

Éros et Tyché dans le roman érotique grec

CORIN BRAGA

<https://doi.org/10.33993/TR.2025.3.01>

*Les deux héros de Longus
sont une sorte de modèle
archétypal pour les autres
couples du « roman idéal »
grec.*

Corin Braga

Professeur à la Faculté des Lettres de
l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca.
Auteur, entre autres, des volumes **Pour
une morphologie du genre utopique**
(2018) et **Archétypologie postmoderne**
(2019).

SI L'ANTIQUITÉ tardive a été l'occasion d'une globalisation de l'imaginaire collectif des peuples incorporés dans l'Empire romain, elle a aussi invité à revisiter et à faire revivre, dans une sorte de réaction au cosmopolitisme débridé, les traditions qui avaient constitué le fondement de la culture classique gréco-romaine. Les intellectuels grecs surtout, bien que soumis à la domination impériale, et peut-être justement pour compenser de manière culturelle la perte de la liberté politique, semblent avoir entretenu le dessein, plus ou moins conscient et assumé, de rétablir le prestige de leur langue et de leur littérature.¹ En fin de compte, ils avaient derrière eux, en tant que modèles encore insurmontables, autant la littérature classique, d'Homère aux tragiques ou encore aux grands philosophes, que les développements de la période hellénistique, quand la culture grecque avait infusé la plupart des civilisations de l'Orient et de la Méditerranée, de l'Asie mineure à l'Égypte, de Babylone à l'Espagne. Par ce « retour aux ori-

gines », ils réaffirmaient en quelque sorte la suprématie spirituelle des Achéens sur les Troyens, dont les survivants avaient, selon le mythe national italique mis en épopée par Virgile, fondé Rome et l'actuel Empire.

La « renaissance » tardive de l'esprit et de la littérature grecque a évolué en synergie avec l'essor de la « deuxième sophistique », un art du discours basé sur la récupération des grands noms de la tradition, ainsi que du style attique, considéré supérieur et plus raffiné que le style asianique. Ce courant, voire mode, nourrissait toute une classe de rhéteurs, raconteurs, écrivains, une espèce de « dandys » avant la lettre de l'Antiquité, qui naviguaient librement dans les contrées de la *pax romana*, entretenant avec leurs discours, conférences, causeries, arguments, histoires et *sketchs*, autant le grand public dans les agoras, que les gens aisés, aristocrates ou esclaves affranchis et enrichis, qui se vantaient de pouvoir les inviter et faire ainsi parade de leur (nouveau) statut.²

À part la « Renaissance hellénique » de la « deuxième sophistique », les changements de mentalité dans l'Empire romain qui se reflètent aussi dans la littérature de l'époque seraient, selon la synopse compréhensive réalisée par Tim Whitmarsh à partir des différentes contributions critiques sur la période, l'émergence d'une nouvelle attitude envers l'individu et un bouleversement des relations entre les genres. Selon les sources passées en revue par Whitmarsh (dont Paul Veyne et Michel Foucault), le passage d'une attitude collective ciblée sur le bien public à une sensibilité individuelle attentive aux valeurs personnelles serait le résultat de la perte de l'autorité politique par les élites, ainsi que de l'avènement d'une nouvelle classe, la « bourgeoisie » antique. La réorganisation des relations sexuelles, quant à elle, se réfère à un recul du phallocentrisme hiérarchique de la période classique et au gain d'une importance accrue par les femmes, avec une libéralisation des mœurs et des rôles sociaux des sexes.³

Ce « nouvel érotisme » imprègne la prose de la période impériale, les romans des I-IV^e siècles ap. J.-C. Il nourrit un sous-genre romanesque pour lequel les auteurs antiques n'avaient pas de nom spécifique et désignaient de manière générale comme des récits fantaisistes (Διηγήματα πλασματικά) et que les commentateurs actuels sont arrivés à nommer le « roman idéal », un roman d'amour centré sur un couple d'amants qui passent par une série d'aventures, des heurs et des malheurs, avant de pouvoir se réunir. Le corpus est constitué par plusieurs textes, dont certains n'ont survécu que partiellement, sur des papyrus, tels *La Ninopédie* ou le *Roman de Ninos* (I^{er} siècle av. J.-C.), *Métiochus et Parthénopé* (I^{er} siècle ap. J.-C.), Iamblichus, *Histoires babyloniennes* (II^e siècle, texte résumé par Photius dans sa *Bibliothèque*), *Kalligone* (II^e siècle), *Iolaos* (II^e siècle), Lollianus, *Histoires phéniciennes* (II^e-III^e siècles), *Sesonchosis* (III^e ou IV^e siècle) et autres, encore plus fragmentaires.⁴ Cinq de ces romans se sont toutefois conservés entièrement (à l'exception peut-être des *Éphésiaques*, qui pourraient être l'abrégé d'un original plus long) : *Les aventures de Chéréas et de Callirhoé* de Chariton

d'Aphrodise (I-II^e siècle), *Les Éphésiaques ou le roman d'Habrocomès et d'Anthia* de Xénophon d'Éphèse (II^e siècle), *Les aventures de Leucippé et de Clitophon* d'Achille Tatius (II^e siècle), *Daphnis et Chloé* de Longus (III^e siècle), *Les Éthiopiennes ou Histoire de Theagène et Chariclée* d'Héliodore (III^e-IV^e siècle).

POUR ERWIN Rohde, la thématique érotique même, en désaccord avec les sujets et les personnages héroïques de l'épopée et de la tragédie, relègue les *Érotika* dans la périphérie des récits sentimentaux, décadents, pompeux, triviaux, d'amusement.⁵ Il va de soi que son jugement a été critiqué par la suite. Par exemple, Brigitte Egger y identifie un stéréotype patriarcal selon lequel les récits érotiques rentreraient dans la catégorie du « roman trivial », d'un goût douteux, destiné à un public majoritairement féminin et à peine éduqué. Faisant l'archéologie de ce préjugé sexuel qui se perpétue depuis l'Antiquité à Rohde, Egger évoque les *Lettres* de Julien dans lesquelles l'empereur critique les « hypothèses érotiques », suggérant que le public devrait lire des récits historiques et non pas amoureux, ainsi que les conseils cyniques de Persius ou Priscianus, qui recommandent les « *fabulae amatoriae* » comme moyen de relâchement pour les avocats ou comme remède contre l'impotence.⁶ En tout cas, l'imputation de trivialité a suffi à elle seule pour exclure le « roman idéal » du canon de la haute littérature.

C'est Mikhaïl Bakhtine qui a fait un effort substantiel pour changer ce paradigme d'interprétation péjorative et de valorisation négative. Selon le chercheur russe, le roman antique, en opposition avec les genres « sérieux » comme l'épopée, la tragédie, l'histoire ou la rhétorique classique, rentrerait dans la catégorie des genres populaires, de la littérature « carnavalesque ». Les caractéristiques principales de cette forme paradigmatique seraient : la réorientation de l'intérêt pour le mythe, le passé, le spirituel et la transcendance vers les sujets de la vie courante, la contemporanéité, la corporalité et l'immanence ; puis, le rejet des intrigues héritées (les mythes de la grande tradition) et l'arrivée des sujets parodiques, expérimentaux, engendrés par une fantaisie libre de toute contrainte ; finalement, une variété recherchée des formes d'expression et des genres, une grande diversité de tonalités de la narration, le mélange du sérieux et du comique, du style élevé et du style vulgaire, etc.⁷

Plusieurs commentateurs ont identifié dans ces récits les « rites de passage » définis par Arnold Van Gennep. Pour passer de la catégorie d'adolescent à celle d'adulte le jeune homme doit affronter une série d'épreuves symboliques, qui confirment sa capacité d'assumer un rôle dans le groupe et de recevoir une fille en mariage pour constituer une famille.⁸ Toutefois, dans les romans érotiques grecs la présence de ce schéma d'initiation n'arrive jamais, semble-t-il, à donner aux récits une cohérence de *Bildungsroman*. À la différence de la conception moderne de l'individualité, qui suppose un trajet intérieur, une maturation

caractérielle, les amants antiques n'ont pas de profondeur psychologique, les épreuves les laissent inchangés, ils restent les mêmes du début à la fin des aventures. Réfléchissant sur ce manque d'évolution sentimentale, John R. Morgan en déduit que les romans érotiques grecs ne supposent pas une éducation émotionnelle explicite, une « pédagogie » de la sexualité.⁹ Ce qui ne les empêche toutefois de proposer un modèle moral « idéal », celui de la fidélité amoureuse et conjugale absolue, contre vents et marées, lisez obstacles et malheurs du sort.

