

# La voix et la main : la lettre intime dans *Chéréas et Callirhoé*\*

PATRICK ROBIANO  
Collège Fermat, Toulouse

‘La lettre, l’épître, qui n’est pas un  
genre mais tous les genres, la littérature même  
– Derrida, “Envois”<sup>1</sup>

Étudier la lettre dans le cadre d’une réflexion sur oralité peut paraître étonnant. Or, comme le suggère le titre de mon article, en écho à P. Zumthor, *La lettre et la voix*,<sup>2</sup> il y a de ma part la volonté de rappeler d’emblée la dimension orale de la ‘littérature’ grecque et de souligner, en l’occurrence, que la ‘lettre’, τὰ γράμματα, n’est pas uniquement une trace, ni la transcription de la voix, mais qu’elle est le lieu d’une tension nécessaire entre écriture et oralité, tension inscrite dès le seuil de l’œuvre, dans l’‘instance préfacielle’<sup>3</sup> où se caractérise, à la croisée de l’oral et de l’écrit, Chariton : ‘Moi Chariton d’Aphrodisias, secrétaire du rhéteur Athénagoras, je vais raconter une histoire d’amour qui s’est passée à Syracuse’.<sup>4</sup>

Pourquoi la lettre intime ? D’autres romanciers, Achille Tatius et Xénophon d’Éphèse, ont recours à ce procédé,<sup>5</sup> mais Chariton est le seul à ne pas

---

\* Je remercie très chaleureusement Victoria Rimell non seulement d’avoir accepté mon article, mais également d’avoir, par ses conseils stimulants, permis, du moins je l’espère, l’amélioration d’une première version. Je remercie aussi A. Cucchiarelli et M. Marinčič de m’avoir lu.

<sup>1</sup> Cité en conclusion par Altman 1982 qui reconnaît ainsi sa dette à l’égard de Derrida.

<sup>2</sup> Zumthor 1987.

<sup>3</sup> J’emprunte à Genette 1987,154 le concept d’‘instance préfacielle’.

<sup>4</sup> Je traduis. Sauf indication contraire, comme ici, j’utiliserai les traductions de Molinié 1979, Garnaud 1991, Maillon 1960, Vieillefond 1987. Néanmoins, contrairement à Molinié 1979, j’utilise la forme Chéréas.

<sup>5</sup> Cf. Achille Tatius 5,18,2–6 ; 5,20,5 ; Xénophon 2,5,1–4.

montrer d'échange épistolaire – les lettres restent sans réponse –, et à représenter très longuement aussi bien les conditions d'écriture que de lecture de la lettre intime, en d'autres termes ses conditions de production et de réception. Ce faisant, il procède, à mon avis, à ce que Dällenbach appelle la 'mise en abyme de l'énonciation',<sup>6</sup> c'est-à-dire qu'il mime dans la diégèse les conditions de la transmission du texte.

Les lettres intimes sont au nombre de deux : celle que Chéréas adresse à sa femme, qu'il avait cru morte (4,4,7–10), et celle que l'héroïne adresse, en signe d'adieu, à son second mari, Dionysios (8,4,5–6). Or, un seul et même personnage, Dionysios, est montré comme lecteur, non seulement de la lettre dont il est le destinataire (8,5,13–14), mais aussi de celle de Chéréas, qu'il a interceptée (4,5,8–10).

Les lettres insérées dans les romans ont nourri, dans une perspective plutôt narratologique, les travaux récents de P. A. Rosenmeyer et de F. Létoublon sur le statut de l'épistolaire dans le roman grec.<sup>7</sup> Au contraire, M. Fusillo, dans une perspective bakhtinienne, a été sensible à ces 'voix épistolaires', émergence d'une sensibilité qui s'inscrit dans la polyphonie romanesque.<sup>8</sup>

Mon approche sera différente. Je prendrai d'abord en compte la dimension anthropologique pour montrer comment le corps, et donc la voix, est mis en jeu dans et par ce médium qu'est la lettre intime par laquelle Chariton met en scène une représentation textuelle du travail du lecteur qui est aussi une représentation de l'oralité. Ensuite, partant de l'hypothèse que Chariton, à travers les lettres intimes et le trajet, parfois aléatoire, de leur transmission, représente les règles d'écriture et de lecture du texte littéraire, et au premier chef de *son* texte, j'explorerai la poétique de l'œuvre, partagée entre la main et la voix, l'écriture et l'oralité, la lecture privée et la lecture publique, l'espace clos et l'espace ouvert. On aura reconnu l'ombre de la problématique de *La Carte postale* de J. Derrida.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Dällenbach 1977, 100 : 'L'on entendra par *mise en abyme de l'énonciation* 1) la "présentification" diégétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception. Le trait commun de ces diverses mises en spectacles est qu'elles visent toutes, par artifice, à rendre l'invisible visible.'

<sup>7</sup> Rosenmeyer 2001 ; Létoublon 2003.

<sup>8</sup> Fusillo 1991, 88–93.

<sup>9</sup> Derrida 1980.

La réception par Dionysios de la lettre de Callirhoé, telle qu'elle est minutieusement décrite par le narrateur (8,5,13), est particulièrement frappante, au point que Koskenniemi a pu parler de la 'représentation d'une cérémonie':<sup>10</sup> 'Après être retourné chez lui, il s'enferma à clef ; il reconnut l'écriture de Callirhoé, commença par baiser la lettre, puis l'ouvrit, la pressa contre sa poitrine comme si c'était Callirhoé là présente, et pendant un temps très long il la tenait, empêché par ses pleurs de lire quoi que ce fût. Quand il se fut rassasié de larmes, il se mit à lire avec peine et d'abord baisa le nom de Callirhoé'.<sup>11</sup> 'Comme si elle était présente'. La formule traduit bien le paradoxe : la lettre est à la fois l'indice d'une présence et l'indice d'une absence. C'est un *topos* qui se retrouve dans le roman d'Achille Tatius. Le héros-narrateur, Clitophon, qui vient de recevoir une lettre de Leucippé, lui répond : 'Bien qu'étant près de toi qui es près de moi, je vois que tu es loin de moi, par ta lettre' (5,20,5).<sup>12</sup> Mais cette présence-absence, qui est un *topos* de la littérature épistolaire, est, chez Chariton, non pas contenue dans la lettre, mais dans le discours du narrateur décrivant l'attitude du destinataire et soulignant ainsi la littérarité : Dionysios réagit à la lettre de Callirhoé comme si elle contenait *a priori* le *topos*. Rien d'étonnant s'il se révèle médiocre lecteur. Au contraire, Achille Tatius prend le parti inverse (5,19,5–6) : c'est Clitophon qui désigne le *topos* en proclamant que la lettre intime (vertus de l'hypotypose !) lui permet non seulement de voir sa bien-aimée, mais aussi les souffrances qu'elle a endurées. Le héros verbalise ses émotions devant un tiers, quand Dionysios les exprime par un corps à corps avec la lettre, sans témoin. La différence est fondamentale.

