Le conflit des émotions : un topos du roman grec érotique

Autor(en): **Fusillo, Massimo**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica**

Band (Jahr): **47 (1990)**

Heft 4

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-36899

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Le conflit des émotions: un topos du roman grec érotique

Par Massimo Fusillo, Pise

Misera Elvira, che contrasto
d'affetti in sen ti nasce!
Da Ponte/Mozart, Don Giovanni 3

1. «Pourquoi ne pourrais-je, si j'en avais le cœur, tuer l'objet de mon amour, comme le brigand égyptien à l'article de la mort?». Le Duc Orsino, protagoniste de la Douzième nuit de Shakespeare, fait allusion, dans ces vers (5, 1, 118–120), à un personnage des Ethiopiques d'Héliodore, Thyamis, nous révélant ainsi combien le roman grec était connu du public Elisabéthain: la traduction d'Héliodore en anglais ne remonte qu'à 1587; de plus, l'allusion est effectivement très cryptique, et suppose une connaissance approfondie du modèle. Nous savons qu'à la Renaissance et surtout à l'époque baroque, le roman antique était lu et également étudié par le public non spécialisé; Héliodore, en particulier, était considéré, aussi bien au niveau théorique que créatif, comme un modèle privilégié d'épopée en prose, à rapprocher d'Homère et de Virgile[1]. Aujourd'hui, en revanche, celui qui s'adresse à un public de spécialistes de l'antiquité classique ne peut tabler sur la connaissance de ces textes qui ont subi un lent déclin, causé principalement par l'important développement que le genre romanesque a connu à partir de 1700, et par la dépréciation dont ils ont été l'objet de la part de la critique romantique et idéaliste. Toutefois, au cours des vingt dernières années, l'interprétation du roman antique s'est transformée, grâce à l'abandon définitif de la perspective positiviste, très lente à disparaître de la philologie classique; de l'étude de la préhistoire du roman et de son hypothétique progéniteur, on est donc passé à l'étude de ses particularités intrinsèques, souvent en accord avec les théories récentes du récit, qui ont donné naissance à une nouvelle discipline, la narratologie. Aujourd'hui bien sûr, personne ne propose une nouvelle exaltation de ces romans, comme au cours de la période baroque; au contraire, ils sont souvent lus comme les

* Ceci est le texte d'une conférence présentée à la session de mai 1989 du Groupe Romand des Etudes Grecques et Latines. J'adresse tous mes remerciements au Président du Groupe Denis Knoepfler et à André Hurst.

1 Pour une vue panoramique de la réception du roman grec cf. O. Weinreich, *Der griechische Liebesroman* (Zürich 1962) 56–71, et T. Hägg, *The Novel in Antiquity* (Oxford 1983) 192–213; les rapports avec Shakespeare sont en particulier étudiés d'une façon complexe par L. Gesner, *Shakespeare and the Greek Romance. A Study of Origins* (Lexington 1970). A signaler par ailleurs, en ce qui concerne Héliodore, M. Oeftering, *Heliodor und seine Bedeutung für die Literatur* (Berlin 1901), et surtout le dernier chapitre de G. N. Sandy, *Heliodorus* (Boston 1982). Cf. aussi G. Molinié, *Du roman grec au roman baroque* (Univ. de Toulouse-le Mirail 1982).

équivalents classiques des feuilletons ou des séries. Une telle lecture est en partie justifiée par la répétitivité des topoi, la prévisibilité des événements, la fixité dans la caractérisation, le sentimentalisme consolateur des happy endings; mais il convient de ne pas exagérer dans ce sens: Héliodore, par exemple, fait preuve d'une invention et d'une profondeur qu'il ne faut pas sous-évaluer[2].

Le cadre général de la narration antique s'est, en outre, énormément enrichi grâce aux papyrus: ils ont d'ailleurs révolutionné la chronologie relative; aujourd'hui, il n'est plus possible de recourir à la formule qui oppose le roman grec, sérieux et idéaliste, au roman latin, comique et réaliste, comme le faisaient les philologues classiques et comme l'a fait notamment Bakhtine, anthropologue de génie[3]. On peut seulement dégager des tendances de base, en tenant compte d'opérations métalittéraires mixtes qui supposent un genre déjà bien ancré, comme l'analogie entre roman érotique et roman utopique utilisée par Antonius Diogène, ou l'assimilation au genre bucolique dans Daphnis et Chloé de Longus.

2. Dans cette étude, je me limiterai au roman érotique grec, qui constitue un corpus homogène dans ses formes et dans ses thèmes. Les quatre romans qui nous ont été transmis dans leur intégralité comportent un schéma narratif identique: un couple d'adolescents, nobles et particulièrement beaux, tombent amoureux dès leur première rencontre; le hasard les sépare, ils traversent de nombreuses péripéties et se trouvent enfin pour le happy ending.

La nouveauté principale de ce corpus est la mise en valeur de l'éros, thème premier auquel est subordonné tout l'organisme narratif. C'est un éros quotidien, intime, «bourgeois», qui se conclut toujours par le mariage, suivant le modèle de la comédie de Ménandre, imité et amplifié (plus que l'élégie alexan-

2 La lecture narratologique la plus complète et la plus rigoureuse est celle de T. Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius, and Achilles Tatius* (Stockholm 1971); l'approche fonctionnaliste de C. Ruiz Montero, *La estructura de la novela griega* (Salamanca 1988), me paraît plus schématique bien que très riche en thèmes intéressants; pour la lecture sur le ton de la littérature de consommation cf. A. Scobie, *Aspects of the Ancient Romance and Its Heritage. Essays on Apuleius, Petronius and the Greek Romance* (Meisenheim 1969); C. Garcia Gual, *Los orígines de la novela* (Madrid 1970); A. Heiserman, *The Novel before the Novel. Essays and Discussions about the Beginnings of Prose Fiction in the West* (Chicago/London 1977); G. Anderson, *Eros Sophistes. Ancient Novelists at Play* (Chico 1982); N. Holzberg, *Der antike Roman* (München/Zürich 1986), en particulier pp. 7–8.

3 Cf. E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*[2] (Leipzig 1900; Darmstadt 1960) 583–591, qui oppose nouvelle réaliste et roman idéaliste; la polarité est surtout formulée par B. E. Perry, *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of Their Origins* (Berkeley/Los Angeles 1967) chap. 2 et 3; M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (Paris 1978) chap. 3; contre cette dichotomie cf. F. Wehrli, *Einheit und Vorgeschichte der griechisch-römischen Romanliteratur,* Mus. Helv. 22 (1965) 133–154, qui exagère en sens contraire; sur la contribution des papyrus cf. *Die Phoinikika des Lollianos. Fragmente eines neuen griechischen Romans,* herausgegeben und erläutert von A. Henrichs (Bonn 1972); T. Szepessy, *Zur Interpretation eines neu entdeckten griechischen Romans,* Acta Antiqua 26 (1978) 29–36; P. Parsons, *A Greek Satyricon?,* Bull. Inst. Class. St. 18 (1971) 53–68.

drine, qui conserve toujours la distance érudite du mythe). C'est donc un éros éloigné de l'éros saphique (dont il reprend pourtant de nombreux motifs), qui aspire au contraire à une satisfaction impossible, alors que les protagonistes du roman grec sont toujours liés par une passion réciproque, exclusive, monomaniaque.

En effet, la figure narrative dominante est le parallélisme: le couple est formé par deux jeunes gens du même âge, du même statut social enviable, d'une beauté divine, qui vivent des aventures identiques, qui désirent toujours mourir dans les moments de séparation, et qui sont, tous deux, piégés par de puissants rivaux[4]. J'ai essayé de montrer, dans un essai publié récemment, que ce parallélisme persistant constitue une concrétisation narrative du désir de symétrie, un concept introduit par un psychanalyste chilien, Ignacio Matte Blanco: la logique de l'inconscient ne connaît ni le principe aristotélicien de non contradiction, ni la séparation entre individu et classe, mais aspire à une totalité homogène et indivisible, ce qui explique la tendance du langage amoureux de toutes les époques à une fusion entre les personnes (pour donner un seul exemple sublime, il suffit de penser à Tristan et Yseult de Wagner)[5]. Le roman grec, en présentant les deux éléments du couple comme les deux faces d'une médaille, semble projeter dans le récit les rêves collectifs de son public; ce qui est intéressant n'est toutefois pas ce rapport entre un phénomène psychique primaire et un texte littéraire (le niveau auquel s'arrête d'ordinaire la psychanalyse sauvage de la littérature), mais au contraire, les variantes effectives auxquelles chaque auteur soumet le schéma. Dans l'histoire du roman grec, on peut en effet distinguer deux phases, dont la première a une physionomie plus simple et populaire: l'œuvre de Xénophon d'Ephèse est à la fois la plus consolatrice et celle qui utilise effectivement le parallélisme de façon rigide, faisant vivre aux deux héros une série de péripéties innombrables et identiques; au contraire, bien qu'étant le romancier le plus ancien, Chariton insère déjà des ambiguïtés notables en représentant des rivaux dont les comportements sont plus vagues et à l'égard de qui la sympathie de l'auteur, quelquefois réprimée ou quelquefois explicite, se manifeste. Les romans de la deuxième phase, plus cultivés et plus complexes, introduisent des variantes plus structurales; le choix fait par Achille Tatius d'utiliser comme narrateur du roman son protagoniste masculin modifie le parallélisme, en présentant la partenaire comme un être en fuite; cela s'accorde avec sa plus grande élasticité morale et sa plus forte proximité de l'univers comique, qui en fait un pastiche ironique du roman grec, pas très éloigné de Pétrone. Héliodore, au contraire, charge de valeurs symboliques

4 Pour le parallélisme comme figure narrative cf. T. Todorov, *Littérature et signification* (Paris 1967) 70–73; sur le roman grec cf. l'interprétation archétypale de G. Marcovaldi, *I romanzi greci* (Roma 1969) 57–58 et 69–74, et celle fonctionnaliste de C. Ruiz Montero, op. cit. (n. 2) 83_2, 154, 202; Molinié, op. cit. (n. 1), partie 1, met plus l'accent sur le discours narratif.

