

## Daphnis et Chloé

<u>Des thèmes entrelacés</u>	<u>dans une structure raffinée</u>	<u>où affleure l'esprit de l'auteur</u>	sans oublier <u>son travail stylistique</u>
------------------------------	------------------------------------	-----------------------------------------	---------------------------------------------

1) Différents thèmes sont subtilement entrelacés dans ce prologue

- Le thème du regard est ici prégnant, un simple relevé du champ lexical de la vision dans ce passage le montre : θέαμα εἶδον, repris en écho immédiatement, ἰδόντα l. 11 (édition Hatier). Le mot εἰκων est attesté 3 fois. Ceci n'a rien de surprenant puisque le narrateur est censé contempler un tableau, avec, comme effet, l'admiration : θαυμάσαντα. N'oublions pas que le mot **ἱστορίαν** (l. 2) a pour étymologie la racine \*WID, « voir », et que l'on raconte naturellement ce que l'on a vu. D'où, malgré la complexité de la démarche esthétique de Longus, la crédibilité de son propos : par-delà les artifices du monde pastoral de Lesbos, et surtout l'innocence absolue du couple alors que les occasions de voir comment fonctionne la nature – ou la contre-nature ! – ne manquent pas, le fait que le tableau soit en arrière-plan participe à la cohérence du texte.

Ceci est conforté par les deux pléonasmes qui encadrent volontairement, en toute connaissance de cause puisque la diégèse commence aussitôt après, ce prologue : au tout début, εἶδον θέαμα, à la fin : ὀφθαλμοὶ βλέπωσιν ; tout ceci est dans le droit fil de l'esprit dont fait preuve Longus. De toute façon, l'auteur procède avec une économie de moyens extrême : il se contente de simples esquisses : il n'est que de voir le bois, ses fleurs, ses arbres, sa source : le paysage est brossé en 4 mots, sans aucun adjectif descriptif... Reste l'effet qui, pour allusif qu'il soit, mérite d'être évoqué, ô combien, de par son sens d'excellence : κάλλιστον (paradoxalement renforcé par un καλόν en contraste, procédé qui relève de l'esprit de Longus), περιπτήν un peu plus loin comme pour rappeler la nécessité de la τέχνην ; l'existence avérée (ἦ) de κάλλος recouvre la nature et la culture et, par-delà l'écho avec le début qui contribue à encadrer le préambule, souligne le souci qu'a Longus de l'esthétique...

- Le thème de la nature maîtrisée par l'homme est tout autant insistant :
  - De par le titre : **Ποιμενικαὶ Λόγγου** ; le premier mot renvoie à tout ce qui est ovin, cf. ποιμνία, ποιμένες dans notre texte (2), avec, d'un côté, les mères nourricières, de l'autre, les pères nourriciers.
  - De par le vocabulaire utilisé, on dirait presque manipulé vu l'extrême maîtrise de l'auteur quant à ce qu'il rédige : il s'agit de termes génériques : nul désir ici de descriptions ni de notations pointues – dans le corps du roman, plus loin, l'évocation de la nature se fera plus précise : τὸ ἄλσος (deux occurrences); il est d'emblée présenté comme inférieur au tableau, à la création humaine : μὲν... d'un côté ἄλλα de l'autre avec le comparatif de supériorité τερπνοτέρα au bénéfice de l'art/artifice ; 3 adjectifs caractérisent le bois , πολύδενδρον, ἀνθηρόν, κατάρρυτον avec 3 noms πηγῆ, καὶ τὰ ἄνθη καὶ τὰ δένδρα qui les reprennent, en symétrie, sans recherche lexicale ; le parallélisme est évident, à peine peut-on noter les

deux racines différentes au centre. Le reste est à l'avenant : γυναῖκες τίκτουσαι est dans l'ordre des choses, comme l'aide apportée par leurs consœurs (d'où les sages-femmes) ; l'exposition des enfants n'a hélas ! rien de rare ni chez les Grecs ni chez les Romains ; ce n'est qu'ensuite qu'intervient les légendes traditionnelles : allaitement par des ovins, cf. Zeus avec la chèvre Amalthée, reconnaissance par des bergers (l'allusion à Remus et Romulus est évidente) ; comment ensuite imaginer des péripéties sans pirates ni guerriers, épisodes fortement frappés, dans le roman, d'irréalité, non que les descentes de pirates eussent été rares et que les relations entre cités fussent totalement pacifiées, mais pirates comme guerriers ne sont pas réputés pour respecter longtemps la virginité ou la pureté ni quitter rapidement les lieux de leurs turpitudes... Qu'en conclure ? Longus nous montre ainsi, dans son préambule, qu'il ne recherche pas le pittoresque, pas plus l'exceptionnel que le détail caractéristique et bien choisi : Son vocabulaire reste empreint de la plus grande simplicité, et il le prouvera à l'envi par la suite. En fait, sans la présence touchante des deux amants dans le roman et la progression lente de leurs relations sous la houlette d'Amour, le texte serait extrêmement sec, d'une pauvreté ascétique.