Chariton montre parfaitement le processus d'érotisation que suscite la reconnaissance de la trace écrite en tant qu'elle est originaire de la personne aimée, et on peut dire que sur ce point la stratégie de Callirhoé, relevée par le narrateur,<sup>13</sup> a été parfaitement efficace (8,4,6) : 'Je t'ai écrit ces mots de ma main', ταῦτά σοι γέγραφα τῆ ἐμῇ χειρὶ, note-t-elle pour conclure. L'héroïne est consciente du pouvoir des mots écrits : l'usage du parfait, grâce à sa va-

<sup>10</sup> Koskenniemi 1956, 181.

<sup>11</sup> Le verbe *kataphilein* 'baiser', se retrouve à propos de Chéréas embrassant Callirhoé (1,1,15), Dionysios embrassant Callirhoé (2,7,7), Callirhoé embrassant Dionysios (3,2,3), Callirhoé embrassant le portrait de Chéréas (4,1,11), Callirhoé embrassant en rêve Chéréas (5,5,6).

<sup>12</sup> Cf. aussi 5,19,5–6. Le *topos* a été bien étudié par Koskenniemi 1956, 172–186.

<sup>13</sup> Cf. 8,4,4 (je traduis) : 'Elle prit une petite tablette (γραμματῖδιον) et y inscrivit (ἐγράψε) ceci'. La forme ἐγράψε dénote une trace en creux.

leur d’accompli, détache en quelque sorte le message du scripteur, pour l’abandonner au seul destinataire (σοι) ;<sup>14</sup> la main est mise en relief par la position finale du mot dans la phrase, qui est la phrase de conclusion, et par l’ajout, redondant en grec, de l’adjectif possessif ‘ma’ (ἐμῆ). En fait, c’est toute cette phrase qui est redondante et qui est métalangage. En effet, la graphie à elle seule permet de reconnaître le scripteur, et nous en avons des témoignages dans les romans grecs, toujours dans un contexte affectif.<sup>15</sup> Dans le code de la communication amoureuse, que Dionysios identifie aussitôt, la main est le prolongement de la personne, elle est sa trace : ‘Il reconnut l’écriture de Callirhoé’ (8,5,13). Alors, dans l’espace clos, extraordinairement privé, d’une pièce fermée à clef de sa maison, Dionysios manifeste un érotisme que surprend et interprète le lecteur voyeur :<sup>16</sup> ‘Il commença par baiser la lettre, puis l’ouvrit, la pressa contre sa poitrine comme si elle était présente, et pendant un temps très long il la tenait, empêché par ses larmes de lire quoi que ce fût’ (*ibid.*). Comment dire plus clairement, par analogie, que la lettre vaut Callirhoé, et donc vaut possession, au sens sexuel, de Callirhoé ?<sup>17</sup> Jamais le narrateur n’a montré Callirhoé et Dionysios dans un tel rapport d’intimité. S’il le fait ici, c’est parce que la lettre permet à Dionysios d’accéder à une intimité à laquelle ni la présence du corps de Callirhoé ni le dialogue avec elle ne lui permettraient d’accéder, précisément parce qu’ils manifesteraient la résistance d’un sujet engagé dans un mariage de raison. La voix écrite, que la lettre enferme, et qui constitue aussi, matériellement, la lettre, offre donc à la fois une présence, que le fantasme amoureux investit, et une absence qui supprime la résistance du sujet ; elle est à la fois un sujet dont elle est l’expression, et un objet aux mains du destinataire, en tant que

<sup>14</sup> A propos de l’usage de γράφω au parfait, cf. Koskeniemi 1956,196.

<sup>15</sup> Cf. Achille Tatius 5,18,2 ; Xénophon 2,10,1 ; et surtout Héliodore 10,14,1 : ‘Persinna, de sa propre main (αὐτοχειρίᾳ), les a tracés, tu es le mieux placé pour t’en rendre compte (γνωρίζομένην)’ (Maillon 1960).

<sup>16</sup> Chez Achille Tatius (5,18–19), au contraire, Clitophon lit la lettre de Leucippé en présence de celui qui l’a apportée, Satyros.

<sup>17</sup> Dionysios ouvre la lettre que Callirhoé a soigneusement cachetée (cf. 8,4,7) ; le narrateur a déjà pris soin de le montrer ouvrant, indûment, la lettre adressée à Callirhoé (cf. 4,5,6 et 4,5,8). La fermeture et l’ouverture de la lettre renvoient métaphoriquement à la sexualité. Nous transposons chez Chariton ce que Rosenmeyer 2001, 91 n. 64 dit du symbolisme sexuel de la lettre chez Euripide. Que la possession de la lettre donne, par métonymie, possession de la personne, se retrouve dans un contexte qui n’a rien d’érotique (5,7,6) : Mithridate clame son innocence à Dionysios en s’écriant : ‘Je ne l’ai pas écrite, tu n’as pas ma main’, οὐ γέγραφα· χεῖρα ἐμὴν οὐκ ἔχεις.

parole réifiée, matérialisée. S'il est dit du Roi amoureux : 'Il ne voyait que Callirhoé, qui n'était pas là, il n'entendait que sa voix, qu'elle ne lui faisait pas écouter' (6,4,5), il est facile d'imaginer que la voix écrite suscite pour l'amant l'illusion de la voix et du corps dans lequel elle s'incarne.<sup>18</sup> Et par le don quasi secret de la lettre, puisque seule la reine Statira est dans la confiance (8,4,9), Callirhoé permet à Dionysios de la posséder pleinement, au moment où elle lui échappe définitivement. L'héroïne est-elle consciente de se donner une dernière fois ? Certes, elle se fait un devoir de 'témoigner sa reconnaissance à Dionysios' (8,4,4), mais elle dissimule cette démarche, sous un prétexte qu'elle juge raisonnable : 'Ce fut son seul secret à l'égard de Chéréas : connaissant sa jalousie naturelle, elle décida de s'arranger pour lui cacher ce geste'. N'a-t-elle pas plutôt conscience d'accomplir un adultère déguisé, percevant qu'adresser une lettre, c'est dresser son corps ? Comment, sinon, comprendre la rougeur qui l'envahit quand elle confie sa lettre ?<sup>19</sup>