Traitant de définir le chronotope du roman grec, Mikhaïl Bakhtine a diagnostiqué, peut-être en généralisant un peu trop, en plus des caractères immuables des personnages, aussi bien un espace abstrait, avec peu de coloris local et ethnique, et un temps immobile, sans évolutions et changements. Ainsi, il voit les aventures des héros comme suspendues en dehors de leur histoire biographique, dans ce qu'il appelle un « temps de l'aventure ». Si le début et la fin d'un récit appartiennent à la vie « normale », quotidienne, comprenant respectivement la rencontre des amoureux et l'accomplissement de leur amour par le mariage, le « développement » ou le milieu du récit est une sorte de hiatus extratemporel, dans lequel s'insèrent des péripéties qui doivent mettre à l'épreuve et certifier en quelque sorte la qualité de l'amour.¹⁰ Il s'agit d'un délai narratif entre le désir et sa consommation, d'une sorte de test prolongé auquel l'auteur soumet ses personnages pour vérifier et garantir la stabilité du couple et pour offrir au lecteur une profusion épique garante de la lecture comme « plaisir du texte ». Dans les mots de Lawrence Kim,

*The novels are thus organised around a series of ordeals designed to test the characters' faith in each other and to reaffirm what had already existed from the beginning – their love.*¹¹

Or, à l'encontre du « temps biographique » qui se soumet à un cadre fixe, le « temps de l'aventure » jouit d'une grande liberté d'invention. Les épisodes s'enchaînent sans nécessité causale ou logique narrative : pirates, bandits, guerres, rapt, accidents et fausses morts, rencontres fortuites surviennent de manière inattendue, imprévisible, contingente et aléatoire. Des jonctions et des disjonctions temporelles et spatiales, des « bifurcations » dans les termes de la physique du chaos, poussent les personnages au long d'une histoire qui ne suit pas le cours normal du temps réel.¹² Lawrence Kim résume cette configuration épique dans les termes suivants :

*The result is a tenuously related series of events governed by the logic of random contingency. Moreover, the episodes are potentially infinite and reversible, that is, they have no necessary conclusion and could be re-ordered without essentially changing anything.*¹³

Tim Whitmarsh associe les deux temporalités des héros, celle biographique et celle de l'aventure, à deux formes d'existence de la cité et de la communauté dont ils sont les membres. Le début et le final des romans correspondent à un état d'harmonie sociale, alors que l'amour entre les deux jeunes semble faire trembler la stabilité civile. Le départ (dans la plupart des cas par force : voyage malencontreux, échouage du bateau, fausse mort, rapt par des pirates ou bandits, etc.) laisse la *polis* dans un état de manque et d'attente et pousse même plusieurs de ses membres (envoyés des autorités, pères, frères ou autres parents, amis des disparus) à quitter eux-aussi la ville pour partir à leur recherche. La disparition du couple crée un désarroi au niveau de toute la société, l'amour et surtout ses conséquences impétueuses, qui est le moteur de la narration, agit comme un facteur chaotique pour la cité aussi. La *stase* initiale correspond aux valeurs civiques, alors que le dynamisme du « temps de l'aventure » est l'expression d'un individualisme éruptif, qui doit être contenu et dompté.¹⁴ Du dénouement des péripéties et de la réunion finale des protagonistes, consacrée par leur mariage, dépend le retour à l'ordre, au *nomos*, la restauration de l'équilibre social.

Le point de départ de la narration est un état d'équilibre et d'harmonie, autant des héros que de leurs familles et de leurs cités. La *polis* jouit d'une vie normale, réglée par le *nomos* et les conventions sociales. Si on reprend la comparaison métaphorique des schémas épiques avec des modèles cosmologiques, la communauté initiale constitue un système solaire stable, avec des planètes gravitant régulièrement autour d'un soleil central selon les règles mathématiques de la « musique des sphères ». Elle est un petit cosmos archétypal. Or, voilà que dans ce micro-univers surgit une force explosive qui menace de le faire s'effondrer.

Cette force est celle de l'Amour. Erwin Rohde déjà faisait remarquer que la thématique érotique et la figure d'Éros ne font leur entrée en scène que tard dans la littérature antique. La poésie épique et la tragédie classiques considéraient ces intrigues comme secondaires et inférieures par rapport aux grands conflits qui opposaient les protagonistes aux dieux, à d'autres héros, à la famille, etc. La raison et la juste mesure limitaient l'emprise des passions sur l'individu, ainsi que peu de textes, à quelques exceptions notables comme le *Phèdre* de Sophocle, faisaient des affaires du cœur des intrigues tragiques. En tout cas, concluait Rohde, les Grecs considéraient le pouvoir de l'amour comme un « pathos » aveugle et indigne, un malheur humiliant.¹⁵

C'est dans les tragédies tardives de l'époque hellénistique, et puis dans le « roman idéal » sous l'Empire, que les conflits érotiques deviennent à la mode, sous deux aspects complémentaires, autant comme amour exemplaire que comme des passions aberrantes. L'attraction entre les sexes opposés, bénéfique ou maligne, pourrait être expliquée par l'anthropologie fantastique que donne un des participants au *Banquet* de Platon, Aristophanes.¹⁶ Selon lui, Zeus aurait créé, au début, des mâles, des femelles et des androgynes. Dotés de quatre

main, quatre pieds, deux faces, deux oreilles, deux sexes, tous ces êtres étaient si forts qu'ils menaçaient l'existence des dieux mêmes. Pour remédier à cette anomalie, Zeus a décidé de les séparer en deux êtres : les mâles initiaux ont donné naissance à deux hommes, les femelles à deux femmes, et les androgynes à un homme et une femme. Or, la nostalgie de leur condition originarie pousse chacune de ces moitiés humaines à chercher et rester accouplée à la moitié manquante : l'homme résulte du mâle originel à un autre homme, la femme provenant d'une femelle originelle à une autre femme, et l'homme issu d'un androgyne à une femme.¹⁷ Le dieu qui personnifie cette attraction est Éros :

C'est donc sûrement depuis ce temps lointain qu'au cœur des hommes est implanté l'amour des uns pour les autres, lui par qui est rassemblé notre nature première, lui dont l'ambition est, avec deux êtres, d'en faire un seul et d'être ainsi le guérisseur de la nature humaine. Chacun de nous, par conséquent, est fraction complémentaire, tessère¹⁸ d'homme, et coupé comme il l'a été, une manière de carrel, le dédoublement d'une chose unique : il s'ensuit que chacun est constamment en quête de la fraction complémentaire, de la tessère de lui-même.¹⁹

DANS LE roman grec d'amour, toutes ces formes de sexualité humaine, hétéro- et homosexualité, sont présentes. Le couple des protagonistes, surtout, incarne la perfection de l'androgyne, autant le jeune homme que la jeune fille étant des exemplaires parfaits de deux sexes. Leur rencontre produit à chaque fois un coup de foudre, puisqu'il s'agit de la reconnaissance entre deux moitiés originaires. Les rapt et les accidents qui vont les séparer, les mésaventures et les ennuis qu'ils devront subir, ne réussiront pas à couper le lien anthropologique qui les unit, ce seront plutôt des épreuves pour tester la solidité de la relation. D'autres formes d'attraction se manifesteront aussi, des hommes de diverses conditions, des bandits à des aristocrates, s'éprendront de la jeune fille, des femmes prédatrices feront tout pour amener le jeune homme dans leur lit, mais chaque fois il s'avèrera que ces prétendants ne sont pas la bonne « moitié » des protagonistes, que leur désir est bas, grossier et pervers, et que seul l'amour entre les protagonistes détient la pureté et la stabilité archétypale.