5 Cf. I. Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bilogic* (London 1975); M. Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros* (Venezia 1989), en particulier 186–196.

et néo-platoniciennes l'histoire de son couple grâce à une élévation tragique qui en fait l'opposé de l'abaissement comique d'Achille Tatius; il donne, en outre, un relief particulier à l'héroïne et au fait qu'elle retrouve sa patrie d'origine, l'Ethiopie[6].

3. Si on peut donc noter dans le roman grec cette poussée centripète qui finalise tout le thème dominant vers l'éros du couple des protagonistes, il existe cependant une poussée centrifuge opposée, qui aboutit à une structure plus ouverte, et donc à la polyphonie. Je voudrais maintenant examiner un aspect indépendant de la thématique érotique, un topos: le conflit des émotions, caractéristique de ce corpus et presque entièrement négligé par la critique[7].

Il relève de l'importance que cette littérature attribue à la sphère émotive; les critiques relevant du psychologisme idéaliste étaient en fait au rebours de l'histoire: on ne peut pas attendre des textes antiques cette introspection analytique que le roman européen atteindra en plein XIXe siècle et par la suite durant la période freudienne.

D'autre part, c'est une erreur de penser que les personnages du roman grec se réduisent à des marionettes passives, manœuvrées par un destin capricieux, ce qui serait un jugement valable en partie, mais uniquement pour les Ephésiaques de Xénophon d'Ephèse; dans les autres romans, nous trouvons à plusieurs reprises des initiatives pragmatiques et des conflits intérieurs: que l'on songe à Callirhoé, l'héroïne de Chariton, déchirée entre le désir de rester fidèle à la mémoire de Chéréas et le désir d'élever leur fils libre, en épousant Dionysios (2, 9–11). Dans nos quatre romans érotiques, le narrateur décrit souvent la situation émotive d'un seul personnage ou d'un groupe de personnages, comme le résultat d'un conflit entre une série de sentiments qu'il énumère, en général avec un effet d'accumulation. La fréquence avec laquelle ce topos revient et sa nouveauté (je n'ai pas trouvé de modèles directs ni de parallèles dans d'autres romans antiques) démontre que, même en l'absence de codifications théoriques, les romanciers avaient conscience de s'inscrire dans un genre possédant des normes, des conventions, des thèmes obligatoires, en somme de se servir d'un code. C'est donc une des preuves que les récits des romans grecs ne s'épuisent pas dans la mécanique d'actions externes, mais contiennent une dynamique intérieure, basée sur une vision de la psyché humaine comme un champ de tensions et de forces contradictoires: alors que le schématisme avec lequel elle est exprimée contient une intuition proche des concepts modernes. Nous pouvons commencer par un exemple particulièrement significatif, puis-

6 La distinction en deux phases est formulée par Hägg, op. cit. (n. 1) 34–35; contra: P. Janni, *Il romanzo greco, Guida storica e critica* (Bari 1987) XXVII, n. 38; sur la formation et sur l'évolution du genre littéraire cf. H. Kuch, *Die Herausbildung des antiken Romans als Literaturgattung. Theoretische Positionen, historische Voraussetzungen und literarische Prozesse*, in: Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte, von einem Autorenkollektiv unter Leitung von H. Kuch (Berlin 1989) 11–51.

7 Les uniques indices de ce topos se trouvent, à ma connaissance, dans le livre de Heisermann, op. cit. (n. 2), par exemple p. 120, 125: «mixed contrary emotions».

qu'on y voit une claire conscience métalittéraire; il s'agit d'un moment culminant de l'intrigue de Chariton: le procès à la Cour du Grand Roi de Perse, Artaxerxès, au cours duquel s'affrontent Dionysios, époux de Callirhoé, et Mithridate, satrape dont Chéréas est l'esclave: tous les participants au procès, y compris Callirhoé, sont convaincus de la mort de Chéréas; Mithidrate, au contraire, lui a fait expédier une lettre destinée à Callirhoé pour tenter de la récupérer; Dionysios intercepte cette lettre qu'il interprète comme une ruse pour séduire Callirhoé et accuse ainsi le satrape d'adultère. Par une habile stratégie, Mithridate fait réapparaître Chéréas au moment où il doit répondre officiellement à l'accusation lancée contre lui; le coup de théâtre de la résurrection d'un mort qui bouleverse le procès est un moyen de récrire, de façon comique, le modèle de l'éloquence judiciaire (le procès d'Achille Tatius sera identique de ce point de vue) et s'entrecroise avec un autre topos très typique du roman grec, la mort apparente, signe d'un univers fondé sur le paradoxe théâtral, sur la résolution anti-tragique, sur la fiction[8].

Le conflit émotif apparaît donc comme souligné d'une prétérition: Τίς ἂν φράσαι κατ' ἀξίαν ἐκεῖνο τὸ σχῆμα τοῦ δικαστηρίου; Ποῖος ποιητὴς ἐπὶ σκηνῆς παράδοξον μῦθον οὕτως εἰσήγαγεν; Ἔδοξας ἂν ἐν θεάτρῳ παρεῖναι μυρίων παθῶν πλήρει· πάντα ἦν ὁμοῦ, δάκρυα, χαρά, θάμβος, ἔλεος, ἀπιστία, εὐχαί. «Qui pourrait dignement raconter l'aspect du tribunal? Quel poète a jamais porté sur la scène une histoire aussi extraordinaire? On aurait cru se trouver dans un théâtre plein de mille sentiments; c'était tout en même temps: larmes, joie, tumulte, pitié, incrédulité, prières» (5, 8, 2) (trad. Grimal). Il faut avant tout noter l'aspect que revêt le topos: accumulation asyndétique de substantifs abstraits (ou comme nous le verrons quelquefois, de verbes). J. D. Denniston, dans son essai sur la prose grecque, a souligné que la tendance du grec à l'expression abstraite coexiste souvent avec la tendance à l'asyndète; parmi les exemples cités pour leur importance stylistique et qui ont certainement été le modèle formel des passages romanesques, il manque pourtant l'élément du contraste multiple (Denniston cite uniquement l'antithèse binaire): la série est toujours homogène, comme c'est le cas dans un passage des Lois de Platon, particulièrement proche parce qu'il traite des émotions néfastes: θυμός, ἔρως, ὕβρις, ἀμαθία, φιλοκέρδεια, δειλία, καὶ ἔτι τοιάδε, πλοῦτος, κάλλος, ἰσχύς («... colère, amour, orgueil, ignorance, avidité, lâcheté et d'autres encore, richesse, beauté, force») (1, 649 D)[9]. C'est une accumulation de concepts négatifs, alors que la nouveauté du topos romanesque est le conflit entre les émotions qu'Aristote avait nettement distinguées dans la Rhétorique, nouveauté soulignée par Chariton avec une émulation explicite. L'intervention du narrateur

8 Cf. Chariton 1, 4–5; Xen. Ephes. 3, 5–7; Ach. Tat. 3, 17–22; 5, 6–7; 7, 1–5; Heliod. 2, 3–4; Wehrli, op. cit. (n. 3) 140–141 suppose que le topos vient de la nouvelle, alors que Weinreich, op. cit. (n. 1) 24 souligne plutôt le rapport avec l'*Hélène* d'Euripide. Pour une reprise shakespearienne du topos cf. Gesner, op. cit. (n. 1) 95–98.

9 J. D. Denniston, *Greek Prose Style* (Oxford 1952, ²1965) chap. 6.

dévoile en outre la finalité poétique du topos: provoquer la stupeur grâce à une simultanéité paradoxale, qui est immédiatement analysée de la façon suivante: Χαιρέαν ἐμακάριζον, Μιθριδάτῃ συνέχαιρον, συνελυποῦντο Διονυσίῳ, περὶ Καλλιρρόης ἠπόρουν. «On trouvait Chéréas bien heureux, on se réjouissait avec Mithridate, on partageait le chagrin de Dionysios, on était dans l'embarras au sujet de Callirhoé» (avec un chiasme mesuré et toujours en asyndète: 5, 8, 3). La perspective définit donc l'angoisse aphasique de Callirhoé: après le conflit verbal entre les deux rivaux, raconté comme une stichomythie théâtrale, on insiste sur le conflit binaire entre l'amour pour Chéréas et le respect pour Dionysios. La poétique de la stupeur est une constante de tout le roman grec, qui ne pouvait pas ne pas séduire les écrivains baroques; souvent, comme dans ce cas, il y a une identification avec la théâtralité, parce qu'il s'agit d'une situation collective, avec trois protagonistes et un chœur; pour cette variante, je n'ai pas réussi à trouver un parallèle approprié sinon avec une forme de théâtre moderne, proche cette fois du roman grec, le mélodrame; je pense aux ensembles typiques (surtout Rossiniens) dans lesquels tous les personnages sont paralysés par la stupeur[10].