Tout lecteur de romans grecs sait que l'action que l'on cache à l'être aimé, c'est la relation sexuelle illicite : chez Longus, Daphnis ne dit rien à Chloé de son union avec Lycénion (cf. 3,20,2), et, chez Achille Tatius, Clitophon ne dit rien à Leucippé de son union avec Mélité (cf. 8,5,2-3). D'autre part, la situation de Callirhoé n'est pas sans rappeler une situation qu'évoque Lucien (*Ver. Hist.* 2,29) : Ulysse glisse au narrateur, à l'insu de Pénélope, une lettre à transmettre à Calypso. Le texte de Chariton souligne combien la lettre de Callirhoé est une lettre intime : 'Elle cacheta le pli, le dissimula dans les poches de sa robe' (8,4,7).<sup>20</sup> Part inviolée de l'héroïne, expression secrète d'elle-même, dissimulée dans le contact de son corps, la lettre ne se dévoile qu'à Dionysios, qui la manipule. Mais en cachant si soigneusement sa lettre dans les plis de son vêtement, Callirhoé mime, là encore, inconsciemment (?), le geste des amants. Clitophon procède ainsi avec la lettre de Leucippé qu'il veut cacher à Mélité (cf. 5,24,1).

La 'cérémonie' n'est pas achevée. A un 'd'abord, il baisa la lettre' correspond de façon symétrique un 'd'abord, il baisa le nom de Callirhoé' : Dionysios embrasse l'écriture qui représente Callirhoé ; sa main, singulière,

<sup>18</sup> Sur le pouvoir érotique de la voix chez Chariton, cf. aussi, toujours à propos du Roi, 6,7,1.

<sup>19</sup> Sur l'interprétation du passage, cf. Rosenmeyer 2001, 144.

<sup>20</sup> Comment ne pas penser à Phèdre cachant soigneusement sous son manteau le discours de Lysias (cf. *Phaedr.* 228 D) ?

a tracé ces lettres qui constituent son nom ; en écrivant son nom, Callirhoé s'écrit, s'inscrit et se produit en tant que personne.<sup>21</sup> Le verbe *γραφείν* désignant l'exécution d'un tracé, par l'écriture, le dessin, voire la sculpture, il n'est pas excessif de dire que les lettres constituant le nom 'Callirhoé' composent l'image, le portrait de Callirhoé.<sup>22</sup> D'ailleurs, Pline, *HN* 35 151 associe la naissance du portrait à l'érotique : la trace vise à la représentation de l'être aimé absent.<sup>23</sup> De fait, la lettre de Callirhoé a pour Dionysios la même fonction que pour Callirhoé le portrait de Chéréas enchâssé sur sa bague : ils se substituent au corps absent de l'être aimé et reçoivent, par conséquent, baisers et étreintes.<sup>24</sup> Si l'on considère d'un côté le rapport de Dionysios à la lettre de Callirhoé, et de l'autre le rapport de Callirhoé au portrait de Chéréas, on constate que les champs lexicaux font apparaître une symétrie dans le rapport que chaque personnage entretient avec l'objet de substitution.<sup>25</sup> L'expression fameuse de Démétrios (*Du Style* § 227) selon laquelle, pour chaque scripteur, la lettre est une 'image (*εἰκόνα*) de son âme' justifierait aussi, métaphoriquement, cette symétrie.<sup>26</sup>

Nul doute que Chéréas partage le même code de communication. Le narrateur le présente ainsi : 'Retiré seul et tranquille dans son appartement, il voulait écrire mais n'y arrivait pas : des larmes coulaient sans cesse et sa main tremblait. Il pleura donc sur ses propres malheurs, puis commença à grand-peine à écrire' (4,4,6). La lettre sentimentale, nécessairement autographe, – c'est là, nous l'avons vu, un *topos* du roman érotique grec –,<sup>27</sup> requiert de son scripteur comme de son récepteur l'isolement. Chéréas signifie explicitement que les lettres qu'il trace sont une partie de son corps puisqu'elles sont aussi le réceptacle de ses pleurs et de ses baisers : 'Tu vois sur cette

<sup>21</sup> Müller 1976, 141.

<sup>22</sup> A nouveau s'impose à l'esprit un passage du *Phèdre*, celui qui développe le parallèle entre l'écriture et le peinture (*Phaedr.* 275D).

<sup>23</sup> Ce sont aussi des métaphores empruntées aux arts plastiques qui servent au narrateur pour évoquer les fantasmes amoureux du Roi (cf. 6,4,7 : 'dessinant et modelant', *ἀναζωγραφῶν καὶ ἀναπλάττων*).

<sup>24</sup> Rosenmeyer 2001, 146 n. 19, relève, à la suite de Koskenniemi 1956, 182–186, que les lettres de l'être aimé sont accueillies avec des larmes et des baisers.

<sup>25</sup> Sur le rapport similaire que Callirhoé entretient avec l'image de Chéréas, cf. 1,14,9 et 2,11,1. Rosenmeyer 2001, 146 note à propos de 8,5,15 : 'Letters and statues both offer a physical reminder of the body that is lost to him (sc. Dionysios) forever'.

<sup>26</sup> Chez Démétrios, c'est parce qu'elle révèle le caractère du scripteur que la lettre est une 'image de l'âme'.

<sup>27</sup> Cf. Achille Tatius 5,20,4. Koskenniemi 1956, 169 remarque que, dans le cas de lettres écrites par un scribe, la souscription manuscrite de l'émetteur est fréquente.

lettre les larmes et les baisers que j'y répands' (4,4,8).<sup>28</sup> Là encore, mis en évidence par la valeur performative du verbe, 'tu vois', c'est un corps qui s'inscrit, et donc une personne, sur un support qui devient son substitut. En ce sens, on est au-delà du *topos* qui veut que la parole écrite soit le substitut de la parole orale ;<sup>29</sup> les humeurs corporelles sont transférées dans ce substitut qu'est la lettre.<sup>30</sup>

La lettre, c'est donc un corps singulier, mais c'est aussi une voix, celle de l'être aimé. Je veux dire par là, évidemment, que l'écriture épistolaire, est énonciation et énoncé, mais qu'elle est aussi énonciation réalisée au moment de la lecture. Comment ? D'abord parce que le temps de l'énonciation est le présent, exactement comme il le serait dans le discours oral. Ensuite, parce qu'en lisant à haute voix, le récepteur se fait *médium* d'une voix qu'il réactualise et qui le contraint.<sup>31</sup> Un passage des *Éthiopiennes* me semble éclairer le mode de lecture de la lettre (4,8,1) : à propos de la bandelette de reconnaissance de Chariclée, qui est aussi bande-lettre, Calasiris déclare : 'Je lus la bandelette (ἐπελεγόμην τὴν ταβίαν).' Or, s'il faut en croire Svenbro, le verbe *epilegesthai* dénote une lecture à haute voix : 'La lecture est comprise comme un *logos* sonore qui vient s'ajouter (*epi-*) à une écriture muette, incomplète sans lui'.<sup>32</sup> De fait, un peu plus loin (4,8,2), le personnage déclare : 'Je sursautai... en entendant (ἤκουσα) le nom de Persinna'. Comment dire

<sup>28</sup> La même conception de la lettre se retrouve dans les *Éthiopiennes* (4,8,6) dans les mots adressés par Persinna à sa fille : 'J'ai tracé ta lamentable histoire et la mienne, la marquant des larmes et du sang d'une mère'.