L'importance qu'acquiert Éros dans la littérature reflète le rôle que la mystique orphique, puis celle pythagoricienne et platonicienne, avait attribué à Phanès Protogonos, le premier né, divinité ancestrale, origine de l'univers. Avec cette valorisation théogonique, l'enfant chéri d'Aphrodite, l'espiègle chérubin responsable des emportements amoureux des dieux, devient une force cosmique, un principe universel qui assure la liaison et la cohérence de toutes choses. De tous les auteurs érotiques, Longus insiste le plus sur cet aspect qui approche Éros des autres divinités primitives qui régissent le sort, comme les Moïres :

*son pouvoir est tel qu'il dépasse même celui de Zeus. Il règne sur les éléments, il règne sur les astres, il règne sur les autres dieux, ses pareils [...] Toutes les fleurs sont l'ouvrage de l'Amour ; ces arbres-là sont ses œuvres ; c'est grâce à lui que les rivières coulent et que soufflent les vents.*²⁰

Cette envergure panthéiste fait d'Éros, de même que d'Heimarménè, une force implacable, à laquelle ni les dieux, et encore moins les humains, ne sauraient se soustraire : « pour l'Amour, il n'est pas de remède, ni que l'on boive, ni que l'on mange, pas d'incantation pour l'endormir. »²¹

Des deux faces de ce « grand démon » présentées par Platon dans des dialogues comme *Phèdre* et *Le Banquet*, l'éros charnel et l'éros spirituel, si Apulée opte pour l'hypostase mystique, transcendante, qui attire la psyché des mortels dans le monde sur-céleste, les auteurs de romans érotiques, quant à eux, mettent l'accent plutôt sur l'amour en tant que passion incontrôlée de l'âme et « moteur » des intrigues épiques. En faisant appel à un autre mythe de Platon, celui du char ailé de l'âme du dialogue *Phaidros*,²² on pourrait dire que si l'Amour spirituel est la force idéale vers laquelle tend le cocher (la sagesse – *sophrosyné*, l'intellect – *logistikon*), l'amour charnel, dans ses aspects de sentiment tendre et de passion instinctuelle, est symbolisé par les deux chevaux attelés, le blanc (la volonté – *thymos*, les « choses du cœur » – *thymoeides*), et le noir (les appétits et les plaisirs – *epithymia*, les « choses du ventre » – *epithymetikon*). Quand le cocher réussit à maîtriser le cheval blanc, le char se dirige vers le monde des dieux, quand il perd le contrôle sur le cheval noir, le char est précipité dans le tourbillon et le chaos du monde inférieur :

*Voilà pour l'existence des dieux ; passons aux autres âmes. Celle-ci fait de son mieux pour suivre les Dieux ; elle élève vers le lieu qui est en dehors du ciel la tête de son cocher ; entraînée dans la révolution circulaire, elle est à grand-peine capable, dans l'embarras que ses chevaux lui causent, de porter les yeux sur les réalités. Cette autre tantôt lève, tantôt enfonce sa tête et, ne maîtrisant pas ses chevaux, elle voit les unes et non les autres. Quant au reste des âmes, comme elles aspirent toutes à monter, elles prennent bien la suite ; mais c'est peine perdue : elles sombrent dans le remous qui les entraîne, se piétinant et se bousculant entre elles, chacune s'efforçant de se placer en avant d'une autre. C'est donc le tumulte, la lutte, les sueurs, tout cela à son comble, et, comme de juste, l'occasion pour beaucoup d'âmes, du fait de l'impéritie des cochers, d'être estropiées ; pour beaucoup d'entre elles, d'avoir beaucoup de leur plumage froissé !*²³

Dans le « roman idéal » les deux « chevaux » platoniciens sont bien représentés par deux types de personnages amoureux. D'un côté, les couples des amants qui donnent leurs noms aux récits respectifs sont les correspondants du cheval blanc

des sentiments érotiques purs, nobles, psychagogiques. La beauté des protagonistes renvoie à la beauté archétypale d'Éros, et des dieux en général, qui les attire par l'effet de similitude et de sympathie érotique. De l'autre côté, autour des deux amoureux pullulent une multitude d'autres hommes et femmes que la beauté des héros rend littéralement fous, enragés érotiques, capables de tout crime pour satisfaire leur désir. Nous aurons l'occasion d'analyser dans chaque roman le comportement écervelé et scélérat de tous ces prétendants dominés par le cheval noir de l'instinct aveugle. L'amour se manifeste chez eux sous la forme d'une folie libidinale, de la *mania* suscitée par Éros, à l'instar de la fureur orgiastique inspirée par Dionysos.²⁴

L'harmonie initiale de la cité est donc rompue par le coup de foudre que subissent les deux protagonistes. Pour contenir cette énergie disruptive, les familles, les autorités, les citoyens sont prêts à assouvir et à domestiquer l'amour en lui donnant satisfaction par un mariage festif, célébré par toute la cité. Néanmoins, les forces mises en marche sont beaucoup plus puissantes que le pouvoir de contention de la *polis*. Comme je le suggérais déjà, le couple d'amoureux sortira de sous la protection d'Hestia et des dieux lares et rejoindra Hermès, le dieu des voyages, des disruptions, des errements. Des accidents et malchances (rapt et vols, tempêtes et échouages de bateaux, morts apparentes, etc.) vont rejeter les jeunes protagonistes hors de l'espace protecteur de la ville sur les voies du grand monde, pleines de périls et d'imprévu. Entre le désir érotique et son assouvissement marital s'interpose un délai de plus en plus long et suppliciant, un retard qui ouvre (et on peut dire crée) l'espace des voyages et le temps de l'aventure.

Les auteurs antiques personnifiaient ce dynamisme de l'aléatoire par la figure de Tyché, Fortuna, en tant que divinité aveugle et imprévisible.²⁵ Les romans érotiques antiques parcourent des trajectoires de plus en plus longues, tant dans l'espace (Grèce, Ionie, Rhodes, Sicile, Italie, Mésopotamie, Perse, Égypte, Nubie, etc.) que dans le temps. Mais au fur et à mesure, la force sous-jacente de l'Amour finira par intervenir et bloquer les déambulations oscillatoires, de manière impérative si besoin est. Le plus souvent le principe érotique restaurateur de l'ordre est représenté par un des grands dieux (Isis, Aphrodite, Apollo, Artémis, Zeus, etc.), capables de faire sortir leurs protégés humains de sous l'emprise de Tyché.

Le modèle de cette intrigue qui organise les romans érotiques grecs se retrouve dans un conte antique très influent par la suite, *Amor et Psychè*. Nous allons l'analyser parce qu'il met en évidence, *in nuce* en quelque sort, le *pattern* narratif des *Erotika*. Le sujet (*mythos*, dans les termes d'Aristote) du conte est présent dans le Motif Index du folklore universel de Stith Thompson sous la rubrique H1385 (*Quest for lost persons*), H1385.4 (*Quest for vanished husband*) et H1385.5 (*Quest for vanished lover*).²⁶ Quant à son origine, les commentateurs lui ont attribué plusieurs sources possibles : la mythologie commune indoeuro-

péenne (J. Ö. Swahn), celle égyptienne (K. Kerényi), iranienne (R. Reitzenstein), grecque-alexandrine (H. Erbse, R. Helm, L. Hermann), berbère-africaine (V. Brugnatelli). Déchu du statut de mythe à celui de conte folklorique, il se retrouvait dans l'Antiquité tardive parmi les « récits milésiens », textes anonymes qui constituaient en quelque sorte la « culture populaire » (*pop culture* en anglais) de l'époque.²⁷

APULÉE A repris à son compte ce récit, en lui concédant trois chapitres de son roman *Les Métamorphoses*. Comme j'ai essayé de le démontrer dans une autre étude,²⁸ il en a fait une mise en abyme allégorique pour le destin de son protagoniste Lucius. D'un conte populaire, il l'aura transformé en un conte philosophique, dans les cadres du médio-platonisme de l'époque. Dans ce sens, Henri Jeanmaire propose d'y voir une variante des allégories sur l'Amour mises en place par Platon dans les dialogues *Phèdre* et *Symposion*,²⁹ W. Hooker – une allégorie des scénarios des initiations aux mystères de facture pythagoricienne et platonicienne,³⁰ R. Merkelbach – des mystères alexandrins d'Isis et Osiris.³¹ Ainsi, selon l'interprétation médio-platonicienne commune à l'époque, le nom de la jeune fille renvoie directement à l'âme humaine, *psyché*, et donc son évolution se pose d'emblée comme une parabole du destin de l'être humain. Sans présenter des parallélismes narratifs ponctuels avec les aventures de Lucius, l'histoire, les errements et l'ascension finale de Psyché offrent une suggestion pour le sens de l'évolution du protagoniste et donnent au roman un sens global (*dianoia*, dans les termes d'Aristote) mystique.