- Sans oublier bien sûr l'amour: on retrouve le mot en polyptote : sous sa forme verbale - de façon trompeuse, puisqu'il s'agit de participes nominalisés – avec le sous-entendu selon lequel l'absence (οὐκ) de l'Amour n'est qu'illusoire : τὸν ἐρασθέντα τὸν οὐκ ἐρασθέντα, adjectivale : ἐρωτικὰ , nominale : **ἔρωτος**, Ἔρωτι ἔρωτα, à tous les cas, sauf au nominatif, où il a droit à une dénomination plus générale en fin de prologue : ὁ θεὸς en passant par l'ambigu πόθος : ce terme désigne un désir empreint parfois de souffrance, la passion donc ? qui serait celle de l'écrivain, puisque l'écriture τῆ γραφῆ ne s'opère pas sans difficulté **ἐξεπονησάμην** ; il est plaisant par ailleurs de constater que nous ne trouvons pas directement l'amour sous sa forme verbale, ce qui annonce la suite, puisque si, tout au long du roman, « aimer » est sous toutes les formes (27, livre II, 14, livre III, 20, livre IV), c'est sans con-jonction physique totale. Mais la répétition du terme, comme constaté ci-dessus, montre que l'amour est incontournable, et c'est l'écriture qui en permettra la compréhension, en fait de préciser τὰ τῶν ἄλλων ...
- Donc, au désir incompris par les amoureux pendant les 4 livres répond le désir de Longus, intense, πόθος, mais sublimé, plus conscient σωφρονοῦσι, lui qui est (é)pris με ἔσχεν de l'écriture : ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ. De fait, le vocabulaire de ce passage justifie à l'envi le projet mis en exergue : passer de la peinture γραφήν , ἡ γραφή τερπνοτέρα (1) à l'écriture ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ (2) γράφειν final (3) en jouant sur la polysémie du terme, avec une nuance subtile : un nom (deux fois) désigne l'œuvre d'art réalisée (ici la peinture), un verbe renvoie à l'action d'écrire, d'abord par une périphrase, ensuite directement : ainsi Longus semble réaliser sous nos yeux de lecteur son roman. Son texte doit faire jeu égal avec l'image, le tableau, εἰκόνας, rencontré 3 fois, toujours au génitif ; un cas indirect, comme si l'image était déjà en-deçà par rapport à son propre ouvrage écrit.