<sup>29</sup> Que la parole écrite soit considérée comme un substitut de la parole orale, la correspondance privée l'atteste abondamment (cf. Koskenniemi 1956, 38–42 ; 174–180). Le Pseudo-Libanios parle d'ailleurs (*Genres épistolaires* 2 Förster IX) de la lettre comme d' 'une conversation écrite' (ὁμιλία τις ἐγγράμματος). En revanche, Démétrios, (*Du Style* § 224 ; 226) souligne que la lettre n'est pas une copie de l'oral et qu'elle se distingue en cela du dialogue qui, lui, imite la parole.

<sup>30</sup> Je partage totalement l'analyse que fait Hardie 2002, 108–109 à partir de la *Lettre* 40, 1 de Sénèque appliquée aux *Héroïdes* d'Ovide : 'An autograph letter carries 'real traces' of the absent friend in a way that portraits do not, in that the marks on the tablet or papyrus are indexes of the physical motions of the writer's body. The letter may embody its writer in an even more physical way, if its ink is mingled and smudged with body secretions. These blots, *liturae*, threaten the verbal communicative power of *litterae*, but convey an even more powerful non-verbal message'.

<sup>31</sup> Un passage d'Achille Tatius (5,10,4) peut lui aussi suggérer un mode de lecture oral : ἀναγνούς τὰ γράμματα καὶ τὴν ὑμετέραν ἀκούσας φυγὴν, 'en lisant la lettre et en apprenant votre fuite' (Garnaud 1991). La traduction de Winkler 1989 'heard of your flight' me semble préférable.

<sup>32</sup> Svenbro 1988, 73.

plus clairement que la lecture se fait à haute voix, y compris quand le personnage lit dans le plus grand secret ? Malheureusement, le texte de Chariton n'offre pas de passage aussi explicite, mais il autorise à distinguer deux modes de lecture, l'un désigné par le verbe *ἐντυγχάνειν*, l'autre par le verbe *ἀναγιγνώσκειν*, ce dernier associé plus nettement à l'oralité.<sup>33</sup> S'il fallait une preuve supplémentaire que la lettre est lue à haute voix, on pourrait la trouver en 4,6,2 : Dionysios ne donne pas à lire au satrape Pharnace la lettre de Calli-rhoé, il la lui lit (*ἀνεγίνωσκε*). Enfin, je ne suis pas sûr que la phrase de Dionysios, au cours du procès, 'Prends et dis ces mots (*λέγε λαβών*) : "Chéréas, je suis vivant"' (5,6,10) suppose la présence d'un huissier qui la lise ;<sup>34</sup> si elle s'adresse au Roi, ce serait une preuve que la lecture se fait oralement. Donc, si lire c'est donner à entendre, il ne faut plus considérer comme un simple *topos* épistolaire l'affirmation que la lettre est la voix de l'être aimé.

La contrainte exercée sur le destinataire est peut-être, effectivement, la marque spécifique de la lettre, et d'ailleurs, il y a demande pressante, voire supplication : la lettre enjoint, alors que le discours oral est ouvert sur le dialogue.<sup>35</sup> Ici, une seule énonciation est en jeu, et elle manifeste sa force, notamment par l'usage de l'impératif. C'est l'impératif aoriste (ou le subjonctif aoriste) qui est volontiers utilisé, celui qui actualise (cf. 'reviens sur ta décision', 'rappelle-toi', 'ne va pas toujours m'en vouloir', *μετανόησον, μνήσθητι, μή μοι μνησικακίης*, dans la lettre de Chéréas ; 'ne te mets nullement en colère', 'n'essaie pas de lui donner', 'il faudra que tu maries', 'envoie', *μηδὲν ὀργίσθης, μὴ λάβῃ, ζεῦξον, πέμψον* dans celle de Callirhoé). Quant à l'impératif présent *μνημόνευε*, 'souviens-toi', à la valeur durative indiscutable qui ne fait que renforcer le sème, il signifie une volonté de mainmise sur l'avenir de Dionysios, et ce n'est pas un hasard s'il termine la lettre de Callirhoé. Du reste, il ne fait guère de doute que la lettre a un pouvoir de coercition puisque, dans le discours qu'il tient devant l'assemblée de Syracuse, Chéréas proclame : 'Il viendra d'Ionie une autre flotte qui vous

<sup>33</sup> Cf. 4,5,8–9. Un passage d'Achille Tatius 5,19,5 (Garnaud 1991) offre un parallèle : 'Et en même temps relisant sa lettre (*αὐθις ἐντυγχάνων*) et lisant (*ἀναγιγνώσκων*) à chaque mot je disais... (*ἔλεγον*)'. Svenbro 1988, 28 n. 67 rappelle qu' *ἐντυγχάνειν* signifie 'lire' et 'coucher avec'.

<sup>34</sup> La présence d'un huissier est supposée par Reardon 1989, 83 n. 85 et Goold 1995, 261, n. a.

<sup>35</sup> La valeur illocutoire de la lettre intime est contenue dans 'Je t'en supplie' (4,4,8) aussi bien que dans 'Je te le demande' (8,4,5).



sera amicale : elle sera conduite par le petit-fils d'Hermocrate. ' (8,8,10). La parole écrite de Callirhoé adressée à Dionysios : 'Envoie-le alors à Syracuse, pour qu'il vienne voir son grand-père' est relayée et réalisée (!) par ses deux maris puisque Dionysios déclare à son jeune fils, à la lecture de la lettre : 'Tu partiras un jour toi aussi, mon enfant, pour voir ta mère : c'est justement son vœu à elle' (8,5,15). L'acte illocutoire que constituent ces deux phrases montre bien combien la lettre est performative.