L'exemple d'Héliodore est encore plus explicitement théâtral, et présente pourtant une variatio stylistique. Dans les Ethiopiques uniquement, nous pouvons lire une histoire relativement indépendante de celle du couple: l'histoire de Calasiris, prophète égyptien initié aux mystères, et de la lutte fratricide entre ses fils, Thyamis et Pétosiris, suit la trace des Phéniciennes d'Euripide, renversant pourtant en comédie l'issue de la tragédie, grâce à l'arrivée opportune du prophète accompagné de Chariclée; Héliodore, qui emploie de nombreuses métaphores scéniques, souligne la matrice théâtrale: l'arrivée de Calasiris «comme d'une machine théâtrale» est définie comme «un nouvel épisode du drame, qui rivalise avec le précédent»[11]. La reconnaissance progressive provoque chez ses deux fils cette situation émotive: πολλὰ ἅμα καὶ ἐξ ἐναντίων ἔπασχον. ἥδοντο ἐπὶ τῷ φύντι σωζομένῳ παρ' ἐλπίδας· ἐφ' ᾗ κατελαμβάνοντο πράξει καὶ ἠνιῶντο καὶ ᾐσχύνοντο· τῆς ἀδηλίας τῶν ἀποβησομένων εἰς ἀγωνίαν καθίσταντο. «... ils furent en proie à des émotions contradictoires. Ils étaient heureux de voir que leur père était vivant, contre toute attente, mais l'acte dans lequel il les surprenait était pour eux un sujet de chagrin et de honte, et l'incertitude de ce qui allait se passer les plongeait dans l'angoisse» (7, 7, 3) (trad. Grimal).

La structure de la période comporte toujours l'asyndète, mais sans effet d'accumulation, avec un chiasme entre les deux premières phrases et la variatio

10 Cf. G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia,* Final acte I; *La Cenerentola,* Final acte I et II 7; *La donna del lago,* Final acte I.

11 Cf. E. Feuillatre, *Etudes sur les «Ethiopiques» d'Héliodore. Contribution à la connaissance du roman grec* (Paris 1966) 120; M. Fusillo, op. cit. (n. 5) 41–42; sur l'utilisation très fréquente de métaphores scéniques de la part d'Héliodore cf. J. W. H. Walden, *Stage-Terms in Heliodorus' "Aethiopica",* Harv. St. 5 (1894) 1–43.

des deux verbes centraux en homoïotéleutes. La théâtralité de la situation est amplifiée par la description de l'étonnement et de l'aphasie dans lesquels tombe le public qui assiste à la scène depuis le haut des murs de Memphis: sans comprendre et sans bouger, les gens restent pétrifiés, comme des statues.

Le conflit des émotions peut également se vérifier à l'intérieur d'un personnage isolé, comme dans le roman d'Achille Tatius. C'est une variante intime et privée, qui se rapproche énormément des formes expressives du roman moderne (on peut rappeler comme exemple prégnant, l'avant-dernier chapitre de Tonio Kröger de Thomas Mann). L'amour des protagonistes, nœud vital du roman érotique, est représenté dans Leucippé et Clitophon sous une forme atypique; en effet, le sentiment ne prend pas naissance dans le cadre solennel d'une fête religieuse, mais chez Clitophon, à la première apparition de la jeune fille; par ailleurs, ce n'est pas une illumination réciproque et violente; elle est narrée uniquement par le protagoniste masculin, moi narrateur qui s'identifie au moi du personnage, encore ignorant de la réponse émotive de Leucippé et qui enregistre ainsi ses mouvements psychiques d'alors: πάντα δέ με εἶχεν ὁμοῦ, ἔπαινος, ἔκπληξις, τρόμος, αἰδώς, ἀναίδεια. ἐπῄνουν τὸ μέγεθος, ἐκπεπλήγμην τὸ κάλλος, ἔτρεμον τὴν καρδίαν, ἔβλεπον ἀναιδῶς, ᾐδούμην ἁλῶναι. «Je fus possédé à la fois par tous les sentiments: admiration, stupeur, crainte, timidité, impudence. J'admirais sa haute taille, je restais stupéfait devant sa beauté, je tremblais dans mon cœur, je la regardais sans retenue et j'avais honte à la pensée que l'on me vît» (1, 4, 5) (trad. Grimal). C'est la forme la plus décisive de l'accumulation avec asyndète: en particulier, on note un goût pour l'antithèse, fréquente dans la prose grecque dès Gorgias (on voit surtout le couple αἰδώς–ἀναίδεια) et le rappel du tremblement saphique. En commun avec les autres romans, on retrouve la passion foudroyante («comme je la vis, je restai immédiatement terrassé) en contraste avec le frein de la pudeur. Mais à ce premier regard, succède chez Achille Tatius une conquête libre et mondaine qui s'étend sur les deux premiers livres, racontée avec le même point de vue limité que nous avons trouvé ici dans le conflit émotif: les figures narratives et les figures thématiques fournissent donc, par rapport aux autres romanciers, une vision de l'éros moins glorifiée et moins cristallisée, plus proche du quotidien de la comédie[12].

Nous avons donc un cadre des variantes que peut assumer ce topos: sur l'axe thématique, le conflit des émotions peut impliquer un groupe de personnages, assumant alors une allure plus théâtrale, ou un seul personnage prenant

12 Cf. A. Calderini, *Prolegomeni a «Le avventure di Cherea e Calliroe»* (Torino 1912) 61–81; D. B. Durham, *Parody in Achilles Tatius,* Cl. Ph. 33 (1938) 1–19 (dépassé par les papyrus, mais toujours utile); B. Reardon, *Courants littéraires grecs des I, II et III siècles après J. C.* (Paris 1971) 363–365; Garcia Gual, op. cit. (n. 2) 245 et 258–259; L. R. Cresci, *La figura di Melite in Achille Tazio,* Atene e Roma 23 (1978) 74–82; F. Napolitano, *Leucippe nel romanzo di Achille Tazio,* Annali Facoltà Lettere Napoli 26 (1983–84) 85–101; trop radical, Heiserman, op. cit. (n. 2) 117–130; cf. Fusillo également, op. cit. (n. 5) 98–109 et 158–170.

un caractère plus psychologique; sur le plan stylistique, il revêt soit la forme de l'accumulation en asyndète des substantifs abstraits, soit des formes plus élaborées, basées sur le verbe. Dans Chéréas et Callirhoé, le peuple de Syracuse joue un rôle assez incisif, étant donné la reconstitution pseudo-historique: l'assemblée démocratique voudrait immédiatement s'embarquer dès qu'elle apprend que Callirhoé n'est pas morte mais qu'elle a été vendue à Milet; le jour où la délégation élue et guidée par Chéréas est sur le point de partir sur le bateau qui porte encore les enseignes de la victoire sur les Athéniens, tout le peuple se précipite au port, y compris les femmes et les enfants: καὶ ἦσαν ὁμοῦ εὐχαί, δάκρυα, στεναγμοί, παραμυθία, φόβος, θάρσος, ἀπόγνωσις, ἐλπίς. «... et c'était tout à la fois prières, larmes, soupirs, exhortations, crainte, audace, désespoir et espérances» (3, 5, 3). Antithèses et asyndète dépeignent ici la participation populaire à l'histoire d'amour, qui lui confère une résonance épique et publique: Chariton souligne souvent que le peuple syracusain était encore plus sensible aux aventures du couple qu'à la fameuse victoire sur Athènes[13].

Xénophon d'Ephèse nous fournit au contraire un exemple plus sommaire: Anthéia s'est empoisonnée pour échapper à son mariage avec le riche Périlaos; la réaction collective face à cette mort survenue le jour des noces (selon le topos tragique tombeau/chambre nuptiale) se résume ainsi: θόρυβός τε πολὺς τῶν κατὰ τὴν οἰκίαν ἦν καὶ πάθη συμμιγῆ, οἰμωγή, φόβος, ἔκπληξις. οἱ μὲν ᾤκτειρον τὴν δοκοῦσαν τεθνηκέναι, οἱ δὲ συνήχθοντο Περιλάῳ, πάντες δὲ ἐθρήνουν τὸ γεγονός. «Il y avait un énorme vacarme dans la maison et diverses émotions variées: lamentations, peur, stupeur; certains pleuraient la morte apparente, d'autres participaient à la douleur de Périlaos, tous déploraient l'événement» (3, 7, 1). Une série brève et qui comporte peu de contradictions, mais qui sert de toute façon à mettre en valeur le motif prégnant de la fausse morte et la réaction désespérée de Périlaos, rival ennobli de manière insolite.