## 2) Un texte à la structure raffinée

D'emblée, ce prologue répond aux questions traditionnelles de la rhétorique chère à Quintilien dans son *DE INSTITUTIONE ORATORIA*. Sans vouloir reprendre toutes les questions du vers qu'on lui a faussement attribué *Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando*, Le *QUIS* (qui?) est déjà dans le titre *Ποιμενικαὶ Λόγγου*, puis avec les marqueurs de première personne : εἶδον, με ἐξεπονησάμην terminés d'une première pl. d'auteur sûr de son fait ; ἡμῖν σωφρονοῦσι ; *UBI* (où)? Ἐν Λέσβῳ, l'île célèbre pour sa poétesse, connue pour ses vers inspirés par son homosexualité, comportement que ne comprend pas d'ailleurs Daphnis quand Gnathon, au livre IV lui propose de disposer de lui : les boucs ne vont pas avec les boucs ! C'est aussi dans ce cadre étroit et permanent, malgré l'incursion des pirates, que croît l'amour entre les deux personnages qui ne sont évoqués que par allusion : παιδία, νέοι, et pour cause l'ἐξηγητὴν n'a pas encore éclairci les tenants et les aboutissants de l'histoire évoquée; N'oublions pas la *CAPTATIO BENEVOLENTIAE* à l'égard du lecteur : tout ceci en vaut la peine et le coup d'œil : κάλλιστον, καλόν, τερπνοτέρα, τέχνην περιπτήν, θαυμάσαντα. *QUID* (quoi) ? Le projet de l'auteur est présenté immédiatement, avec un jeu sur les mots dont le lecteur ne prendra conscience qu'ensuite : εἰκόνοσ γραφήν expose la peinture du tableau, mais c'est aussi ce qu'entend réaliser, sans nous en informer de prime abord, l'auteur dans le cadre d'une *ἔκφρασις* : faire l'écriture d'une peinture. La suite du texte passera donc de l'objet artistique : ἡ γραφή τερπνοτέρα, τῆσ δὲ εἰκόνοσ θεαταὶ, ἐπ' αὐτῆσ, ἴδοντα à la production écrite : ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ, γράφειν τὰ τῶν ἄλλων, tout en gardant le même sujet bien sûr : ἱστορίαν ἔρωτοσ, τύχην ἔρωπκὴν, νέοι συντιθέμενοι, sans oublier les éléments incontournables d'une histoire : les difficultés (domestiques, παιδία ἐκκείμενα, extérieures ; ληστῶν, καταδρομῆ, γ compris les malheurs de la guerre, πολεμίων ἐμβολή), les adjuvants (ποιμνία τρέφοντα, ποιμένες ἀναιρούμενοι) avec la solution en perspective puisque la reconnaissance par les parents est incontournable; γυναῖκεσ τίκτουσαι. Il s'agit donc de peindre une histoire...

Mais Longus est assez fin pour nous perdre dans son ἔκφρασις : le tableau ne peut exister, ainsi que le texte d'ailleurs, que par la vie de Daphnis et Cholé. On est fasciné alors par un effet de miroirs réfléchis (sic !), confrontés : nous ne « voyons » - d'où la multiplication du verbe – le tableau que dans la mesure où nous lisons le texte ; en fait, le tableau existerait-il sans le texte ? Tout aussi bien, le texte existerait-il sans le tableau ? C'est à cette remise en cause que nous sommes convié, comme le confirme le jeu ambigu entretenu par les sens que prend ἡ γραφή : peinture et/ou écriture... Qui de la poule ou de l'œuf ? Ceci est confirmé par la mise en abîme finale du roman, ultime clin d'œil : Chloé offre aux dieux adjuvants un ex-voto en images de son histoire d'amour avec Daphnis.

Car Longus opère de façon récursive. la peinture est censée respecter la chronologie, comme celle des retables dans nos cathédrales (vie des saints, illustration des Evangiles), comme le chemin du Bouddha où tous les épisodes se retrouvent sur la

même surface ; mais au rebours d'un chemin de croix physiquement construit, dont l'itinéraire est marqué numériquement par les différentes stations, celui qui contemple ce type de tableau synchronique a le choix du parcours : qui empêche de commencer par l'éléphant blanc ou de contempler la tête que porte dans ses mains le décapité ? Qui peut empêcher le regard de commencer par ποίμνια pour découvrir qu'ils, pardon ! Elles sont nourricières, τρέφοντα – et c'est bien ce qui a lieu dans le roman : nous constatons une rupture avec un hysteron-proteron dans le roman par rapport à la peinture : il commence, IN MEDIAS RES, par ce qui ne correspond pas aux épisodes successifs présentés, dont la chronologie était évidente : ποίμνια τρέφοντα, παιδία ἐκκείμενα, ποιμένες ἀναιρούμενοι, νέοι συνπιθέμενοι καταδρομή ληστῶν, ἐμβολή πολέμιων ; γυναῖκες τίκτουσαι et les servantes ne sont même pas évoquées au livre IV, lors des deux reconnaissances... Ce sont surtout les deux pères qui interviennent. De plus, la répétition du même est récurrente dans le Roman et elle s'inscrit d'autant plus dans le texte de son préambule par les [figures](#) de la reprise, rappelons simplement ici les deux Ἐν+dat, les deux εἶδον, l'évocation de la beauté pour le tableau et le bois, au bénéfice du premier.

3) Ce texte est très spirituel : pour paraphraser le Maréchal de Boufflers, si Longus court après l'esprit, il n'est pas besoin de parier qu'il l'a rattrapé depuis longtemps ; si nous restons en arrière de ce point de vue (sic !), - nous sommes bien conscient de ne pas tout saisir au vol, c'est dû certes à notre propre impérite/myopie (ou plutôt presbytie vu notre âge !) mais aussi à la disparition d'une partie des écrits antiques avant Hadrien...