Quels sont donc les traits significatifs du conte qui se retrouvent dans le roman érotique grec ? La clef de l'intrigue est donnée par la beauté excessive de Psyché, la fille cadette du roi : « de la plus jeune des jeunes filles la beauté était si extraordinaire, si éclatante qu'on ne pouvait l'exprimer ni la louer de façon suffisante à cause de la pauvreté du langage humain ».³² De la même façon, dans tous les cinq romans grecs conservés, les couples des amants seront d'une beauté inouïe. Longus dit de ses héros Daphnis et Chloé qu'« en eux brillait une beauté qui n'avait rien de rustique. »³³ Anthia, la protagoniste des *Éphésiaques*, « était belle entre toutes les autres vierges : elle avait quatorze ans : son corps était une fleur de beauté et sa parure ajoutait encore à sa grâce », alors que Habrocomès « en éprouvait de l'orgueil, et s'il se glorifiait de sa vertu, il était plus fier encore de sa beauté. »³⁴ Callirhoé, des *Aventures de Chéréas et de Callirhoé* de Chariton, est « une merveille de jeune fille, qui faisait l'étonnement de la Sicile entière », alors que Chéréas « unissait la noblesse d'âme à la beauté. »³⁵ Leucippé d'Achille Tatius jouit d'un portrait digne d'« Europe sur son taureau » et l'effet de son éclat sur les autres est instantané : « Dès que je la vis, je fus perdu ; car la beauté fait une blessure plus profonde qu'une flèche et, passant par les yeux, pénètre jusque dans l'âme. »³⁶ Dans *Les Éthiopiennes* d'Héliodore, le jeune Théagène est

vu par sa belle-mère comme « le nouvel Hippolyte », alors que Chariclée est « le plus rayonnant des êtres humains. »³⁷

Or, voilà que cette beauté surhumaine déplaît à Vénus, car en général tout don d'excellence rend ombrageux les dieux, censés représenter les qualités humaines au superlatif. Il y a maint exemple de dieux jaloux qui s'emportent contre ceux qui prétendent mieux tisser, ou chanter de la lyre, rendre de meilleurs oracles, être plus vigoureux ou encore plus beaux que les divinités respectives. Dans le cas de Psyché, les choses sont encore pires, car sa beauté risque de capter l'adulation du peuple : « Ce transfert insolent des honneurs dus aux divinités au culte d'une jeune fille mortelle excita fort la colère de la véritable Vénus ». La déesse se plaint : « me voilà donc, moi, Vénus, contrainte de partager avec une fille mortelle les honneurs dus à ma majesté, et mon nom, qui est inscrit au ciel, se trouve profané par les vils contacts de la terre. »³⁸ L'orgueil des humains de faire concurrence aux divinités les rend coupables d'*asebeia*, d'irrespect religieux, comme dans le cas d'Habrocomès, qui, « Éros même, il se refusait à le regarder comme un dieu, l'écartant avec dédain et n'en faisant nul compte. »³⁹

Toutefois Psyché n'est pas fautive délibérément de *hybris*, ce n'est pas elle qui a demandé sa beauté (c'est la nature qui l'en a parée), elle ne s'en enorgueillit pas ; par contre, elle « ne recueille aucun avantage de son charme. »⁴⁰ Sa beauté prodigieuse n'incite pas l'érotisme des mâles, mais une admiration distanciée, comme celle due à un être d'une condition différente de l'humaine : « On admire, sans doute, son air de déesse, mais comme tout le monde admire une statue habilement ciselée. »⁴¹ C'est la perfection même qui la rend inaccessible à ses possibles prétendants, alors que ses deux sœurs, moins belles, trouvent facilement des mariages convenables.

Contrarié et inquiet, le « malheureux père de cette fille infortunée » demande conseil à l'oracle d'Apollon. La réponse oraculaire est, comme d'habitude pour ce dieu oblique (*loxias*), absconse et ambiguë, annonçant que, pour compenser l'offense que sa beauté fait à Vénus, Psyché devrait être exposée sur une montagne pour être la victime d'un « monstre cruel, féroce et serpentin ». Ce que le message ne dévoile pas c'est que cet « hymen funèbre » ne sera pas une simple mise-à-mort justicière, mais l'occasion d'une ordalie qui donnera à la fille la possibilité de développer pleinement son potentiel divin. En effet, le « monstre » qui ravit la fille exposée est personne d'autre qu'Amour. Bien que sa mère l'ait chargé de faire tomber Psyché amoureuse d'un homme indigne, donc de la rabaisser à la condition humaine, Éros s'en éprend lui-même et par son amour la haussera à la condition des Olympiens. En fin de compte, l'oracle n'aura pas totalement caché ou modifié le sens des épreuves qui attendent Psyché, en présentant comme une exposition funèbre un rapt heureux, car l'« hymen » annoncé suppose bien une mort symbolique, à travers des épreuves mortifères, en vue d'une transcendance ultérieure.

LA VÉRITABLE impiété de Psyché s'avèrera être non pas sa beauté exquise, mais sa curiosité ingénue et incontrôlée, *ingenita curiositas*, pour les secrets divins. Désireuse d'apprendre, sur le mauvais conseil de ses sœurs jalouses, la vraie nature de son amant, elle enfreint l'interdiction de le regarder, de sorte que son indiscretion devient une *sacrilega curiositas*. Toutefois, si Sémélé ou Actéon avaient dû payer par la mort la tentation de regarder les dieux dans leur nature même, Psyché est heureuse de rester en vie et de recevoir une deuxième chance de prouver que son humilité amoureuse peut compenser le manque de respect aux dieux.

Chassée du palais merveilleux, abandonné par Amour, et par les autres dieux aussi, comme Cérès et Junon qui n'osent pas s'opposer à la colère de Vénus, Psyché sort de l'espace protégé d'un foyer (défendu par Hestia et les mânes) et se retrouve exposée, selon la coutume antique de l'exposition du nouveau-né que le père ne reconnaît pas en tant qu'héritier, aux vicissitudes des espaces ouverts et dangereux, où grondent des périls inconnus. Comme annoncé, la personnification de ces aléas du sort est, dans le conte d'Amour et Psyché, ainsi que dans les romans érotiques grecs, la divinité du hasard, Tyché, Fortuna. Prévoyant ce qu'il se passera, Amour se lamente sur le sort de son aimée : « Ma tendre Psyché, ma femme chérie, la Fortune irritée te menace d'un terrible danger. »⁴² Cette force aveugle, qui enchaîne des accidents et des ennuis imprévus et mène les protagonistes sur le trajet zigzagué d'une série d'épisodes qui n'ont rien de l'organicité de sens de la *dianoia* aristotélique, est l'intrigue qui mettra en marche le « roman idéal », le « moteur » des aventures de ses protagonistes.