La typologie du conflit intérieur est plus riche et plus intéressante. La situation narrative qui caractérise les romans de la première phase est constamment celle du narrateur externe, primaire, omniscient, selon l'exemple du récit homérique (Iliadique) contrairement aux formes plus complexes expérimentées par les auteurs de la seconde phase. Le narrateur du roman de Chariton a cependant un profil plus varié: bien que conservant une omniscience de base, il se rapproche souvent, durant de brefs passages, du point de vue de ses personnages, en introduisant des éléments subjectifs[14]. Par exemple, alors que la mort apparente d'Anthéia est racontée par Xénophon d'Ephèse de façon panoramique, synthétique et absolument objective, l'épisode analogue de Chariton semble plus élaboré; le régime narratif demeure certes focalisé au point

13 Sur la primauté de l'éros par rapport à l'ambiance historique cf. C. W. Müller, *Der griechische Roman*, in: E. Vogt (Hg.), Griechische Literatur (Wiesbaden 1981) 391–392.

14 Sur cette particularité psychologique du récit charitonien cf. Hägg, op. cit. (n. 3) 114–119; Ruiz Montero, op. cit. (n. 3) 318–319; I. Stark, *Zur Erzählperspektive im griechischen Liebesroman*, Philologus 128 (1984) 260; Fusillo, op. cit. (n. 5) 120–122.

zéro: nous, lecteurs, savons dès le début qu'il s'agit d'une fausse mort et que les brigands ont décidé de violer sa tombe; toutefois le récit se concentre sur les réactions émotives de Callirhoé au moment traumatique du réveil, et transcrit les diverses sensations d'angoisse d'une «morte» enterrée vivante qui aboutissent à un monologue désespéré[15]: son état émotif à l'écoute des coups avec lesquels les brigands ouvrent la tombe est décrit en ces termes: Καλλιρρόην κατελάμβανεν ὁμοῦ πάντα, φόβος, χαρά, λύπη, θαυμασμός, ἐλπίς, ἀπιστία. «... Callirhoé éprouva tout à la fois: terreur, joie, douleur, étonnement, espoir et incrédulité» (1, 9, 3); un monologue, dans lequel le personnage donne diverses interprétations de l'événement, du surnaturel au naturel, qui est également le réel, donne de l'étendue au topos. Bien que ce passage ait une tonalité plus subjective, le paradoxe et l'antithèse dominent toujours, éléments dont il faut tenir compte dans le topos «baroque» de la mort apparente.

L'épisode persan constitue le corps central du roman; après la résurrection de Chéréas, la question judiciaire demeure suspendue; en effet, un autre personnage tombe amoureux de Callirhoé: le roi Artaxerxès. La caractérisation de ce rival introduit un souffle inhabituel: son éros qui se forme graduellement, et non pas au premier regard, provoque en lui une déchirure entre son rôle public de juge et son désir destructeur qui le porterait à un adultère contraire à des lois qui émanent de lui-même; le roi tente alors une sublimation dans son plaisir favori, la chasse, sublimation qui échoue de façon grossière, et qui le fait succomber au pouvoir du dieu. Il confie donc la séduction de Calirrhoé à la médiation de son eunuque; quand Callirhoé refuse ces propositions amoureuses, l'eunuque reste bouche bée, μυρίων παθῶν μεστός, ὀργιζόμενος μὲν Καλλιρρόῃ, λυπούμενος δὲ ἐφ' ἑαυτῷ, φοβούμενος δὲ βασιλέα· «... rempli de mille sentiments divers: irrité contre Callirhoé, désolé pour lui-même, et redoutant le Roi» (6, 6, 1), un mélange d'émotions qui vise à déprécier la coutume et la passion orientales, dans la ligne d'une polémique pseudohistoriographique contre le despotisme, présente dans tout le roman[16]. Le roi devra renoncer à Callirhoé à cause d'une guerre: Chéréas reconquerra son épouse au cours d'un de ses exploits militaires, en se rangeant du côté des rebelles égyptiens; au moment où Artaxerxès lit la lettre dans laquelle Chéréas annonce qu'il lui restitue la reine, nous retrouvons encore le topos du conflit émotif: μυρίων παθῶν ἐπληροῦτο· καὶ γὰρ ὠργίζετο διὰ τὴν ἅλωσιν τῶν φιλτάτων καὶ μετενόει διὰ τὸ παρασχεῖν αὐτομολίας ἀνάγκην, καὶ χάριν δὲ αὐτῷ πάλιν ἠπίστατο ὅτι Καλλιρρόην μηκέτι δύναιτο θεάσασθαι. Μάλιστα δὲ πάντων φθόνος ἥπτετο αὐτοῦ, καὶ ἔλεγε· «Μακάριος Χαιρέας, εὐτυχέστερος ἐμοῦ». «... le Roi était

15 L'épisode est amplement analysé par B. P. Reardon, *Theme, Structure and Narrative in Chariton,* Yale Class. St. 27 (1982) 16–19.

16 On peut voir le même épisode chez Ach. Tat. 6, 12, 13, privé pourtant de références historiques. Pour quelques moments polémiques antiorientaux cf. Chariton 6, 5, 10; 6, 7, 3. 9–10. 12. L'œuvre de Chariton est un roman historique du type de ceux de Walter Scott selon T. Hägg, *«Callirhoe» and «Parthenope»: The Beginnings of Historical Novel,* Cl. Ant. 6 (1987) 184–204.

rempli de mille sentiments: il était en colère contre lui, à cause de la perte de ce qu'il avait de plus cher, il se repentait de l'avoir contraint à changer de camp, puis, de nouveau, il lui était reconnaissant de ce qu'il lui serait désormais impossible de voir Callirhoé. Mais plus que tout, il éprouvait de l'envie, et disait: «Heureux Chéréas, plus fortuné que moi!» (8, 5, 8).

Dans l'essai auquel je me référais au départ, j'ai essayé de lire le schéma topique du triangle entre amants et rivaux comme une dialectique entre une instance répressive, qui correspond au projet de célébrer l'éros du couple et donc de caractériser en négatif la figure du troisième, et une instance réprimée, qui introduit des ambiguïtés et porte donc à une caractérisation harmonieuse des rivaux. Répressif et réprimé n'ont pas un sens d'évaluation ou de transgression: ce sont au contraire deux composantes importantes, qui organisent la polysémie du discours littéraire[17].

Les rivaux du roman grec peuvent donc se distinguer grâce à une échelle selon le degré d'identification mise en œuvre par le texte, de zéro (quand le rival remplit la fonction classique de l'opposant) jusqu'à la sympathie évidente, ce qu'on peut faire à la lumière des catégories de la rhétorique freudienne de Francesco Orlando. Artaxerxès rentre dans une catégorie élevée (Orlando la définit comme le «retour du réprimé conscient mais non accepté» et cite comme exemple Phèdre de Racine)[18] justement pour cette scission subjective, qui oppose l'éros aux codes culturels.

Le personnage du rival auquel Chariton a donné un espace encore plus important est Dionysios, une figure ménandréenne et cultivée[19]: dans ce personnage également il s'opère un conflit entre le désir qui éclate dès la première apparition de Callirhoé, et le code moral, c'est-à-dire la fidélité à la mémoire de la femme récemment décédée; un conflit entre raison et passion, comme le schématise le narrateur (2, 4, 4). Mais contrairement à Artaxerxès, Dionysios ne nourrit pas de désir adultère; il épouse la protagoniste et défendra toujours la légalité de sa position, ce qui, pour l'idéologie conjugale du roman grec signifie une charge positive en plus.

Chariton représente toujours les aventures intérieures de Dionysios et son rapport avec Callirhoé de manière élaborée (plus élaborée que le même type de rapport entre les protagonistes): au moment où Callirhoé raconte qu'elle a rêvé de son précédent mari, on peut constater la simultanéité topique des émotions: Τούτων τῶν λόγων ἀκούσας ὁ Διονύσιος ποικίλας ἐλάμβανε γνώμας· ἥπτετο μὲν γὰρ αὐτοῦ ζηλοτυπία διότι καὶ νεκρὸν ἐφίλει Χαιρέαν, ἥπτετο δὲ καὶ φόβος μὴ ἑαυτὴν ἀποκτείνῃ· ἐθάρρει δὲ ὅμως ὅτι ὁ πρῶτος ἀνὴρ ἐδόκει τεθνηκέναι τῇ

17 Fusillo, op. cit. (n. 5) 219–228; pour l'idée du désir triangulaire dans le roman moderne, le renvoi est à R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Paris 1961).

18 F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura* (Torino 1973); cf. aussi *Rhétorique des Lumières et dénégation freudienne,* Poétique 41 (1980).

19 Pour le rapport entre le personnage de Chariton et les comédies de Ménandre cf. A. Borgogno, *Menandro in Caritone,* Riv. Fil. 99 (1971) 260–261.

γυναικί· μὴ γὰρ ἀπολείψειν αὐτὴν Διονύσιον, οὐκ ὄντος ἔτι Χαιρέου. «En l'entendant parler de la sorte, Dionysios éprouva des sentiments divers: il se sentait saisi de jalousie parce qu'elle aimait Chéréas même mort, il se sentait saisi par la crainte qu'elle ne se suicidât; mais il reprenait courage en se disant que sa femme croyait que son premier mari était mort, et qu'elle n'abandonnerait pas Dionysios, puisque Chéréas n'était plus» (3, 7, 6). Ce passage, comme celui sur Artaxerxès, a une forme moins conventionnelle parce qu'il tend moins au paradoxe de l'accumulation.