Ainsi, nous avons constaté que la présentation était apparemment canonique, mais que penser du narrateur ? Lui vient pour chasser, θηρῶν, de façon parfaitement prosaïque – Artémis est absente - par opposition aux Νυμφῶν, là où les autres, qui ne sont pas autochtones apparemment, πολλοὶ καὶ τῶν ξένων, sont soit des personnes pieuses en pèlerinage, soit des gens cultivés, cette dichotomie étant déjà en soi piquante. Mais sa propre dépréciation dure peu : La contemplation des différents épisodes de l'œuvre d'art le transfigure ; n'est-ce point une des marques du pouvoir d'Eros : comme chez Molière, il donne de l'esprit et notre auteur de produire ? En tout subtilité : nos νέοι sont bien συνπιθέμενοι, ils ont échangé leur parole, mais conformément au conseil de Philétas au livre II, ils se placeront ensemble, nus, même si, de par leur inexpérience – que Daphnis comblera avec la chaleureuse Lycénion, la petite louve du livre III (on a la LUPA que l'on mérite...) - cela n'amènera pas de conclusion effective avant le mariage en fin de livre IV, sine commentariis. Rien n'est simple ! Au reste, chercher un exégète pour expliquer la peinture (comme le couple avec Philétas !) s'avère un raccourci amusant : d'abord, Longus l'a trouvé sans nous le dire – qui cherche trouve donc ? - ensuite si le texte sous-entend que son intervention a été pertinente, Longus s'affirme lui-même comme l'interprète de sa propre entreprise, pour paraphraser Rabelais! Il y a volonté de création littéraire, vu l'allusion à la difficulté de ce travail (travail dont nous avons de multiples preuves dans [le style](#) même) ἐξεπνοησάμην avec le préverbe d'efforts

soutenus. Si donc le tableau est d'une main à jamais inconnue, on sent Longus jouer à faire de sa propre œuvre une offrande religieuse, ἀνάθημα, et surtout un κτήμα πᾶσιν ἀνθρώποις : ainsi, ceci n'est pas donné et demande de notre part aussi un effort, encore une fois, un retournement (faut-il y voir un κτήμα εἰς ἄει., une allusion cachée à Thucydide, comme pour nous mettre au défi de la trouver derrière l'apparente simplicité du texte ? On retrouvera cette démarche chez Voltaire, dans son [Micromégas](#), à vingt et un millions et quelques ; Il y a certainement beaucoup d'autres références « sous l'himation », nous regrettons seulement de ne pas avoir assez de culture pour toutes les déceler). En Pan-urge, Longus a créé une pan-acée, cf. Πανί (les Anciens faisaient déjà le jeu de mots), un véritable Pantagruelion avant la lettre. An-odin, et même plus : τερπνὸν pour la deuxième fois. Son effet relève d'un tel dithyrambe, l'outrance s'avère tellement voulue que l'ironie est assurée : l'œuvre traite les malaises tant physiques νοσοῦντα que psychiques λυπούμενον, le roman libère du temps, du passé regretté, perdu : ἀναμνήσει ; le futur d'angoissant vu le passé (τὸν οὐκ ἐρασθέντα) s'ouvre : προπαιδεύσει. Et l'incontournable, le tyrannique soulignés par l'oxymore πάντως οὐδεὶς ( + - ), confirmés par l'absence d'échappatoire possible ἔφυγεν, ἢ φεύξεται, encore une fois avant et après – car entretemps, dans cet intervalle, a lieu le présent du récit, la lecture de notre œuvre, de s'avérer positifs : Κάλλος. Avec un clin d'œil ὀφθαλμοὶ βλέπωσιν : mythologiquement, Cupidon a les yeux bandés ; nonobstant, le désir passe par le regard aussi bien chez Chloé, la première touchée que chez Daphnis, lui après le baiser – c'est un garçon ! Mais qui aura ensuite l'opportunité, sans suite, de repaître ses regards des appâts de Cholé au bain. Cf. leurs œillades réitérées dans le roman, cf. aussi les adjectifs homériques sur Héra βοῶπις, Athéna γλαυκῶπις ; Artémis qui refuse d'être vue par Actéon qui le paie de son déchiquetage, Sémélé morte d'avoir voulu voir, Amour et Psyché, Etc. Notre passage se clôt sur une dernière pirouette : Longus quitte ici le « je » (εἶδον, με ἶδοντα ) du spectateur, puis de l'écrivain ἐξεπονηράμην pour prendre, par un « nous » proleptique (lancé en avant !), le titre de sage, voire sa qualité, mise en valeur par la disjonction entre le pronom et son expansion : σωφρονοῦσι par opposition au vulgum pecus que forment ses personnages eux-mêmes, voire... ses lecteurs (cf. pour celui qui a connu l'Amour, ἀναμνήσει. Pour le néophyte, προπαιδεύσει. Notre texte ne serait-il pas plus formateur que *le Banquet* de Platon ?) Non sans humour, le τὰ τῶν ἄλλων laisse donc flotter, par son imprécision, une ambiguïté finale qui est bien dans l'esprit de Longus. Ceci montre d'ailleurs que nous avons eu droit à une fausse CAPTATIO BENEVOLENTIAE : tout coulait de source au début, nous étions conviés à partager la contemplation d'un tableau très beau, plein d'angoisse, de bruit et de fureur certes, mais sous l'égide (sic !), donc plutôt la houlette vu le contexte pastoral inévitable de l'Amour, cf. *Les Idylles*. Malheureusement, le « nous » de Longus ne nous englobe pas. Ne nous reste que... le mal d'Amour ! Par ailleurs, ce texte est bien composé de chausse-trappes : le lecteur bienveillant, vu la démarche (succession des différentes scènes, explication non développée mais dont on suppose qu'elle donne sa cohérence à l'ensemble et qu'elle sera le sujet de la suite) s'attend à suivre l'ordre logique, donc chronologique: la naissance, l'abandon, l'adoption, etc. Que non pas :