En effet, elle met en place une stratégie efficace parce qu'elle ne risque pas d'être contredite immédiatement par une autre voix, celle de l'allocutaire ; c'est net dans le cas de la lettre de Callirhoé, qui ne suppose pas de réponse ; cela l'est tout autant dans celle de Chéréas, qui construit sa défense en répondant à l'objection supposée de Callirhoé et en retournant contre elle l'accusation supposée (4,4,9–10). Le récepteur, on l'imagine, peut protester, mais après coup. Et quand le narrateur montre un récepteur réagissant à la lecture de la lettre (8,5,13), c'est pour montrer Dionysios parlant, comme pour engager un dialogue qu'il sait pourtant impossible, avec Callirhoé : 'Lorsqu'il en vint à "Dionysios son bienfaiteur", il dit : "Hélas, ce n'est plus 'son mari'. Non, c'est toi qui fus ma bienfaitrice"', écho au discours tenu par le même Dionysios à Callirhoé (3,2,1–2).

Cette stratégie qui fait de l'autre une cible, destinataire privé momentanément d'autonomie, peut expliquer une autre caractéristique de la lettre: écrite dans un mouvement qui se prétend spontané, elle est déceptive, et ce leurre apparaît d'autant mieux au lecteur que, en vertu de la double énonciation, il est l'ultime destinataire de la lettre.

Ainsi, la lettre de Chéréas à Callirhoé n'est rien moins que spontanée : c'est Mithridate qui, par intérêt, conseille au héros d'écrire à sa femme ; il désigne la lettre comme partie intégrante du jeu amoureux (4,4,5) : 'Es-tu seul à ignorer la nature d'Amour et son goût pour les tromperies et les ruses? A mon avis, il te faut sonder ta femme par lettre'.<sup>36</sup> C'est mettre clairement en évidence la caractéristique essentielle de la lettre, à savoir qu'elle est un discours qui est forcément différé, et ici doublement différé parce que Mithridate pose comme préalable à la rédaction une longue réflexion (cf. 4,3,12 ; 4,4,2) et qu'il prescrit (cf. 4,3,11 ; 4,4,5 ; 4,4,6). Mieux, il conseille à

<sup>36</sup> On comparera avec Achille Tatius, malgré des différences : Clitophon écrit à Leucippé, poussé par Satyros et sous la dictée d'Éros (5,20,1 ; 5,20,4). Plangon, elle aussi, veut 'sonder', oralement, Callirhoé pour arriver à ses fins et servir l'amour de Dionysios (2,8,2).

son protégé de produire, implicitement selon les règles de la rhétorique, un texte qui provoque des émotions chez le destinataire : ‘Suscite en elle l’amertume et la joie, fais naître sa quête et son appel’ – les homéotéleutes, intraduisibles, soulignent d’emblée l’artifice: λυπηθήτω, χαρήτω, ζητησάτω, καλεσάτω.<sup>37</sup> Callirhoé n’ignore pas non plus la rhétorique, puisqu’elle clôt sa lettre par une disjonction habile, demandant à Dionysios : ‘N’oublie pas ta Callirhoé’, Καλλιρροῆς μνημόνευε τῆς σῆς au moment où elle-même ne se considère plus comme sienne. Chéréas semblait ignorer et la rhétorique et ces émotions liées à l’amour, que le narrateur a déjà signalées en 1,4,11 à propos de Callirhoé. Mais là n’est pas l’important. L’important est dans le mensonge délibéré de Chéréas, qui applique aussitôt les conseils de Mithridate : jamais Callirhoé ne saura que les mots ‘tu vois sur cette lettre les larmes et les baisers que j’y répands’ (4,4,8) sont fallacieux et ne visent qu’à l’émouvoir. En effet, s’il faut en croire le narrateur, les larmes sont d’abord des larmes que Chéréas verse sur son propre sort, et il n’est pas question de baisers (cf. 4,4,6). De la même façon, jamais Dionysios ne saura que le fils de Callirhoé n’est pas le sien. La voix de la lettre est donc une voix trompeuse, émise à distance, hors du contrôle du destinataire, qui devient ainsi victime de l’intention de l’émetteur. Mais le destinataire peut aussi se rendre victime de cette voix figée qui, paradoxalement, lui appartient trop.

En effet, alors que les mots sont là, qu’ils sont relus, ils échappent à Dionysios non seulement quand il intercepte la lettre de Chéréas, mais encore, plus surprenant, quand, destinataire, il lit la lettre de Callirhoé : dans le premier cas, contre la littéralité du message, il refuse de reconnaître que la lettre a été écrite par Chéréas, et par conséquent que Chéréas est vivant, illustrant ainsi ce qui est dit dans le *Phèdre* (cf. *Phaedr.* 275 D-E), à savoir qu’un discours écrit, privé de la présence de son père, est exposé à des interprétations erratiques, et ce qu’écrit Derrida : ‘Voudrais ne m’adresser, tout droit, directement, sans courrier, qu’à toi mais je n’y arrive pas et c’est le fond du malheur. Une tragédie, mon amour, de la destination. Tout redevient carte postale, lisible pour l’autre, même s’il n’y comprend rien’.<sup>38</sup> Dans le second cas, il lit la lettre de Callirhoé comme une ‘justification’, et l’interprète : ‘Il relut souvent le même passage : il suggérait qu’elle l’avait abandonné à contrecœur’ (8,5,14), lui donnant un sens qu’elle n’a pas dans l’esprit du destinataire. Pourquoi ? Le narrateur l’explique avec humour dans une for-

<sup>37</sup> Voir les émotions de Clitophon à la réception de la lettre de Leucippé (5,19,1).

<sup>38</sup> Derrida 1980, 27.

mule gnomique : ‘Si vif est l’Amour qu’il persuade aisément d’un amour réciproque’. La lecture réitérée ne produit que du même et ne permet pas d’accéder à la vérité (cf. déjà 4,5,10) ; Dionysios s’enferme dans une interprétation solipsiste, pliant tout aux exigences de son désir, sourd et aveugle au langage de son corps qui, par l’évanouissement, lui a fait, d’abord, entrevoir la vérité : il ‘vit’, dans une saisie immédiate, par la perception, le lien toujours vivant entre Chéréas et Callirhoé ; il déchiffre, par un processus intellectuel, la lettre de Callirhoé qui lui est adressée ; il y a une vérité des sens, il semble ne pas y avoir de vérité de l’intellect. Et le narrateur prête à Mithridate une formule aussi juste que cruelle sur le lecteur Dionysios, aliéné par l’affectivité : ‘Il lit des écrits dont il n’y a rien à tirer’ ; le grec dit : ἀναγιγνώσκει γραμμάτια κενά, ‘il lit des écrits vides’ (5,7,5). En termes derridiens, c’est rappeler que la lettre est exposée, à cause des aléas de sa transmission, à tous les malentendus. Achille Tatius, qui produit une situation analogue, montre, au contraire, un personnage comprenant parfaitement la lettre qu’il a interceptée.<sup>39</sup>