Toutefois, dans le cas de Psyché, à la différence des autres amoureux grecs, ce n'est pas Tyché qui précipite la jeune fille dans des mésaventures, mais sa (future) belle-mère, Vénus elle-même, qui semble vouloir la faire périr, mais en fait lui impose une sorte de tests, comme pour voir si, à la limite, elle mériterait le mariage avec Amour. Les épreuves infligées à Psyché empruntent la thématique et la figuration des récits folkloriques : sélectionner et séparer les divers grains d'un monceau indistinct ; récupérer un flocon de la toison d'or d'une brebis monstrueuse ; recueillir une fiole de l'eau glacée d'une fontaine qui se jette dans le Styx. À première vue, ce sont des exploits impossibles pour un humain et, à chaque occasion, Psyché déprime et s'apprête à périr dans la tentative. Mais, à l'instar des héros des contes de fées chamaniques, elle recevra l'aide d'êtres surnaturels bienveillants : les fourmis – un roseau musical du fleuve qui isole les brebis d'or – l'aigle de Jupiter, de manière qu'elle s'en sort finalement victorieuse de ces ordales.

Le plus difficile est le quatrième « examen » que Psyché doit passer : descendre dans le palais de Proserpine et lui demander, au nom de Vénus, un baume de beauté. Cette fois, c'est une tour animée, sur laquelle elle monte pour se suicider, qui prend vie et lui donne des conseils pour l'expédition infernale. Le voyage de Psyché qui s'ensuit suivra le trajet habituel des catabases à l'enfer :

identification d'un « soupirail de Pluton » dans le Ténare ; éviter de parler avec un ânier et son âne boiteux (Empousa ?) ; passer l'Achéron grâce à deux pièces de monnaie, payées au tour et au retour à Charon ; ne pas s'arrêter à l'invitation de quelques vieilles femmes occupées à tisser (les Moïres ?) ; amadouer grâce à des gâteaux pétris avec du vin et de la farine d'orge le chien à trois têtes (le Cerbère) ; finalement, ne pas céder à l'hospitalité de Proserpine, ce qui la rendrait prisonnière à jamais du Royaume des morts.

Psyché respecte toutes les prescriptions et obtient de Proserpine le baume pour Vénus. C'est à son retour qu'elle faillit à nouveau, toujours à cause de sa curiosité sacrilège : elle ouvre la pyxide pensant pouvoir bénéficier elle-même de la beauté divine. Or, la pommade s'avère être une émanation paralysante, « un sommeil de mort, un sommeil vraiment stygien. »⁴³ Psyché brise une interdiction similaire à celle que les mystagogues d'Eleusis enjoignaient aux initiés : le conseil ferme de ne pas se retourner, ce à quoi avait déjà manqué Orphée. J'argumentais dans une autre étude sur les *Métamorphoses* que, tout en étant un test contre la curiosité impie, l'épreuve n'est pas une supercherie cynique de Vénus, acharnée à perdre sa bru. De même que les onguents de Pamphile, qui transforment chaque utilisateur dans l'animal qui exprime le mieux sa nature profonde (l'âne pour Lucius !), le baume a des effets différents en fonction de son consommateur : crème de beauté pour la déesse de l'amour, ingrédient létal pour ceux qui approchent la déesse du Hadès, qui avait elle-même mangé les fruits interdits de l'autre monde.⁴⁴

L'échec de Psyché, qui s'endort d'un sommeil fatal, confirme que l'épreuve suprême de l'ordalie est l'expérience de la mort. C'est aux dieux de renverser la situation, à Amour de réveiller et de sauver son amante et à Zeus de la rehausser au rang des dieux pour que son mariage avec le fils de Vénus ne soit plus perçu comme une mésalliance honteuse. Dans l'économie de l'intrigue, c'est l'intervention des dieux, qui symbolisent des principes de volonté et d'intentionnalité individuelles, qui met fin aux tournolements de Fortuna, personnification du hasard impersonnel. Dans le roman érotique grec, les amants finiront toujours par sortir indemnes de leurs mésaventures grâce au patronage d'un dieu bienveillant capable de contrer Tyché : Aphrodite, Éros, Artémis, Isis, etc.

Dans le roman d'Apulée, le conte d'*Amour et Psyché* devient, comme annoncé, un « conte philosophique », à l'instar des « mythes » de Platon. Dans l'esprit des interprétations allégoriques des néo-pythagoriciens et médio-platoniciens de son époque, l'auteur suggère que la jeune fille, dont le nom est transparent par lui-même, est un symbole de l'âme humaine. Selon la mythologie orphique, l'âme a une nature dionysiaque, mais est obligée de vivre dans un corps de chair, de nature titanesque. Enfermée dans le corps-prison et le monde-caverne, Psyché est réduite à traverser des situations et à rencontrer des obstacles qui semblent souvent insurmontables. Pour sortir de sous l'empire du sort, elle devrait quitter

l'univers matériel et remonter au ciel des essences divines. Se libérer de la prison du corps implique une mort physique qui, pour le public de l'Antiquité tardive, était représentée symboliquement par une descente aux enfers que la plupart des religions à mystères mettaient en scène d'une manière ou d'une autre. Déméter et Perséphone, Dionysos Liber, Isis et Osiris, Mithra, étaient quelques-unes des divinités qui patronnaient ces initiations.⁴⁵

Dans la mystique de l'Antiquité tardive, le rôle de guide était assumé par Éros que les orphiques et les pythagoriciens voyaient comme Phanès Protogonos, le premier né, un Éros cosmique.⁴⁶ Platon a doublé la figure de l'enfant charmant d'Aphrodite de celle d'un « grand démon », un être « intermédiaire entre le dieu et le mortel », qui a le rôle « de traduire et de transmettre aux dieux ce qui vient des hommes et, aux hommes, ce qui vient des dieux : les prières et sacrifices de ceux-là, les ordonnances de ceux-ci et la rétribution des sacrifices ; et d'autre part, puisqu'il est à mi-distance des uns et des autres, de combler le vide : il est ainsi le lien qui unit le Tout à lui-même. »⁴⁷ C'est en effet l'emploi symbolique que reçoit l'Amour dans la parabole platonicienne d'Apulée : libérer Psyché, l'âme humaine, de sa condition mortelle et l'élever, par un mariage mystique, à la condition divine. Le conte philosophique *Amour et Psyché* devrait permettre à Lucius (ou du moins à ses lecteurs) de comprendre le sens téléologique de ses (més)aventures.

Comme j'ai essayé de le démontrer dans mon travail déjà cité sur les *Métamorphoses*, Apulée introduit dans son *Âne d'or* (*Les Métamorphoses*), par rapport au récit « milésien » *Lucius ou l'âne*, un scénario initiatique archétypal, qui donne un sens mystique au destin de son personnage. D'être en contact avec plusieurs pratiques religieuses (magie et sorcellerie, christianisme, culte de Dea Syria, culte dionysiaque, mystique néo-pythagoricienne et médio-platonicienne, mystères d'Isis et Sarapis) et de faire l'expérience de leurs effets maléfiques ou bénéfiques, Lucius, l'homme, gagne le savoir et les moyens de dominer la nature animale en lui-même (l'âne intérieur) et de libérer sa nature divine, en tant qu'initié aux mystères. Le conte *Amour et Psyché* ne fait que mettre en exergue ce sens anagogique qu'Apulée veut imposer à son roman.

La présence d'un tel *telos* fait des *Métamorphoses*, selon ma définition, un roman archétypal, qui respecte les principes de la *Poétique* d'Aristote. Son absence, en revanche, laisse la narration errer au gré de l'imagination de l'auteur, hors les contraintes d'une structure organique et d'une *dianoia* globale. C'est la différence entre ce que David Quint appelle, en regard du roman érotique grec, respectivement une « linéarité téléologique » (*teleological linearity*) et des « épisodes digressifs » (*digressive episodicity*).⁴⁸ Le « roman idéal » est partagé entre ces deux forces : la force disruptive de Fortune, qui sépare les amants et les jette sur des trajectoires divergentes et pleines de périls, d'un côté, et l'intervention salvatrice d'une divinité olympienne, qui finit par faire converger les deux destins et de rassembler les personnages dans un hyménée heureux, de l'autre.