Longus commencera IN MEDIAS RES, par la constatation de l'exposition par un tiers, deux fois. En fait, tout est calculé pour nous tromper. Quatre livres ? Mais les quatre relatives qui suivent d'assez près cette annonce pour alerter le lecteur, ne serait-ce que par leur architecture très marquée, n'ont pas de rapport avec les événements de chacun des livres. Tout est en faux-semblant et l'accumulation des 8 épisodes dont on avait l'impression que l'on pouvait les unir deux par deux, ne serait-ce que pour des raisons formelles, donc de préfigurer les 4 livres, s'avère un leurre sophistiqué. Longus prend un malin plaisir à nous égarer, il semble vouloir donner une direction, c'est pour mieux nous perdre (cf. ses aventures et autres enlèvements qui, à chaque fois, tournent court) ! En fait, nous devons abandonner tout esprit critique. Ne nous égare-t-il pas par une ultime pirouette? Il convoque dans sa dernière phrase ὁ θεὸς... On l'attendait beaucoup plus tôt, dès la première phrase, à l'instar des apostrophes les plus courues, celles des épopées grecques comme latines; car face au défi de l'écriture, γράφειν un auteur est bien peu de choses sans le soutien de l'inspiration, du souffle divin. De fait, Longus nous mène à sa guise, nous ne pouvons que le suivre... oui, la lecture rend aveugle...

4) Mais tout ce processus n'existe qu'appuyé sur une rhétorique sans faille, fouillée, creusée comme au trépan à l'instar des statues du II<sup>ème</sup> siècle : les effets de style (=la pointe, le stilet et le style, comme la colonne qui court sur le stylobate !) abondent, comme pour nous mettre au défi de mieux faire ou d'en dépasser le nombre : tout est pesé, calculé: tout est artificiel tout en donnant l'impression du plus grand [naturel](#)