B. E. Perry exalte Chariton en le jugeant le moins rhétorique et le plus psychologique des romanciers grecs, en particulier pour les figures mineures; cette vision idéalisée, qui sous-évalue a priori la rhétorique, n'est plus acceptable aujourd'hui; Chariton utilise en réalité les mêmes topoi que les autres romanciers: sa particularité est l'emploi de ces moyens pour des caractérisations plus vagues[20].

Les rivaux des Ephésiaques ont, au contraire, une physionomie monolithique, univoquement négative; on peut distinguer une certaine marge de empatheia, encore tout à fait inconsciente (et non évidente comme celle de Dionysios), dans la figure de Manto, la fille du patron dont les deux protagonistes sont devenus les esclaves. Un espace narratif raisonnable est consacré à la passion maladive et à l'obsession de son éros fou pour Abrocomas; après avoir lu la lettre dans laquelle le protagoniste refuse toutes ses offres, Manto tombe dans un état que le narrateur décrit ainsi: ἡ Μαντὼ ἐν ὀργῇ ἀκατασχέτῳ γίνεται καὶ ἀναμίξασα πάντα, φθόνον [καὶ], ζηλοτυπίαν, λύπην, φόβον ... «... Manto éprouve une colère impossible et mélange toutes les émotions: envie, jalousie, chagrin, terreur ...» (2, 5, 5). Dans la suite, Xénophon d'Ephèse utilise ce topos seulement pour le couple protagoniste, lorsque celui-ci est réuni, c'est-à-dire au début et à la fin, suivant la structure rigoureusement circulaire du roman; dans le premier livre, la première nuit de noces est décrite de façon insolite pour ce narrateur si synthétique, soulignant leur attente dense en émotions: Τοῖς δὲ ἑκατέροις πάθος συνέβη ταὐτόν, καὶ οὔτε προσειπεῖν ἔτι ἀλλήλους ἠδύναντο οὔτε ἀντιβλέψαι τοῖς ὀφθαλμοῖς, ἔκειντο δὲ ὑφ' ἡδονῆς παρειμένοι, αἰδούμενοι, φοβούμενοι, πνευστιῶντες, καιόμενοι· ἐπάλλετο δὲ αὐτοῖς τὰ σώματα καὶ ἐκραδαίνοντο αὐτοῖς αἱ ψυχαί. «Ils éprouvaient la même sensation et ne réussissaient plus ni à se parler ni à se regarder dans les yeux, gisant harassés par la joie, honteux, apeurés, haletants, brûlants; leurs corps palpitaient et leurs âmes

20 Cf. B. E. Perry, *Chariton and his Romance from a Literary-Historical Point of View*, Am. J. Ph. 51 (1930) 115–123; cf. aussi M. Rakcińska, *Chariton, représentant le plus éminent de la première phase du roman grec*, Acta Conventus XI Eirene (Varsovie 1971) 600–602; Garcia Gual, op. cit. (n. 2) 203 et 218–220; plus formaliste est la perspective de T. Hägg, *Some Technical Aspects of the Characterization in Chariton's Romance*, in: Studi classici in onore di Quintino Cataudella 2 (Catania 1972) 545–556.

vibraient» (1, 9, 1)[21]. Mais comme prévu, les joies conjugales ne peuvent durer longtemps: les parents, angoissés par un étrange oracle, décident de faire partir leurs enfants tout juste mariés; l'anxiété causée par ce départ, uniquement apaisée par le réconfort d'être ensemble, est décrite dans cette phrase: πολλὰ ἀνανοοῦντες, τοὺς πατέρας οἰκτείροντες, τῆς πατρίδος ἐπιθυμοῦντες, τὸν χρησμὸν δεδοικότες, τὴν ἀποδημίαν ὑποπτεύοντες· «... ils avaient en même temps de nombreuses pensées: ils éprouvaient de la pitié pour les parents, ressentaient de la nostalgie pour leur patrie, craignaient l'oracle, appréhendaient les risques du voyage» (1, 11, 1). Toute la trame du roman consiste en une série d'aventures menaçantes, vécues par des protagonistes toujours séparés et anéantis par un hasard mécanique; ils se rejoignent finalement à Rhodes, où, lorsqu'ils étaient encore réunis, avait eu lieu la première étape: l'identification théâtrale se dénoue dans un climax dont le point culminant est un ensemble de sentiments contradictoires: κατεῖχε δὲ αὐτοὺς πολλὰ ἅμα πάθη, ἡδονή, λύπη, φόβος, ἡ τῶν πρότερον μνήμη, τὸ τῶν μελλόντων δέος· «... ils furent remplis de nombreuses émotions au même instant: plaisir, angoisse, peur, souvenir du passé, crainte du futur» (5, 13, 3).

Xénophon d'Ephèse utilise donc le topos dans sa forme la plus pure: accumulation d'asyndètes, avec une petite variatio uniquement dans le dernier exemple (d'ailleurs l'asyndète d'abstraits est utilisée dans tout le roman, dans les fréquentes récapitulations, sorte de résumé des épisodes précédents pour le lecteur), privilégiant la sphère émotive du couple protagoniste, représenté comme un tout inséparable[22].

L'œuvre d'Achille Tatius est plus richement élaborée: entre les deux tendances fondamentales du roman grec précédemment citées, Leucippé et Clitophon est absolument dominé par la poussée centrifuge, par la polyphonie; le narrateur, Clitophon, et derrière lui l'auteur, est attiré par tout phénomène et transcrit ce polymorphisme en formes libres, non hiérarchisées, utilisant souvent la clé rhétorique du contraste et de la compétition sans vainqueurs, identique à celle des conflits émotifs vus jusqu'à présent, toujours suspendus dans l'immobilité. C'est ainsi que la beauté de Leucippé est décrite comme une concurrence chromatique avec les fleurs (1, 19), le caractère exceptionnel d'un collier comme lutte entre pierres précieuses (2, 11, 2–3), les crues du Nil comme concours entre fleuves et terre (4, 12, 3), le charme d'Alexandrie comme conflit entre beauté et grandeur (5, 1, 6). En fait, la métaphore du conflit suspendu, continu, insoluble est le point fort de ce romancier hétérogène, qui veut reproduire tout le dynamisme du réel: le topos que nous traitons actuellement trouve donc chez lui une expression particulièrement élaborée.

21 Sur le rôle structural de cette première *Liebesnacht* cf. O. Schissel von Fleschenberg, *Die Rahmenerzählung in den ephesischen Geschichten des Xenophon von Ephesus* (Innsbruck 1909) 30–41, dans un essai qui souligne toute la technique dichotomique de ce roman.

22 Cette tendance à la répétition récapitulative, qui dévoile la destination populaire, est soulignée par Hägg, op. cit. (n. 2) 267–277.

A la fin du deuxième livre, la rencontre nocturne entre les deux protagonistes est déjouée par l'arrivée de la mère de Leucippé, qui évite un rapport prématrimonial, sauvant ainsi les conventions du genre romanesque, récrites ludiquement. La situation émotive de la protagoniste, restée seule dans la chambre, est objectivée par le narrateur: παντοδαπή τις ἦν· ἤχθετο, ἠσχύνετο, ὠργίζετο. «..... elle était en proie à des émotions diverses: chagrin, honte, colère» (2, 29, 1). Mais cette fois la triple asyndète n'est pas suffisante: Clitophon ajoute un long excursus sur ces trois émotions, interprétées comme des ondes provenant du discours et qui blessent la personne en l'attaquant sur diverses parties du corps: une théorie pseudoscientifique, inspirée vaguement de Démocrite et qui entre dans la tendance encyclopédique d'Achille Tatius; son roman est plein de digressions sur les us et coutumes, sur les phénomènes physiques et géographiques, sur les animaux exotiques et sur tout autre matériel paradoxographique[23]. Cet intérêt théorique pour la sphère psychique s'accorde avec les moments fréquents où le conflit se limite à l'opposition entre deux émotions, variation légère de notre topos (l'unique qui apparaît par exemple dans Daphnis et Chloé) qui remonte à la poésie lyrique (Sapho et Anacréon); peu avant ce rendez-vous nocturne, le narrateur avait décrit son équilibre psychique instable, fruit de la tension entre la peur du danger et l'espoir du succès (2, 23, 4); avant cela encore, l'amour avait fait naître un conflit entre l'éros et la volonté du père, qui lui avait réservé comme épouse la fille d'un précédent mariage, conflit résolu dans ce cas en faveur de la première personne (1, 11 et 2, 5), mais lorsque cette demi-sœur sera enlevée, Clitophon hésitera tout de même entre soulagement et peine (2, 18, 6). Ce module binaire est aussi valable pour les descriptions d'œuvres d'art, un genre littéraire mineur auquel Achille Tatius ménage une grande place, en lui faisant scander le macrorythme du récit; dans le tableau du rapt d'Europe qui ouvre le roman, les filles oscillent entre la joie et la peur (1, 1, 7); au début du troisième livre, dans la représentation de Prométhée, le Titan, sur le point d'être libéré, est partagé entre espoir et terreur (3, 8, 7); dans le tableau de Philomèle et Procné, qui ouvre le cinquième livre, les femmes rient et sont effrayées tout à la fois (5, 3, 7)[24].