L’humour, voire l’ironie, du narrateur, qui souligne l’erreur, confronte les deux amants de Callirhoé, celui qui est aimé et celui qui ne l’est pas, le scripteur et le lecteur, pour les confondre dans une même formule : ‘quand il eut bien pleuré, il se mit à lire / à écrire avec peine’ (4,4,6 ; 8,4,13) !<sup>40</sup> Des causes différentes produisent le même effet, un effet de brouillage, de voilement, aux positions opposées de la chaîne de communication. Seul le lecteur-narrataire est en mesure d’interpréter correctement.<sup>41</sup>

Est-ce si sûr ? Comment faut-il entendre les paroles de Chéréas : ‘Je suis Chéréas, ton Chéréas...Chéréas qui t’a fait passer des nuits blanches (ἡγρόπνησας). Rappelle-toi la chambre nuptiale et la nuit de nos mystères (νοκτὸς τῆς μυστικῆς), où pour la première fois tu as connu un homme et moi une femme’ (4,4,9) ? Comment lire ἡγρόπνησας qui semble introduire dans cette énonciation une intimité du couple que le lecteur ne cerne pas bien et qui lui paraît renvoyer à un hors texte : s’agit-il des insomnies de Calli-

<sup>39</sup> Cf. 5,24,1–3 où Mélité interprète parfaitement la lettre de Leucippé, qu’elle croyait pourtant morte.

<sup>40</sup> On notera aussi : ‘il voulait écrire mais n’y arrivait pas : des larmes coulaient sans cesse’ (4,8,6) et ‘il n’arrivait pas à lire à cause de ses larmes’ (8,4,13).

<sup>41</sup> Cf. Rosenmeyer 2001, 68 : ‘External readers, from their privileged status, may have a view of the complex story which the internal readers cannot share. But they also imitate internal readers in dealing with apparent contradictions while trying to make sense of the situation’.

rhoé avant le mariage, quand elle a eu le coup de foudre pour Chéréas (cf. 1,1,8) ? Si le lecteur admet que l'ordre du discours épistolaire de Chéréas reproduit l'ordre du récit, le verbe renvoie alors à une topique de l'amour, l'insomnie, bien présente dans le roman (cf. 6,1,8 ; 6,7,2), mais peu développée à propos de l'héroïne. Ou bien doit-il comprendre que Chéréas a recours à l'évocation de la nuit de noces ? Dans ce cas aussi, alors que, par un effet de réel, la lettre semble référer à une expérience intime que le narrateur n'a pas relatée – blanc dans le récit –, le lecteur peut y lire une topique : en effet, le même verbe se retrouve chez Longus pour qualifier la nuit de noces de Daphnis et Chloé (cf. 4,10,40 'ils passèrent une nuit blanche', ἀγρυπνήσαντες). Mais, s'il se rappelle que le narrateur a expliqué la conception du fils de Callirhoé par l'ardeur de la nuit de noces (cf. 2,8,4), le lecteur suspend son interprétation. Quant à l'adjectif μυστικῆς, il signale une autre topique du roman érotique grec. Les *Éthiopiennes*, 10,41,3, roman idéaliste et chaste s'il en est, l'utilise pour caractériser le mariage des héros, 'les bien grands mystères du mariage' (τῶν ἐπὶ τῷ γάμῳ μυστικότερων... τελεσθησομένων) ; mais Achille Tatius l'utilise aussi de façon parodique pour évoquer la flamme de Mélité.<sup>42</sup> Comment interpréter ? L'intertextualité souligne l'artifice de ce qui passe pour un mode de communication authentique : la voix propre du personnage participe d'un *topos*. On peut penser que Chariton, à travers les lettres, qui exigent une lecture interprétative que la voix du narrateur n'a pas toujours le souci d'orienter, nous donne une clef de lecture de son œuvre, ou plutôt nous rappelle que nous lisons un texte littéraire. Ce que nous prenons pour la transcription d'un discours oral spontané fait écho, dans sa matérialité, à du déjà-dit, du déjà-écrit.<sup>43</sup>

Intransitivité — elle ne peut pas, ou ne veut pas, obtenir de réponse —, substitut déceptif d'un corps et d'une voix, écho d'une parole antérieure assignable ou non, la lettre intime cristallise les difficultés d'une communication authentique.

<sup>42</sup> Cf. 5,15,6: ' Oh ! feu mystique (ὃ πρὸς μυστικοῦ)... Initions-nous (μυηθῶμεν) mon chéri aux mystères (μυστήρια) d'Aphrodite'.

<sup>43</sup> Je rejoins ce qu'Amossy 1998, 92 écrit à propos des *Lettres de la marquise de M\*\*\* au comte de \*\*\**, de Crébillon : 'Ainsi s'engage une interaction entre un narrateur qui s'adresse à un public aristocratique cultivé susceptible de retrouver le jeu des allusions, d'apprécier la beauté du style et les ruses de l'ironie, intéressé non seulement par les profondeurs du cœur humain, mais aussi par la représentation distanciée de la passion amoureuse dont le nourrit toute une littérature du passé et du présent'.

Or, il faut maintenant prêter attention à la façon dont, au début (1,1,1), comme à la fin de son roman (8,8,16), l'auteur se caractérise de façon tout à fait exceptionnelle : homme d'écriture, par sa profession de 'secrétaire' (ὑπογραφεύς) et par son œuvre ('j'ai écrit', συνέγραψα), il s'affirme comme le narrateur d'une histoire d'amour : 'Moi, Chariton d'Aphrodisias, secrétaire du rhéteur Athénagoras, je vais raconter une histoire d'amour qui s'est passée à Syracuse'.