COMMENT LES auteurs grecs gèrent-ils cette tension dans leurs récits d'amour ? Dans les cinq « romans idéaux » conservés de l'Antiquité, ces deux forces, centripète et centrifuge, s'opposent de manière de plus en plus accentuée. Et si, dans des textes pléthoriques comme *Les Éphésiaques* de Xénophon d'Éphèse ou *Les Éthiopiennes* d'Héliodore la structure fermée semble sur le point de céder sous la pression de l'enchaînement de plus en plus long d'épisodes, le roman où la pression de la force cohésive de l'Amour réussit à chaque intervention disruptive de Fortuna à maintenir les amants dans un milieu sécurisé est *Daphnis et Chloé* de Longus. Dans ce texte, on dirait que la forme fixe aristotélicienne résiste avec succès à quelques « explosions » narratives anarchiques bien timides et vite contrôlées, à des tentatives de bourgeonnement d'épisodes aventureux que l'auteur s'empresse de tuer en herbe.

Tout d'abord, il est nécessaire de noter que le roman de Longus est le seul qui a comme décor le milieu rural, la vie des champs. Tous les autres romans sont « citadins », ils évoquent diverses cités de Grèce, d'Ionie, de l'Empire perse, d'Égypte, d'Éthiopie, d'Italie, de Sicile, etc. Quand les héros s'arrêtent dans quelque village, ce n'est qu'une étape de parcours, de même que les paysages sauvages, le delta du Nil, les étendues maritimes ne sont qu'un encadrement temporaire pour leurs aventures. Les commentateurs ont souligné le fait que le « roman idéal » est produit dans un milieu littéraire urbain et il est destiné au public aisé de l'Empire, vivant dans les grandes villes. Même dans *Daphnis et Chloé*, S. Saïd pense pouvoir identifier un tel positionnement de classe sociale, reflété dans plusieurs expressions stéréotypes qui laissent entrevoir le dédain des seigneurs de la cité envers le petit monde des paysans pauvres, incultes, vulgaires, laids ou encore des esclaves barbares qui travaillent sur les propriétés rurales.⁴⁹

Cela implique que Longus écrit son roman à « contrecourant » de la prose contemporaine pour offrir délibérément un modèle alternatif aux récits citadins. La contrée de Mytilène, dans l'île de Lesbos, est construite comme une hétérotopie par rapport aux villes hellénisées de l'Empire, de même que, plus tard, Voltaire et Rousseau proposeront le refuge du jardin privé et de la nature face au chahut des métropoles. Chez Longus, la vie quotidienne des paysans est simplifiée, purifiée, idéalisée, le travail ardu des agriculteurs n'y est pas présenté, celui des esclaves des grandes propriétés non plus, les jeunes protagonistes sont des pasteurs ayant à charge la garde de troupeaux de chèvres et de moutons et menant une vie douce au milieu d'un nature féconde et maternelle. En développant la sensibilité émotionnelle et naturaliste des idylles de Sapho, Anacréon, Théocrite ou Ovide, Longus produit un récit que deviendra l'archétype du genre bucolique et pastoral, de prodigieuse descendance.

Par conséquent, les divinités courantes de *Daphnis et Chloé* seront à leur tour des figures campagnardes, des dieux de « deuxième rang » par rapport aux

Olympiens. Si les héros des autres romans érotiques vivent souvent dans l'ambiance des grands temples et ont pour protecteurs Apollon, Artémis, Aphrodite, Zeus ou Isis, Daphnis et Chloé sont réduits à offrir leur modestes offrandes (les prémices des vignes et le sacrifice de quelques brebis ou chèvres) aux Nymphes logées dans une grotte, à Pan errant par les champs ou à d'autres compagnons de Dionysos champêtre.

Toutefois, le dieu tutélaire et en quelque sorte tout-puissant (sinon sur l'univers, du moins sur le destin des amants du « roman idéal ») est Éros, qui exerce son emprise inexorable sur Daphnis et Chloé. Philétas, un ancien du lieu qui, pendant sa jeunesse, avait lui aussi vécu l'amour avec sa jeune femme, instruit les deux protagonistes : « c'est à l'Amour mes enfants que vous êtes voués, et c'est l'amour qui veille sur vous. »⁵⁰ Le roman est censé décrire l'évolution de ce sentiment chez les deux personnages, depuis leur enfance à leur maturité, depuis l'éveil des premières sensations tendres jusqu'à l'accomplissement sexuel et le mariage final. On dirait que l'auteur se propose de faire l'autopsie et l'historique de la relation érotique idéale, capable de servir de modèle pour tout couple d'amoureux ; le récit est une sorte de *Bildungsroman* de l'amour.

Longus fait dans son roman une sorte d'« expérience de pensée » fictionnelle pour voir comment évolue une passion dans sa nature pure. Pour cela, il met en place un « environnement de laboratoire », un milieu aseptique, qui assure les meilleures conditions pour l'épanouissement du sentiment. Cet espace isolé est l'île de Lesbos que la poésie de Sapho avait consacrée aux tendresses du cœur. Le cadre en est la nature champêtre, inspirée à son tour par les bucoliques d'Anacréon, Théocrite, Ovide et autres, en tant qu'espace opposé à la vie citadine. En effet, comme l'a noté S. Saïd, bien que Longus adopte la mentalité citadine de l'Empire et dédaigne discrètement le monde rural, il ne choisit pas les grandes villes locales comme Mytilène ou Méthymné, mais un petit village de bergers rustres et d'humbles travailleurs de la terre. Dans ce milieu non-contaminé par la complexité, les raffinements et les perversions des relations citadines, il peut observer l'amour dans son état naturel et ingénu.

Les deux sujets de cette « étude » sur l'amour sont, à leur tour, des « cochons d'Inde » (pardon pour les termes de la comparaison !) soigneusement choisis. Ils ne sont pas, comme on pourrait s'attendre, des enfants du village et des champs, mais des fils de familles citadines aisées qui, pour des raisons accidentelles, ont abandonné leurs rejetons à la campagne. Longus effleure ici le thème très sérieux de l'exposition de l'enfant choisi par le sort, mais ne s'engage pas dans une intrigue tragique, il s'en sert seulement comme prétexte pour isoler le couple dans un espace clos et aussi pour préparer une fin heureuse avec la reconnaissance (substitut de l'*anagnorisis* tragique) et le retour des jeunes dans leurs familles d'origine.

Abandonnés, Daphnis et Chloé sont recueillis et élevés par des couples de paysans, le premier par Lamon et Myrtale, la seconde par Dryas et Nopé. En tant qu'éleveurs respectivement de chèvres et de brebis, ils passent leurs journées ensemble dans la solitude de la nature. Bien qu'agreste, ce paysage construit pour les deux amants un petit paradis, un âge d'or non-corrompu par les tentations et les avilissements de la vie citadine. Ainsi, ils expérimentent la naissance de l'amour dans une innocence délicieuse, avec une naïveté qui touche à la stupidité. Longus ne se prive pas de les ridiculiser discrètement et avec tendresse. Daphnis par exemple, « en petit paysan, en chevrier naïf, jeune et amoureux », est « plus ignorant qu'un bouc en matière d'amour », ⁵¹ étant incapable de découvrir, par instinct, le fonctionnement des organes sexuels. C'est comme si l'acte sexuel ne faisait pas partie de la nature, mais devrait être acquis culturellement, enseigné par des gens plus âgés, venus surtout du milieu citadin.

Or, voilà que chaque fois que l'attrait entre les deux amants s'amplifie jusqu'au point d'accéder à une nouvelle étape physique et psychique de l'érotisme, un accident intervient, une aventure, qui a pour but narratif d'introduire un délai dans l'accomplissement du désir et de produire une sorte de test de maturation du sentiment. Chacun des quatre livres du roman est construit sur ce schéma : progression de l'amour, épisode(s) bouleversant(s) qui met(tent) à l'épreuve la relation, résolution du conflit, rétablissement de l'état de paix initiale et un surcroît d'expérience pour les protagonistes.