Une accumulation authentique d'émotions peut s'obtenir par un coup de théâtre, comme chez Chariton, lorsqu'il est causé par une résurrection paradoxale mais préparé par un effet de suspens plus habile. La nouveauté de la technique narrative d'Achille Tatius est en effet le point de vue restreint: Clitophon, le narrateur, adopte en règle générale son point de vue en tant

23 Cf. surtout H. Rommel, *Die naturwissenschaftlich-paradoxographischen Excurse bei Philostratus, Heliodorus und Achilles Tatius* (Stuttgart 1923).

24 Sur l'ekphrasis chez Achilles Tatius cf. P. Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit* (Leipzig/Berlin 1912) Einleitung 47–51; R. W. Garson, *Works of Art in Achilles Tatius "Leucippe and Clitophon"*, Acta Classica 21 (1978) 83–86; et surtout, en ce qui concerne sa fonction structurante, D. Sedelmeier-Stoeckl, *Studien zur Erzählungstechnik des Achilles Tatius* (Diss. Wien 1958) 77–90.

qu'auteur de l'histoire, comme l'Ulysse d'Homère, mais très souvent, contrairement à Ulysse et de la même façon qu'Encolpe chez Pétrone, il restreint la perspective à lui-même, acteur de l'histoire, pour créer des effets de surprise et pour «théâtraliser» l'apparence du phénomène. Un exemple important: la scène durant laquelle Leucippé est décapitée (imitée par Shakespeare dans Cymbeline), est racontée par Clitophon, qui transmet au lecteur uniquement ses propres perceptions de personnage en action, ignorant l'échange de personne qui sauva la vie à sa partenaire[25]. Lorsque, par pure coïncidence, Leucippé réapparaîtra comme esclave de Mélité, la veuve qu'épousa Clitophon croyant sa bien aimée morte, l'effet de surprise est réitéré suivant la même technique: Clitophon est surpris par l'aspect de l'esclave qui lui rappelle un peu Leucippé, bien qu'elle soit dans un état de déchéance (pour le lecteur, ceci est déjà un signe clairement orienté), mais il atteint le sommet de la stupeur lorsqu'il reçoit plus tard une lettre signée de Leucippé; un sommet marqué par l'accumulation d'émotions antithétiques: Τούτοις ἐντυχὼν πάντα ἐγινόμην ὁμοῦ· ἀνεφλεγόμην, ὠχρίων, ἐθαύμαζον, ἠπίστουν, ἔχαιρον, ἠχθόμην. «En lisant ces mots, j'éprouvai tous les sentiments à la fois: j'étais embrasé, pâle, plein d'étonnement, d'incrédulité, de joie, de chagrin» (5, 19, 1). Une série en asyndète de six membres, avec une antithèse de couleurs dans l'expression du visage: peu après, elle sera reprise comme un conflit binaire entre plaisir et douleur, plaisir d'avoir retrouvé l'aimée et douleur de ne pas pouvoir communiquer avec elle (5, 21, 1).

Dans une autre de ses sentences généralisatrices, le narrateur Clitophon polémise avec la vision qui nie un rapport direct entre l'expression du visage et l'émotion de l'âme: l'une lui semble, au contraire, le miroir de l'autre (6, 6, 2). Cette prise de position théorique semble presque justifier tous les moments où le protagoniste décrit les états d'âme des autres personnages; Achille Tatius tend, en effet, à préserver la crédibilité du régime narratif à la première personne. Le personnage de Thersandre, premier mari de Mélité tenu pour mort, a une physionomie contradictoire; follement amoureux de Leucippé, il possède les caractéristiques négatives typiques des rivaux romanesques: violent, sensuel, arrogant, il est disposé à tout, même aux intrigues les plus illégales pour atteindre son but. Cependant, vu sa position de riche Ionien noble, tel Dionysios chez Chariton, son caractère revêt une épaisseur plus élaborée: il résiste, par exemple, à la tentation de faire la cour à Leucippé, parce qu'il est ému par son monologue, qu'il a écouté en cachette[26]. Un développement est consacré à son obsession amoureuse: après le refus héroïque de Leucippé, Thersandre est en

25 Cf. B. Effe, *Entstehung und Funktion 'personaler' Erzählweisen in der Erzählliteratur der Antike,* Poetica 7 (1975) 149–151; Hägg, op. cit. (n. 2) 103–105 et 131–134; Stark, op. cit. (n. 14) 262–263; Fusillo, op. cit. (n. 5) 164–170; sur la première personne d'Ulysse cf. W. Suerbaum, *Die Ich-Erzählungen des Odysseus. Überlegungen zur epischen Technik der Odyssee,* Poetica 2 (1968) 150–177; sur le moi narrateur de Pétrone cf. P. Veyne, *Le «je» dans «le Satyricon»,* Rev. Et. Lat. 42 (1964) 301–324.

26 Sur la caractérisation de Thersandre cf. Sedelmeier, op. cit. (n. 24) 134–135; Fusillo, op. cit. (n. 5) 222–223.

proie à un conflit binaire entre colère et amour. Achille Tatius en profite pour insérer une longue digression théorique sur ces deux émotions, qui se manifestent respectivement dans le foie et dans le cœur et qui luttent sans trêve et en vain dans l'histoire de tout amour non partagé (6, 19). Après cette phase d'immobilité sa situation s'enrichit: Ταῦτα ἀκούσας ὁ Θέρσανδρος παντοδαπὸς ἦν· ἤχθετο, ὠργίζετο, ἐβουλεύετο. ὠργίζετο μὲν ὡς ὑβρισμένος· ἤχθετο δὲ ὡς ἀποτυχών· ἐβουλεύετο δὲ ὡς ἐρῶν. «En entendant ces paroles, Thersandre fut profondément troublé; il était peiné, en colère, et ne savait que faire. Il était en colère, à cause des insultes; il était peiné parce qu'il avait échoué, et il ne savait que faire parce qu'il était amoureux» (7, 1, 1). Cette triple asyndète est le point de départ de la dernière intrigue du roman: le plan que Thersandre conçoit par amour aboutira en fait au spectaculaire procès qui termine le roman.

Ce n'est pas avec le personnage de Thersandre qu'Achille Tatius a bouleversé le topos du triangle, mais avec la figure de Mélité. Mélité est dépeinte avec des couleurs exceptionnellement positives: belle, cultivée, ironique, élégante, humaine; comme une autre veuve célèbre d'Ephèse, la matrone de Pétrone, son personnage incarne dans le roman la liberté sensuelle, opposée à la chasteté représentée par Leucippé: une antithèse qui imite l'antithèse mythique entre Aphrodite et Artémis, évoquée plusieurs fois par le texte (4, 1 et 8, 12), et qui comme toujours, n'aboutira pas à une synthèse. Cette sympathie pour la figure du tiers, sympathie non plus réprimée mais ouverte, et en général toute l'aventure de Mélité, démontrent clairement l'ambivalence ironique d'Achille Tatius par rapport au genre choisi[27]. Le mariage entre Mélité et Clitophon n'est pas consommé alors que cela entrerait dans les normes du roman érotique, puisque leurs partenaires respectifs sont tenus pour morts (mais les héros du roman grec ne résistent pas à l'annonce de la mort du partenaire et tentent toujours le suicide); paradoxalement, ils n'ont qu'un seul rapport sexuel clandestin considéré comme un adultère flagrant, puisque Leucippé et Thersandre sont ressuscités. C'est la partie du roman où cette image revêt une importance sémantique fondamentale: après avoir découvert la lettre de Leucippé et donc la preuve qu'elle est encore vivante, Mélité décide de renoncer à ce rapport impossible et se rend à la prison où Clitophon est enfermé pour l'aider à s'enfuir avec Leucippé, lui demandant en échange, et en des discours très élaborés, un seul moment. Clitophon accepte, considérant cela davantage comme un médicament pour une âme malade que comme une trahison, mais il couvrira cette défaillance du silence le plus total. A la fin, Mélité parviendra à remporter l'épreuve du serment sur le Styx en ajoutant à la formule où elle dit ne pas avoir eu de rapports avec Clitophon la phrase «en l'absence de Thersandre»; cette façon habile de contourner la règle sacrée montre à quelle dégradation comique Achille Tatius soumet le thème de la fidélité conjugale, axe idéologique du

27 Pour le réexamen de cette question encore très controversée, je renvoie à un de mes développements, plus étendu, op. cit. (n. 5) 98–109; pour une position opposée cf. Hägg, op. cit. (n. 1) 53–54.

roman grec[28]. Toute cette unité narrative consacrée à la trahison avec Mélité et à sa demi victoire en prison est introduite par une scène conflictuelle, qui reproduit sa situation psychique aussitôt après la lecture de la lettre: ἐμεμέριστο πολλοῖς ἅμα τὴν ψυχήν, αἰδοῖ καὶ ὀργῇ καὶ ἔρωτι καὶ ζηλοτυπίᾳ. ἠσχύνετο τὸν ἄνδρα, ὠργίζετο τοῖς γράμμασιν, ὁ ἔρως ἐμάραινε τὴν ὀργήν, ἐξῆπτε τὸν ἔρωτα ἡ ζηλοτυπία, καὶ τέλος ἐκράτησεν ὁ ἔρως. «... son âme se trouva partagée entre plusieurs sentiments: honte, colère, amour, jalousie. Elle avait honte devant son mari, elle était en colère contre la lettre; l'amour tendait à adoucir sa colère, la jalousie attisait son amour, et, finalement, ce fut l'amour qui l'emporta» (5, 24, 3).