Dès le début, un second complément de lieu à la question ποῦ avec la même construction ἐν+dat. focalise notre regard dont l'attention est appelée par l'extrême beauté κάλλιστον de ce qu'il y a à voir (θέαμα, qui sera repris en écho par θεαταὶ plus loin, l'aoriste 2 εἶδον répété) ; le chiasme qui suit, dont la symétrie est soulignée par les deux génitifs de 3<sup>ème</sup> déclinaison -ος, en encadrement, de par son équilibre, annonce-t-il deux aspects successifs ? Ceci semble confirmé par la suite : nous revenons sur à peine 2 lignes au bois (le deuxième c. de lieu mentionné au début), évoqué rapidement par une énumération en asyndète de 3 adjectifs quasi isosyllabiques. Le dernier, κατάρρυτον, est repris par le nom πηγῆ mais les deux autres ne sont pas sur le même plan et fonctionnent comme un court développement du πάντα, le tout (sic !) se retrouvant dans l'ordre inverse de l'énumération initiale. L'opposition ἀλλὰ amène, comme attendu γραφή, donc la 2<sup>ème</sup> partie escomptée, mais une **disjonction** s'opère, paradoxalement vu le parallélisme et la paronomase καὶ τέχνην ... καὶ τύχην : ce qui intéresse le narrateur est bien, à chaque fois, le dernier mot : ἔρωτος, ἐρωτικῆν : Et c'est là le sujet de notre roman. Le parallélisme suivant, très marqué par μὲν... δὲ et l'homéotéleute ἰκέται/ θεαταὶ, nonobstant le changement pl/sg des c. de nom, met en valeur l'annonce de la suite : c'est εἰκόνοσ, composé de plusieurs épisodes : il s'agit de 4 structures binaires, les 3 premières bâties sur des noms au pluriel suivis de participes, la dernière sur des génitifs pl synonymes précédant des noms d'action de sens proche. Il y a de petites variations : féminin pluriel et homéotéleute pour le premier groupe avec un c. circonstanciel entre

le nom et son participe, le deuxième groupe présente des neutres pl., le troisième des masculins pluriels avec la coquetterie d'une polyptote entre le second et 3<sup>ème</sup> groupe : ποιμνία/ ποιμένεσς et un homéotéleute. Tout ceci donc travaillé pour le seul plaisir du beau style, puisque nous n'y avons pas vu une annonce de plan. S'ensuivent deux structures binaires ἄλλα/πάντα - ἴδοντα/θαυμάσαντα successives, la première avec pléthore d'alphas, ce d'autant plus qu'il n'y a pas d'éliision entre πολλὰ et ἄλλα avec, ensuite, une reprise lexicale ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ subtile qui n'est pas pléonastique en fait. A peine le « traducteur », ἐξηγητήν (celui qui fait **sortir** la narration en **abscisse**, l'**ordonnée** – si l'on nous passe cette image mathématique – étant ἀναζητησάμενος, leur point de rencontre est... le livre !) est-il évoqué comme susceptible de transmettre le témoin au narrateur, les 4 livres sont là : τέτταρας βίβλους, bien rapidement au rebours du préverbe ἐξεπονησάμην, avec leurs deux appositions valorisantes ἀνάθημα μὲν/κτῆμα δὲ (toutes deux au sg pour fusionner les 4 livres en une seule œuvre), la première suivie d'une énumération ternaire, avec les Νύμφαις en... écho du début, qui va se concentrant, du plus long au plus court, sur Πανί, la seconde avec un complément πᾶσιν ἀνθρώποις (donc évoquant implicitement la postérité littéraire d'un tel ouvrage ?) qui joue en facteur commun tant pour κτῆμα que pour τερπνὸν. En fait, la sophistication du style vise aussi au plaisir τερπνὸν (é-rudit, sorti de la rudesse, é-duqué) du lecteur. Longus énumère alors en 4 relatives deux par deux, le premier groupe étant coordonné καὶ... καὶ, le second en asyndète, avec des homéotéleutes ἰάσεται/ παραμυθήσεται, ἀναμνήσει/ προπαιδεύσει, un jeu actif/passif pour les participes dans le premier, positif/négatif dans le second avec répétition, en fait sont présentés les impacts médical, psychologique, mnésique, pédagogique de sa création. L'effet en sera universel (le lieu) πάντως, cf. πᾶσιν, voire Πανί, avec une double négation, οὐδεὶς ἔφυγεν insistante de par la répétition du même verbe, φεύξεται ce qui éternise le tout (le temps), avec la restriction purement formelle, car elle renforce paradoxalement le propos, μέχρις ἄν+subj. Ce que corrobore le truisme ὀφθαλμοὶ βλέπωσιν. Ces multiples preuves de son efficacité rhétorique ayant été données, Longus peut se permettre de passer au « nous » de majesté, ἡμῖν, pour annoncer sa diégésis, γράφειν τὰ τῶν ἄλλων, en se référant ainsi à un autrui indifférencié ; avec ἡμῖν σωφρονοῦσι, nous sommes contraints, lecteurs bénévoles, d'en faire partie... étant ainsi **exclus** [comme chez Montaigne qui inverse à son détriment, non sans humour, le procédé dans son prologue des *Essais*] en une ultime flèche de Parthe, **de la sagesse**...