Cet homme, doublement voué à l'écrit, par profession et par choix, se définit par rapport à un homme de l'oral, son patron Athénagoras qualifié de ῥήτορος. Que signifie ce terme ? Faut-il comprendre qu'il s'agit d'un 'avocat', ce qui dénoterait, certes, un homme de parole, mais ce qui, à mon avis, fausse le sens ; je préfère comprendre le mot dans son acception la plus usuelle, celle d'orateur, ou mieux de 'rhéteur'.<sup>44</sup> Chariton est donc au service d'un professionnel de la parole dont il copie les paroles, c'est-à-dire les œuvres : la présentation initiale 'secrétaire du rhéteur Athénagoras' avec, en grec, antéposition de 'rhéteur', souligne l'union étroite de la parole et de l'écriture, au sens de la graphie, la seconde étant au service de la première. Mais ce secrétaire, confiné à l'écrit et à la reproduction de l'oral, s'émancipe en produisant une œuvre personnelle qu'il présente *a priori* comme un récit oral ('je vais raconter'), doublé évidemment d'un récit écrit que le lecteur tient dans ses mains et va, au terme (?) du circuit, transformer à son tour en récit oral par sa propre lecture. Il n'y a pas de parole sans écrit, il n'y a pas d'écrit sans parole, qu'il s'agisse du rhéteur, du romancier, du lecteur. Car le lecteur réel, comme le lecteur interne, ne pratique pas une lecture silencieuse. Commentant le sens du verbe ἀναγιγνώσκειν, traduit couramment par 'lire' dans les langues modernes, Svenbro note : 'Les 'auditeurs' du texte, comme disaient les Grecs, ne sont pas — ainsi que le soutiennent les dictionnaires — ses 'lecteurs' au sens propre du terme, mais des individus en train d'écouter une lecture'.<sup>45</sup> Dans ces conditions, deux passages de Chariton souvent interprétés comme référant à deux groupes distincts de narratai-

<sup>44</sup> Le terme, précisé par Puech 2002, 10–15 est compris comme signifiant 'orateur' entre autres par Jones 1992,161 ; Müller 1976,123 ; Laplace 1997,40 ; Fusillo 1996 ; Giangrande 1970 ; Bowie 1996 ; comme signifiant 'rhéteur' par Grimal 1958, 385 ; Hägg 1999, 149. Mais Reardon 1989, 8, après avoir noté que Chariton 'was the secretary of a rhetor', explique p. 17 : 'Rhetor in this context means 'lawyer' ' et traduit par 'clerk to the attorney Athenagoras' ; c'est l'avis de Schmid 1899 ; Perry 1967, 124 ; Plepelits 1976,1 ; Molinié 1979, 50 ; Goold 1995, 29.

<sup>45</sup> Svenbro 1988, 56.

res, celui des ‘lecteurs’ et celui des ‘auditeurs’ (8,1,4 ; 2,8,3) référerait à un seul groupe, celui des lecteurs-auditeurs.<sup>46</sup> Le Prologue des *Métamorphoses* d’Apulée (1,1) nous semble affirmer de manière particulièrement explicite la même solidarité entre écriture et oralité : ‘Je vais, dans cette prose milésienne, te conter toute une série d’histoires variées et flatter ton oreille bienveillante d’un murmure caressant — pourvu que tu daignes jeter les yeux sur ce papyrus égyptien, que la pointe d’un roseau du Nil a couvert d’écriture’ (trad. Grimal 1958).<sup>47</sup> D’ailleurs, les derniers mots de Chariton, *περὶ Καλλιρροῆς συνέγραψα*, ‘J’ai écrit *Callirhoé*’, en symétrie parfaite avec ceux du début, *τοῦ ῥήτορος ὑπογραφεύς*, ‘secrétaire du rhéteur’, ne signifient-ils pas la conjonction de l’oral et de l’écrit, conjonction de la labilité et de la fixité, *callirhoos* s’appliquant particulièrement à une parole ‘qui coule harmonieusement’ ?<sup>48</sup> Ainsi, l’oralité est inscrite au cœur même du texte : non seulement elle y est représentée, mais encore elle le réalise pleinement par l’acte de lecture, un acte de lecture non pas public, mais privé, et c’est là un trait essentiel. Écrire, comme le fait Hägg ‘The novel... had an “audience” proper rather than a “readership” : I further suggested that scribes and secretaries — the colleagues of Chariton, the rhetorician’s secretary — may have played a crucial role in this process’ ne rend peut-être pas compte de l’intrication de l’écrit et de l’oral qui caractérise tout procès de lecture.<sup>49</sup>

Deux romans présentent la conjonction de l’oralité et de l’écriture comme matrice de leur production, ceux d’Achille Tatius et de Longus. Dans celui d’Achille Tatius, le narrateur est un lecteur à voix haute de la ‘peinture’ (*γραφῆς*) qu’il admire puisque Clitophon surprend ses paroles (1,2,1) ; lequel Clitophon, au prétexte qu’il ‘a beaucoup souffert de l’amour’ se lance, à l’adresse du narrateur, et sur invitation de ce dernier (‘le moment est venu pour toi de conter ton histoire’) dans un discours oral qui est en fait le discours écrit dont dispose le lecteur de *Leucippé et Clitophon* (1,2,3–3,1). Dans le *Préambule* de Longus, le narrateur associe d’emblée, dans un chiasme, ‘peinture de tableau, histoire d’amour’, *εἰκόνας γραφῆν, ἱστορίαν ἔρωτος* (§1). Son projet : ‘transposer’ (*ἀντιγράψαι*) l’‘aventure amoureuse’ (*τύχην ἐρωτικὴν*) du tableau dans une autre trace, celle des lettres du texte,

<sup>46</sup> Sur la distinction souvent faite entre auditeurs et lecteurs, cf. Hunter 1994, 1070–1071 et Laplace 1997, 70 n. 71.

<sup>47</sup> Sur les rapports entre écrit et oral dans le Prologue, cf. Gibson 2001, 67 et Kahane 2001, 231–241.

<sup>48</sup> Cf. Svenbro 1988, 100–101 et Herrenschmidt 2003, 223.

<sup>49</sup> Hägg 1994, 58.

par le truchement d'une voix, celle de l'interprète que le narrateur-auteur a sollicité pour engendrer son œuvre : 'Je me mis en quête d'une personne pour m'expliquer (ἐξηγητήν) le tableau, et puis je composai quatre livres' (§ 3). Dans ces deux cas, donc, il y a d'abord une trace écrite qui devient support pour une oralisation.

Et Chariton ? Il est tentant d'imaginer que, lui aussi, il transforme en un récit, à la fois discours oral et discours écrit, un matériau préexistant, peut-être une version écrite de la parole de son maître qu'il s'approprie. De secrétaire copiste, il devient voix, auteur, exhibant son statut de copiste pour mieux le dépasser. Nous connaissons un Chariton que Philostrate (*Ep.* 66) accable de son mépris : tout porte à croire qu'il s'agit du romancier, jugé issu d'un milieu social trop humble pour produire une œuvre immortelle.<sup>50</sup> Pour l'historien-critique de la Seconde Sophistique, une écriture serve ne saurait produire un discours de qualité !