C'est un exemple moins conventionnel dans la forme, parce qu'il est basé sur la polysyndète et sur la variatio, et de contenu atypique, parce qu'il ne s'épuise pas dans la parité, mais marque la victoire de l'émotion érotique. La nouveauté principale du personnage de Mélité est représentée justement par cette victoire: contrairement à Thersandre, dont la colère l'emportera à la fin sur l'éros, lui donnant le rôle classique d'antagoniste, Mélité est au contraire l'unique rivale du roman grec qui parvient à aider le couple protagoniste (à part le cas identique de Lamon dans Daphnis et Chloé de Longus): l'amour lui fait renoncer à machiner un complot que la colère ou la jalousie agressive lui auraient dicté. Le topos du renoncement amoureux sera mis en valeur dans des cadres plus disparates de la culture occidentale, surtout dans la variante du personnage plus mûr qui aide un jeune couple: dans le roman, on note une ressemblance avec la splendide image de la Sanseverina dans La Chartreuse de Parme de Stendhal; pour le théâtre, on peut rappeler Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Wagner, et pourquoi pas, le chef d'œuvre cinématographique Casablanca. Dans notre cas, c'est ainsi que se résout le grand écart d'Achille Tatius par rapport au code du roman (code auquel il appartient de toute façon puisque l'exaltation du couple est compromise mais non bouleversée): avec l'affirmation donc d'une vision du monde ludique, sans préjugés, mondaine.

Héliodore, au contraire, pratique une récriture du roman érotique totalement différente de celle d'Achille Tatius; celle-ci était libre et hétérogène à tout point de vue (forme, thèmes, idéologie, morale), la sienne est au contraire fermée, cohérente, philosophiquement motivée. Dans les Ethiopiques, tous les topoi du roman, et donc les conflits émotifs, apparaissent toujours de façon mesurée et organique.

L'importante architecture de ce roman le différencie en fait sous l'aspect aussi bien thématique que narratif: en schématisant, on peut dire que dans les autres romans, un temps linéaire narre une histoire circulaire, alors que chez Héliodore un temps circulaire narre une histoire linéaire; l'histoire des autres romans (c'est-à-dire le plan du signifié) est circulaire parce qu'on narre les

28 Sur le personnage de Mélité cf. Cresci, op. cit. (n. 12); C. Segal, *The Trials at the End of Achilles Tatius "Clitophon and Leucippe": Doublets and Complementaries*, Stud. It. 77 (1984) 83–91.

aventures d'un couple qui tombe amoureux dans son pays d'origine, et vit séparément des aventures répétitives et en série, dans des espaces et des temps qui ont une valeur intrinsèque médiocre (ce sont juste des preuves de leur éros) pour ensuite se retrouver dans la patrie d'origine: de Syracuse à Syracuse chez Chariton, d'Ephèse à Ephèse chez Xénophon, de Tyr à Tyr chez Achille Tatius (où par contre Leucippé est native de Sidon); le récit qui donne lieu à cette histoire (le plan du signifiant) est au contraire linéaire, parce qu'il suit la chronologie de la fable du début à la fin (seul Achille Tatius introduit quelques variations grâce à l'utilisation de la première personne). Dans les Ethiopiques, au contraire, l'histoire est linéaire et représente le chemin suivi par Chariclée de Delphes, où elle a été élevée par le ministre d'Apollon Chariclès, jusqu'à sa patrie d'origine, Méroé, où elle retrouve ses vrais parents, les souverains d'Ethiopie. C'est un long processus cognitif dont les espaces n'ont pas un caractère répétitif, mais s'intègrent avec leur particularité dans une confrontation de culture et dans une hiérarchie du savoir qui culminera dans la représentation utopique de l'Ethiopie, inspirée de la mystique gymnosophiste. La narration est au contraire entièrement antilinéaire: selon le modèle de l'Odyssée mais avec l'utilisation inédite du mystère et du suspense, on commence in mediis rebus, par un assaut de pirates contre le couple sur les bords du Nil, pour ensuite revenir au début et récupérer tous les antécédents, qui se rattachent au milieu de l'œuvre, avec la scène de l'incipit racontée dans une autre perspective, et continuer jusqu'au triomphe final (la séparation du couple est très limitée)[29]. Cette réinterprétation du roman est confiée en bonne partie à un personnage néoplatonicien, le prophète égyptien Calasiris, qui narre toute la première partie en reflétant dans l'action l'image de l'auteur avec un effet de mise en abyme[30]. Le topos du conflit des émotions apparaît dans un moment clé de cette histoire, le récit adressé à Cnémon, jeune Athénien. Calasiris raconte que Chariclès l'a chargé de soigner la maladie mystérieuse dont souffre Chariclée et de la pousser à dépasser son refus obstiné de l'éros; le prophète se fait alors remettre la bande, brodée en lettres éthiopiennes, avec laquelle l'enfant avait été exposée, et apprend ainsi l'histoire de sa naissance anormale, princesse blanche, née de parents noirs, exposée par sa mère pour écarter tout soupçon d'un éventuel adultère (sa couleur provient au contraire de l'influence d'un tableau d'Andromède que l'épouse avait contemplé durant l'étreinte, motif

29 Sur la linéarité de l'histoire héliodorienne en contraste avec le genre érotique cf. T. Szepessy, *Die Aithiopika des Heliodoros und der griechische sophistische Liebesroman,* Acta Antiqua 5 (1957) 241–259.

30 Le concept gidien de mise en abyme est amplement théorisé par L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme* (Paris 1978); sur Calasiris comme reflet oblique de l'auteur et sur la manière de lire son œuvre cf. E. Haight, *Essays on the Greek Romances* (New York 1943) 84–93; J. J. Winkler, *The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros "Aithiopika",* Yale Class. St. 27 (1982) 139–146.

imité par le Tasse pour sa Clorinthe)[31]. Le narrateur souligne ainsi sa réaction après cette lecture surprenante: ἡδονῆς δὲ ἅμα καὶ λύπης ἐνεπλήσθην. καὶ πάθος τι καινότερον ὑπέστην, ὁμοῦ δακρύων καὶ χαίρων, διαχεομένης μὲν τῆς ψυχῆς πρὸς τὴν τῶν ἀγνοουμένων εὕρεσιν καὶ τῶν χρησθέντων ἤδη τὴν ἐπίλυσιν, ἀδημονούσης δὲ πρὸς τὴν τῶν ἐσομένων ἔκβασιν, καὶ τὸν ἀνθρώπινον βίον οἰκτιζούσης ὡς ἄστατόν τι καὶ ἀβέβαιον καὶ ἄλλοτε πρὸς ἄλλα τρεπόμενον, τότε δὲ ὑπερβαλλόντως ἐν ταῖς Χαρικλείας τύχαις γνωριζόμενον [.....] ἐπὶ πολύ τε ἀμφίβολος εἱστήκειν, τῶν μὲν παρελθόντων οἰκτείρειν ἔχων, τῶν δὲ ἐσομένων εὐδαιμονίζειν οὐ θαρσῶν. «... je fus à la fois rempli de plaisir et de peine, et j'étais dans un état extraordinaire, à la fois pleurant et me réjouissant; mon âme s'épanouissait à l'idée d'avoir découvert ce que j'ignorais et, dès à présent, trouvé le sens de l'oracle, mais elle était inquiète sur ce que nous ménageait l'avenir et déplorait la condition humaine, instable, incertaine, jetée tantôt dans un sens et tantôt dans un autre, comme le sort de Chariclée en fournissait un exemple remarquable [...] Longtemps je demeurai indécis, déplorant le passé, et en même temps, n'osant pas me réjouir du futur» (4, 9, 1). Le passage démontre comment le narrateur secondaire utilise, plus encore que le narrateur primaire, une technique narrative basée sur le suspense et sur le point de vue limité. En effet, Calasiris rapporte uniquement les perceptions et les émotions de son propre personnage, les enregistrant sous une forme peu conventionnelle (aucun effet théâtral d'accumulation), et très subjective (il s'agit d'une dispersion dominée ensuite par la rationalité) sans superposer à tout cela son savoir de moi narrateur. Au contraire, et précisément dans ce cas, Calasiris parvient même à occulter l'information qu'il avait en tant que personnage, en utilisant une figure narrative que Genette appelle «paralipse»[32]: nous apprendrons peu après, au cours du dialogue avec Chariclée, que le prophète égyptien avait reçu de la reine éthiopienne Persinna la charge de retrouver sa fille exposée, et avait demandé la bande uniquement pour avoir la confirmation qu'il s'agissait vraiment de Chariclée; la réaction à la lecture représente donc plus qu'une émotion incertaine, il s'agissait d'une identification. Cette dissimulation a provoqué la perplexité chez les interprètes: Hefti considère la charge de Persinna comme un double rôle, mal «fondu» avec l'oracle d'Apollon, alors que Sandy voit dans le développement la ruse d'une figure ambivalente, savante et magicienne; seul John Winkler, dans une recherche au beau titre Jamesien «What Kalasiris knew», a donné son vrai sens à ce renvoi continu de l'information qui constitue le clou de l'œuvre: la stratégie narrative de Calasiris reflète le sens complexe du roman, selon lequel la vérité divine est découverte par degré,

31 Cf. A. Billaut, *Le mythe de Persée et les «Éthiopiques» d'Héliodore: Légendes, représentations et fiction littéraire,* Rev. Et. Gr. 94 (1981) 63–75.

