitoru și Cornelia Dumitru, Iași: Polirom.

- Godwin, Jocelyn. 1981. *Mystery Religions of the Ancient World*. San Francisco: Harper and Row.
- Grimal, Pierre. 1963. « Apulée, Métamorphoses IV,28-VI,24 ». In *Erasme*. Collection de textes latins commentés. Paris : Presses Universitaires de France.
- Guthrie, W. K. C. 1956. *Orphée et la religion grecque. Étude sur la pensée orphique*. Paris : Payot.
- Habinek, Thomas N. 1990. « Lucius' Rite of Passage », in *Materiali e discussion per l'analisi dei testi classici*, No. 25, Studi sul romanzo antico. Accademia Editoriale.
- Hooker, Ward. 1955. « Apuleius' Cupid and Psyche as a Platonic myth », in *Bucknell Review*, no. 5, 24-38.
- Jeanmaire, Henri. 1978. *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. Paris : Payot.
- Jeanmaire, Henri. 1930. « Le conte d'Amour et de Psyché », in *Bulletin de l'Institut Français de Sociologie*, vol. 1, 29-48.
- Kerényi, Karl. 1976. *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*. Translated from the German by Ralph Manheim. Princeton University Press.
- Kirichenko, Alexander. 2008. « Asinus Philosophans: Platonic Philosophy and the Prologue to Apuleius' Golden Ass », in *Mnemosyne*, no. 61.
- Kim, Lawrence (éd.). 2008. *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge MA: Cambridge University Press.
- Mead, George Robert Stowe. 1965. *Orpheus*. New York: Barnes & Noble, Inc.
- Merkelbach, Reinhold. 1962. *Roman und Mysterium in der Antike*. München und Berlin: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Merkelbach, Reinhold. 1958. « Eros und Psyche », in *Philologus*, no. 102, 103-116.
- Moret, Alexandre. 1983. *Mystères Égyptiens*. Paris : Armand Colin.
- Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*. 1955-1958. Revised and enlarged edition by Stith Thompson. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, Volume 2 & 3.
- Perencin, Nicola. 2023. « Cupid and Psyche in Romania. Premises for a Study of Romanian Variants of Type ATU 425 », in *Transylvanian Review*, Vol. XXXII, supplément no. 1, 134-150.
- Pétrément, Simone. 1947. *Essai sur le dualisme chez Platon, les Gnostiques et les Manichéens*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Rohde, Erwin. 1876. *Der Griechische Roman und seine Vorläufer*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
- Rohde, Erwin. 1999. *Psyché : le culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité*. Édition française par Auguste Reymond. Paris : Bibliothèque des introuvables.
- Sfameni Gasparro, Giulia. 1985. *Soteriology and Mystic Aspects in the Cult of Cybele and Attis*. Leiden: E. J. Brill.
- Simon, Marcel. 1974. « Apulée et le christianisme », in *Mélanges d'histoire des religions offerts à Henri-Charles Puech*. Paris : Presses Universitaires de France, 299-305.
- Showerman, Grant. 1901. *The Great Mother of the Gods*. Madison: University of Wisconsin.

- Shumate, Nancy. 1996. *Crisis and Conversion in Apuleius' Metamorphoses*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Swahn, Jan Öjvind. 1955. *The Tale of Cupid and Psyche (Aarne-Thomson 425 & 428)*. Lund: Gleerup.
- Wiedemann, Alfred. 2003. *Religion of the Ancient Egyptians*. Mineola: New York, Dover Publications.
- Wilkinson, Richard H. 2005. *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. London: Thames & Hudson.
- Winkler, John J. 1985. *Auctor and Actor. A Narratological Reading of Apuleius's The Golden Ass*. Berkeley: University of California Press.
- Witt, R. E. 1971. *Isis in the Graeco-Roman World*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Whittaker, Thomas. 1988. *The Neoplatonists: A Study in the History of Hellenism*. Cambridge: Cambridge University Press.