Dans le premier livre, les deux héros, à peine adolescents, sont en train de vivre les premiers troubles de l'attraction érotique, l'éveil des sens et les dérèglements de la « maladie d'amour ». Chloé, par exemple, après avoir vu Daphnis se baignant nu, « n'avait plus envie de rien dans son cœur, elle n'était plus maîtresse de ses yeux [...], elle ne voulait plus manger, la nuit elle ne trouvait plus le sommeil, et ne se souciait plus de son troupeau ; tantôt elle riait, tantôt elle pleurait. » ⁵² Le réveil des sens vécu par Chloé est aiguisé par l'apparition, dans la narration, de Dorcon, un bouvier attiré par la jeune fille, qui se vante d'être plus grand, plus beau, plus civilisé (allaité par une femme et non par une chèvre, dit-il dédaigneusement) et plus riche que le chevrier Daphnis. C'est un tout premier test pour la solidité de la relation en train de naître entre les protagonistes. En effet, pour rejeter ce prétendant inopportun, Chloé donne un baiser démonstratif à Daphnis, ce qui plonge le jeune homme à son tour dans un malaise amoureux :

Daphnis, non comme s'il avait reçu un baiser, mais comme si on l'avait mordu, s'assombrit soudain, frissonna à plusieurs reprises, et devait comprimer les battements de son cœur. ⁵³

En ce moment intervient la première rupture de la paix bucolique du roman. Des pirates de Tyre débarquent sur l'île, tuent Dorcon, s'emparent des bœufs et prennent Daphnis en otage. C'est comme si la Fortune donnait un coup de boutoir au destin des jeunes, rompant le fil linéaire de leur vie paysanne et de leur apprentissage amoureux. Heureusement, Chloé joue du syrinx une aire que les bœufs reconnaissent comme un appel de retour ; ils s'élancent par-dessus le bord et font chavirer et sombrer le navire. Alourdis par leurs armes, les pirates se noient et seul Daphnis nage sain et sauf jusqu'au rivage. Dans l'économie de la narration, l'incursion des pirates est une « bifurcation » qui ouvre l'existence paisible des protagonistes à l'aventure. Toutefois, le fil épique est vite redressé et ramené à sa stase initiale.

Dans le deuxième livre, Tyché fait une irruption plus violente encore, en accord avec le nouveau stade de développement de l'amour des protagonistes. Daphnis et Chloé ont atteint la plénitude de leur adolescence, les femmes du lieu voient le beau garçon comme une incarnation de Dionysos, alors que « les hommes aux pressoirs lançaient à Chloé toutes sortes de propos, ils avaient l'air de satyres prêts à se jeter comme des fous sur une bacchante. »⁵⁴ Cette fois la rupture épique est plus sévère, menaçant non seulement les deux amants, mais aussi la paix de l'île. Des jeunes riches de Méthymné arrivent en bateau et apparaissent pour chasser dans la nature ; les chèvres de Daphnis rongent le câble et le navire part à la dérive. Pour se dédommager, les Méthymniens organisent un raid militaire et ravissent Chloé et force bétail. Pour contenir cette violence chaotique du destin, c'est à des divinités de rang second d'intervenir cette fois en faveur des héros. Aux prières adressées par Daphnis aux Nymphes et à Pan, ce dernier répond en provoquant un délire collectif, une véritable « peur panique », chez les attaquants, dont le résultat est la libération de Chloé.

Dans le troisième livre, les deux protagonistes approchent de la maturité sexuelle. L'hiver et la neige qui couvre l'île obligent les habitants à rester cloîtrés dans leurs maisons, empêchant ainsi les contacts entre les amoureux. Peu importe, car Daphnis sait trouver des prétextes pour aller visiter Chloé dans sa famille. Une autre « épreuve », la convoitise et les avances amoureux faites aux jeunes par d'autres hommes et femmes de l'île, se révèle plus difficile à surmonter. Lycénion, la femme d'un cultivateur local, s'éprend de Daphnis et lui enseigne l'art de l'amour sexuel. Dans sa « naïveté de berger », celui-ci ne voit pas cet « apprentissage » comme une trahison envers sa bien-aimée, mais comme une simple initiation. Toutefois, il hésite d'enseigner la leçon à Chloé, par peur des conséquences douloureuses de la défloration, qu'il entend comme une violence et une blessure. Chloé, à son tour, est assiégée par des prétendants, de manière que ses parents adoptifs commencent à faire des plans et des calculs financiers pour un mariage. À nouveau le péril qui plane sur l'amour des deux est évité par l'intervention des Nymphes, qui procurent à Daphnis une bourse

de trois mille drachmes pour qu'il puisse concurrencer les candidats à la main de la jeune fille.

Finalement, le quatrième livre se dirige vers l'aboutissement de l'intrigue, l'accomplissement de l'amour par un mariage. Les choses ne vont pas de soi, Chloé est violemment courtisée par un bouvier, Lampis, alors que Daphnis est lui-aussi menacé par la concupiscence pédophile d'un ami de son maître, un « parasite ». La résolution de ces tensions disruptives se fait par une double reconnaissance, une *anagnorisis* qui n'est pas tragique, mais heureuse. Devant le danger que leurs enfants soient séparés, les deux familles adoptives décident de montrer les signes de reconnaissance que les parents naturels avaient déposés auprès de leurs rejetons exposés. Dionysophanès et sa femme Cléaristes, les maîtres citadins de la famille de paysans qui avait adopté Daphnis, reconnaissent le jeune homme comme leur fils légitime, alors qu'une autre famille riche de Mytilène, Mégacles et sa femme Rhodé, reconnaissent à leur tour Chloé comme leur fille abandonnée. Après cette double restitution de l'identité et de la condition sociale des deux amants, rien n'empêche plus leur mariage triomphal.

AINSI, ASSISTE-ON dans le roman de Longus à une initiation érotique menée dans un « laboratoire » fictionnel. Exposés par leur parents citadins, isolés dans une campagne bucolique, les deux jeunes sont censés découvrir, sans l'aide d'une éducation amoureuse que les complications et les avilissements de la vie « civilisée » ont pervertie, les étapes de l'apparition, l'épanouissement et l'accomplissement d'une relation « idéale ». Les deux héros de Longus sont une sorte de modèle archétypal pour les autres couples du « roman idéal » grec. Comme tout rite de passage, le mariage implique des épreuves qui doivent faire ressortir les qualités des amants, ainsi que la solidité de leur relation. Ces épreuves prennent la forme de l'intervention perturbatrice de Fortuna, d'un sort aveugle et violent. Pirates, aventuriers, guerriers, prétendants, concurrents, sont l'expression de Tyché, qui menace de briser le cadre pastoral et de jeter les protagonistes sur les chemins périlleux du grand monde. Heureusement pour ceux-ci, chez Longus cette force disruptive est tenue en échec par des divinités qui veillent sur les jeunes et rétablissent l'ordre, à savoir les Nymphes, Pan, Dionysos, et finalement Éros. Comme je le suggérais déjà, le roman de Longus peut être vu comme une suite d'« explosions contrôlées », dans lesquelles la force centripète de l'amour est contrée par les vecteurs centrifuges des accidents, des hasards, des malheurs, mais réussit chaque fois à empêcher la rupture. Les héros des autres romans grecs n'auront plus la même chance, ils seront expulsés du milieu protégé de leur ville natale et projetés sur les chemins toujours plus tortueux et chaotiques de l'aventure.