32 *Figures III. Discours du récit* (Paris 1972) 93–94 et 211–212.

par indices progressifs[33]. Ainsi, au moment de la lecture de la bande, aussi bien pour le «narrataire» Cnémon que pour nous lecteurs, une vraie réaction émotive nous est livrée, puisque le personnage de Calasiris oscille entre la pitié pour le passé, la joie du dévoilement présent et l'angoisse pour le futur, mais de façon partielle: le mandat de la reine éthiopienne nous est caché, différé jusqu'au moment dramatique où il sera communiqué à la personne intéressée, à la protagoniste.

Cet épisode de la bande fait partie intégrante de ce long procédé par lequel Calasiris fait prendre conscience à Chariclée de l'éros qu'elle nourrit pour Théagène, en se servant d'une maïeutique graduelle, principe néo-platonicien situé à la base du récit et de l'idéologie d'Héliodore. Avec une thérapie psychanalytique ante litteram, Calasiris dénoue toutes les inhibitions religieuses et morales qui empêchaient Chariclée de s'avouer l'idée même de l'amour, et qui la poussaient, contrairement à l'héroïne plus anticonformiste d'Achille Tatius, à imiter le comportement des héroïnes euripidéennes, de Phèdre en particulier. La confession verbale de l'éros n'est en fait jamais évoquée par Chariclée, pas même à la fin, mais par Calasiris qui explique à la jeune fille son état de psyché amoureuse, et provoque chez elle une perturbation aphasique ainsi décrite: ἱδρῶτι πολλῷ διερρεῖτο τούτων εἰρημένων, ὦ Κνήμων, καὶ δήλη παντοίως ἦν χαίρουσα μὲν ἐφ' οἷς ἤκουσεν, ἀγωνιῶσα δὲ ἐφ' οἷς ἤλπιζεν, ἐρυθριῶσα δὲ ἐφ' οἷς ἐάλωκεν· «Chariclée, ô Cnémon, était couverte de sueur pendant que je lui disais tout cela, et je voyais évidemment qu'elle était agitée de sentiments divers: joyeuse de ce qu'elle entendait, anxieuse à la pensée de ce qu'elle espérait, et rougissant d'avoir été prise» (4, 11, 1). Le topos, exprimé au travers de la prédilection d'Héliodore pour la symétrie, synthétise une longue phase de l'histoire qui tournait autour du conflit entre les pulsions toujours grandissantes et le frein de la pudeur virginale; il s'agit du dernier moment de stupeur avant la totale acceptation de l'éros, basé sur l'idéal du mariage et de la chasteté.

A part ces deux exemples bien insérés dans cet épisode clé, nous retrouvons encore le topos du conflit des émotions dans la fin spectaculaire du roman. L'identification de Chariclée par les deux souverains éthiopiens se manifeste sous une forme graduelle et théâtralisée; lorsque la reine Persinna voit la bande qu'elle avait brodée, elle n'a plus de doute et tombe dans une prostration émotive semblable à celle qu'on vient de voir chez Chariclée: τρόμῳ τε καὶ παλμῷ συνείχετο, καὶ ἱδρῶτι διερρεῖτο, χαίρουσα μὲν ἐφ' οἷς εὕρισκεν, ἀμηχανοῦσα δὲ πρὸς τὸ τῶν παρ' ἐλπίδας ἄπιστον, δεδοικυῖα δὲ τὴν ἐξ Ὑδάσπου τῶν φανερουμένων ὑποψίαν τε καὶ ἀπιστίαν, ἢ καὶ ὀργήν, ἂν οὕτω τύχῃ, καὶ τιμωρίαν. «elle tremblait, elle frissonnait, elle était couverte de sueur, à la fois heureuse d'avoir retrouvé sa fille et désemparée par le caractère invraisem-

33 V. Hefti, *Zur Erzählungstechnik in Heliodors Aethiopica* (Wien 1950) 72–78 (Dublette); G. Sandy, *Characterization and Philosophical Decor in Heliodorus' "Aethiopica"*, Trans. Am. Phil. Ass. 112 (1982) 141–167, sur la trace de Rohde, op. cit. (n. 4) 477–478; Winkler, op. cit. (n. 30) partie 3.

blable d'un événement qu'elle n'avait plus osé espérer; elle craignait que, devant cette révélation, Hydaspe ne conçût des soupçons, ne fût incrédule, ne se mît en colère et, peut-être même, ne se vengeât d'elle» (10, 13, 1). L'intrigue se développe par degrés jusqu'à l'identification par Hydaspe, qui tombe dans un conflit binaire, luttant entre l'affection paternelle et la fermeté royale, alors qu'ensuite, après d'autres épisodes retardateurs et des difficultés de divers types, on parvient au salut de Théagène et à la découverte de son rapport avec Chariclée. Le roman touche alors à sa fin; lisons donc cette description de sentiments collectifs qui donne une résonance publique au dénouement de l'intrigue privée plus qu'une représentation en abyme de l'effet désiré sur le public:

ὁ δῆμος δ' ἑτέρωϑεν σὺν εὐφήμοις ταῖς βοαῖς ἐξεχόρευε, πᾶσα ἡλικία καὶ τύχη συμφώνως τὰ γινόμενα ϑυμηδοῦντες, τὰ μὲν πλεῖστα τῶν λεγομένων οὐ συνιέντες, τὰ ὄντα δὲ ἐκ τῶν προγεγονότων ἐπὶ τῇ Χαρικλείᾳ συμβάλλοντες, ἢ τάχα καὶ ἐξ ὁρμῆς ϑείας, ἢ σύμπαντα ταῦτα ἐσκηνογράφησεν, εἰς ἐπίνοιαν τῶν ἀληϑῶν ἐλϑόντες. ὑφ' ἧς καὶ τὰ ἐναντιώτατα πρὸς συμφωνίαν ἡρμόζετο, χαρᾶς καὶ λύπης συμπεπλεγμένων, γέλωτι δακρύων συγκεραννυμένων, τῶν στυγνοτάτων εἰς ἑορτὴν μεταβαλλομένων, γελώντων ἅμα τῶν κλαιόντων καὶ χαιρόντων τῶν ϑρηνούντων, εὑρισκόντων οὓς μὴ ἐζήτουν καὶ ἀπολλύντων οὓς εὑρηκέναι ἐδόκουν, καὶ τέλος τῶν προσδοκηϑέντων φόνων εἰς εὐαγεῖς ϑυσίας μεταβαλλομένων. «Le peuple, de son côté, poussait des acclamations et dansait de joie; tous les âges, toutes les conditions partageaient également un même bonheur de ce qui arrivait; ils ne comprenaient pas la plus grande partie de ce qui se disait, mais ils devinaient la vérité d'après ce qu'ils savaient des aventures de Chariclée, ou peut-être même étaient-ils éclairés par une inspiration de la divinité qui avait machiné toute cette scène. Grâce à elle, les contraires s'unirent harmonieusement: la joie et le chagrin s'associèrent, le rire se mêla aux larmes, le drame le plus sombre se termina en fête, ceux qui pleuraient se mirent à rire, ceux qui gémissaient furent réjouis, on trouvait ceux qu'on ne cherchait pas, on perdait ceux que l'on croyait avoir trouvés, et, enfin, les sacrifices humains que l'on attendait se transformèrent en cérémonies d'heureux augure» (10, 38, 4).

Avec son tranchant métalittéraire, ce passage est une vraie déclaration poétique qui, dépouillée des accents religieux typiques d'Héliodore, peut nous donner le poids de tout le roman grec et représenter la conclusion de ce développement: le conflit entre les émotions est l'un des moyens par lesquels le roman grec imite le théâtre classique et rivalise avec lui, en le dilatant et l'amplifiant de manière à créer des réponses ambivalentes; le rire et les pleurs se mêlent parce qu'ils sont le fruit des lignes contradictoires de l'intrigue, laquelle doit surprendre le lecteur avec des ramifications complexes; le conflit psychique reflète le dynamisme de l'existence que le roman, forme ouverte par excellence d'après la définition du jeune Lukačs[34], entend canaliser dans sa globalité, en

34 Cf. G. Lukačs, *Die Theorie des Romans* (Berlin 1920), en partie sur la trace de la théorie hégélienne du roman comme épopée bourgeoise; les théories bachtiniennes ne sont pas très éloignées de ce point de vue.

survolant divers niveaux expressifs, du comique au tragique. Mais polyphonie ne signifie pas contradiction irrésolue, elle vise au contraire à un dépassement. Ce passage final d'Héliodore vient éclairer le fait que la poétique romanesque est une poétique anti-tragique et consolatrice; toutes les dissonances s'harmonisent dans le triomphe de l'éros.