Notes

1. Pour l'attitude anti-romaine (et anticoloniale) des intellectuels de langue grecque sous l'Empire, voir E. L. Bowie, « Greeks and Their Past in the Second Sophistic », in M. I. Finley (dir.), *Studies in Ancient Society*, London, Routledge and K. Paul, 1974, 166-209; Tim Whitmarsh, *Greek Literature and the Roman Empire. The Politics of Imitation*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
2. Voir Glenn W. Bowersock, *Augustus and the Greek World*, Oxford, Oxford University Press, 1965 ; Glenn W. Bowersock, *Greek Sophists and the Roman Empire*, Oxford, Oxford University Press, 1969 ; Graham Anderson, *The Second Sophistic. A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, London, Routledge, 1993.
3. Tim Whitmarsh, *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel. Returning Romance (Greek Culture in the Roman World)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, 7-8.
4. Voir Susan A. Stephens et John J. Winkler, *Ancient Greek Novels. The Fragments*, Princeton, Princeton University Press, 1995; María Paz López Martínez, « Greeks, Barbarians and Strangers in Papyrological Fragments of Lost Novels », *Lucentum*, t. XVII-XVIII, 1998-1999, 221-227.
5. Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1876, 20-21.
6. Brigitte Egger, « The Role of Women in the Greek Novel. Woman as Heroine and Reader », in Simon Swain (dir.), *Oxford Readings in The Greek Novel*, Oxford, Oxford University Press, 1999, 110-111 et 114-115.
7. Mikhaïl M. Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. Guy Verret, Paris, Éditions L'Âge d'homme, 1970, chap. IV.
8. Voir par exemple Jean Alvares, « The Coming of Age and Political Accommodation in the Greco-Roman Novels », in M. Paschalis, S. Frangoulidis, S. Harrison et M. Zimmerman (dir.), *The Greek and the Roman Novel. Parallel Readings*, Groningen, Barkhuis, 2007, 3-22.
9. John R. Morgan, « *Erotika mathemata*. Greek Romance as Sentimental Education », in Alan H. Sommerstein et Catherine Atherton (dir.), *Education in Greek Fiction*, Bari, Levante, 1996, 163-189.
10. Mikhaïl Bakhtine, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, ed. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson et Michale Holquist, Austin – London, University of Texas Press, 1981, 87-90.
11. Lawrence Kim, « Time », in Tim Whitmarsh (dir.), *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge MA, Cambridge University Press, 2008, 152.
12. Bakhtine, *The Dialogic Imagination*, 92-94.
13. Kim, « Time », 152.
14. Whitmarsh, *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel*, 34-36.
15. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, chap. 5.
16. Voir Bryan P. Reardon, *The Form of Greek Romance*, Princeton, Princeton University Press, 1991, 139-140.
17. Platon, *Le Banquet*, 189d-192e, in *Œuvres complètes*, t. IV/2, ed. et trad. Léon Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1966, 184-198.

18. Léon Robin traduit par *tessère* (mot en provenance du latin) le mot grec *symbole*, qui, dans sa signification originaire, désignait un objet partagé en deux qui permettait aux possesseurs des deux moitiés de se reconnaître.
19. Platon, *Le Banquet*, 191d, 192.
20. Longus, *Daphnis et Chloé*, in *Romans grecs et latins*, ed. et trad. Pierre Grimal, Paris, Gallimard, 1958, 816.
21. Longus, *Daphnis et Chloé*, 817.
22. Platon, *Phèdre*, in *Œuvres complètes*, t. IV/3, ed. Léon Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1933.
23. Platon, *Phèdre*, 248 a-b, 39.
24. Platon, *Phèdre*, 244-256, 35 *sqq.*
25. Ben Edwin Perry suggère que le rôle accru accordé au sort dans le roman érotique grec reflète le sentiment de petitesse et d'impuissance de l'individu dans le cadre des mondes globaux de l'Hellénisme et de l'Empire Romain. Voir *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of Their Origins*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1967, 47-48.
26. *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exemplars, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, ed. Stith Thompson, t. 3, Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press, 1955-1958, 1460. Voir aussi Jan Öjvind Swahn, *The Tale of Cupid and Psyche*, Lund, Gleerup, 1955.
27. Voir Cristian Baumgarten, *Metamorfozele lui Apuleius. O lectură istorico-religioasă*, Cluj-Napoca, Argonaut – Scriptor, 2012, chap. I « Hermeneutica basmului ». Pour la diffusion du thème dans la presqu'île balkanique, voir Nicola Perencin, « Cupid and Psyche in Romania. Premises for a Study of Romanian Variants of Type ATU 425 », *Transylvanian Review*, t. XXXII, supplément no. 1, 2023, 134-150. Dans les 70 variantes du conte qui circulent en Roumanie, le mari surnaturel prend différentes formes : cochon, grenouille, ours, chien, corbeau, singe, pigeon, aussi bien soleil ou vent ou il peut être même invisible.
28. Corin Braga, « Les *Métamorphoses* d'Apulée. 1. Le scénario initiatique archétypal », *Studia UBB Philologia*, t. LXIX, no. 2, 2024, 15-50.
29. Henri Jeanmaire, « Le conte d'Amour et de Psyché », *Bulletin de l'Institut Français de Sociologie*, t. I, 1930, 29-48.
30. Ward Hooker, « Apuleius' Cupid and Psyche as a Platonic Myth », *Bucknell Review*, no. 5, 1955, 24-38.
31. Reinhold Merkelbach, « Eros und Psyche », *Philologus*, no. 102, 1958, 103-116.
32. Apulée, *Les Métamorphoses*, in *Romans grecs et latins*.
33. Longus, *Daphnis et Chloé*, 798.
34. Xénophon d'Éphèse, *Les Éphésiaques ou le roman d'Habrocomès et d'Anthia*, ed. et trad. Georges d'Almeyda, Paris, Les Belles Lettres, 1962, 5, 3.
35. Chariton d'Aphrodise, *Les aventures de Chéréas et de Callirhoé*, in *Romans grecs et latins*, 385-386.
36. Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*, in *Romans grecs et latins*, 879.
37. Héliodore, *Les Éthiopiennes ou Histoire de Théagène et Chariclée*, in *Romans grecs et latins*, 530, 548.

38. Longus, *Daphnis et Chloé*, 218 et 219.
39. Xénophon d'Éphèse, *Les Éphésiaques ou le roman d'Habrocomès et d'Anthia*, 4.
40. Apulée, *Les Métamorphoses*, 220.
41. *Ibid.*
42. Apulée, *Les Métamorphoses*, 225.
43. Apulée, *Les Métamorphoses*, 253.
44. Braga, « Les Métamorphoses d'Apulée », 1, 15-50.
45. Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, t. II, Paris, Payot, 1989, chap. XXVI.
46. Voir W. K. C. Guthrie, *Orphée et la religion grecque. Étude sur la pensée orphique*, chap. IV « La création et les dieux tels que nous les présentent Orphée ».
47. Platon, *Le Banquet*, 202 d-e, 53.
48. David Quint, *Epic and Empire. Politics and Generic from Vergil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993, 31 *sqq.*
49. S. Saïd, « Rural Society in the Greek Novel », in Swain (dir.), *Oxford Readings in the Greek Novel*, 83-107.
50. Longus, *Daphnis et Chloé*, 816.
51. Longus, *Daphnis et Chloé*, 839, 838.
52. Longus, *Daphnis et Chloé*, 802.
53. Longus, *Daphnis et Chloé*, 804.
54. Longus, *Daphnis et Chloé*, 813.

Abstract

Eros and Tyche in Greek Erotic Novels

Although ancient Greek erotic novels have long been considered, by comparison with the high genres of epic and tragedy, a form of subliterate devoid of value and canonical status, research conducted in recent decades has endeavored to recuperate them as works that were, if not necessarily valuable, then at least representative of their time. Several analysts have sought to identify in them a common structure or a pattern derived from rites of passage related to marriage, from ancient mysteries cults (primarily those of Isis), or from the traditional structure of the epic (dominated by the theme of the heroes' return—*nostos*). Two forces can be identified in these love stories: one is centripetal and refers to biographical time, materialized in the stability of the couple, the family and the *polis*, and the other is centrifugal, relating to the time of adventure, which exposes the young protagonists to a series of misfortunes designed to test the quality and depth of their love. These two narrative vectors are symbolized by two divine instances, Eros and Aphrodite on the one hand, representing the forces of cohesion, and Tyche or Fortuna on the other, as the agent of rupture. The folk fairy tale *Amor and Psyche* and Longus' novel *Daphnis and Chloe* are taken as case studies to demonstrate the interplay of these two opposing and complementary tendencies.

Keywords

Ancient Greek novel, Erotic novel, *Amor and Psyche*, *Daphnis and Chloe*, Eros, Tyché, biographical time, adventure time, archetype, anachronism