Or, par le διηγῆσομαι initial ('je vais raconter'), Chariton, comme Achille Tatius et Longus, présente son récit comme un récit lié à l'oralité, à la différence notable qu'il semble assumer la voix du narrateur et que, par là même, il n'introduit pas de voix étrangère, allogène, dans son récit : pas de pérégrination qui fournirait au narrateur principal la découverte d'une image-texte qu'un étranger de rencontre transformerait en image-récit ;<sup>51</sup> je fais l'hypothèse que c'est l'espace du même, celui du travail salarié, qui met en contact Chariton avec un matériau qui devient le socle de son récit. *Callirhoé* mime-t-elle l'oralité ou est-elle destinée à la lecture à voix haute ? La question est ouverte, et Hägg l'a parfaitement circonscrite en démontrant de façon convaincante que, bien qu'elle ait une origine dans la littérature écrite, elle est davantage faite pour être entendue que pour être lue, et qu'elle mime dans son écriture l'oralité.<sup>52</sup> Je constate que, dans la diégèse, ce sont le verbe διηγείσθαι et son substantif διήγημα qui sont utilisés pour dénoter un récit oral.<sup>53</sup> Cela dit, Chariton narrateur a parfaitement conscience que c'est l'écrit qui donne forme au récit et qui lui permet une transmission autonome : le dernier mot du texte est le verbe συνέγραψα, 'j'ai écrit', précédé quelques pages plus haut (8,1,4) de son substantif σύγγραμμα.

<sup>50</sup> L'identification du Chariton de Philostrate et du romancier est opérée notamment par Perry 1967, 98-99 ; Bowie 1994, 445 ; Reardon 1996, 313 ; Goold 1995, 3.

<sup>51</sup> Le narrateur d'Achille Tatius (1,2) comme celui de Longus (*Proimion* 1) relient leur récit à une sortie hors de leur espace habituel.

<sup>52</sup> Hägg 1994, 58-67.

<sup>53</sup> Cf. 8,1,14 ; 8,1,17 ; 8,7,8 ; 8,7,9.

Le roman de Chariton est le seul des romans grecs intégralement conservés qui s'inscrive dans un cadre historique aussi précis, dès l'*incipit* : 'Hermocrate, stratège de Syracuse, le fameux vainqueur d'Athènes, avait une fille du nom de Callirhoé'. L'effet de réel est donc réputé grand. Mais Müller a parfaitement montré que cette première phrase est programmatique et instaure avec le lecteur un pacte de lecture qui lui interdit de confondre l'œuvre avec un récit historique.<sup>54</sup> Et si Chariton signe son œuvre avec le verbe *συγγράφειν*, qui est effectivement celui que Thucydide utilise après s'être présenté (1,1,1), cela ne signifie pas pour autant qu'il prétende faire un récit historique. A preuve, son lecteur ne découvre qu'après la lecture du récit ce verbe que des rhéteurs utilisent aussi pour qualifier leur œuvre.<sup>55</sup>

Le lecteur ne doit donc pas être victime d'une illusion, il ne doit pas confondre récit historique et récit érotique. Secrétaire d'un rhéteur, Chariton est au courant des procédés de manipulation. De même que Dionysios ne lit pas textuellement devant le Roi la lettre de Chéréas (4,4,7), escamotant, à l'insu des personnages auditeurs, mais pas du lecteur attentif, le nom de Callirhoé (il lit 'Chéréas, je suis vivant' au lieu de 'Chéréas à Callirhoé : je suis vivant' cf. 5,6,10), de même Chariton ne cite pas ; il arrange, il sélectionne, en vue d'un effet.<sup>56</sup> Et le lecteur attentif à la lettre, aux lettres, ne s'y trompe pas, ou s'y trompe moins, ou a conscience qu'il peut se tromper, ou mieux se laisse séduire avec plaisir : il sait qu'il est dans l'artifice et que le discours écrit / oral de Chariton n'est pas le calque d'un discours écrit historique, au sens de 'véridique'.

M.M.J. Laplace l'a noté très justement : 'Avant d'être retranscrite en un roman, l'histoire d'amour de Chairéas et Callirhoé est le thème de discours prononcés devant la foule rassemblée au théâtre de Syracuse. Et l'écrivain Chariton est le double réel des orateurs fictifs Hermocrate et Chairéas'.<sup>57</sup> Effectivement, c'est au théâtre que se précipitent les Syracusains pour voir les personnages et entendre les discours qui constituent, *in fine*, la diégèse

<sup>54</sup> Cf. Müller 1976, 123–125, suivi par Hunter 1994, 1068–1069.

<sup>55</sup> La référence à Thucydide est bien établie (cf. Rosenmeyer 2001, 138), celle à d'autres auteurs l'est moins cf. Laplace 1997, 43 : 'Les termes *συγγράφειν* / *σύγγραμμα* ne sont pas réservés aux écrits historiques : ils s'appliquent à toute composition écrite en prose, et notamment à l'éloquence d'apparat', et Hägg 1999, 149.

<sup>56</sup> Rosenmeyer 2001, 143 relève l'artifice de lecture de Dionysios. Le lecteur vigilant aura constaté que le discours de Chéréas (8,8,3) ne correspond pas à celui du narrateur (4,2,7).

<sup>57</sup> Laplace 1997, 46.



(8,7,1). C'est au théâtre, encore, que se manifeste et se justifie l'ordre esthétique et poétique du discours. En effet, alors que Chéréas veut commencer son récit par la fin pour ne pas affliger son auditoire, il en est empêché par celui-ci qui réclame un récit exhaustif et chronologique (8,7,3). Or, la conscience que le récit a un dénouement heureux qui contraste avec des péripéties douloureuses est partagée par le narrateur qui interrompt son récit pour annoncer un changement de tonalité (8,1,4–5) : 'J'imagine que cette ultime relation aura pour le lecteur beaucoup de charme : elle doit dissiper la mélancolie des premiers livres... je vais maintenant conter...' Autrement dit, la parole fictionnelle engendre la fiction qui la contient : une parole condensée, matricielle, engendre par expansion une autre parole qui se déploie, sûre de son identité et de ses effets, sous les doubles auspices de l'oral et de l'écrit.

Si le théâtre de Syracuse, au sens d'espace civique et public, occupe une place si importante dans le roman, c'est bien parce que, par un jeu de mise en abyme comme l'entendait Gide, à savoir 'ce procédé de blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyme"',<sup>58</sup> il contribue à assurer le sens général de l'œuvre : les discours qui s'y tiennent résument la diégèse, comme le font les résumés du narrateur (cf. 5,1,1). Mais ils signifient aussi un idéal de communication, tout entier fondé sur l'oralité, qui met en contact direct et interactif émetteur et récepteur, et donne aussi bien à voir qu'à entendre, permettant ainsi une libération collective des émotions. Il semble que le mensonge soit alors impossible : Théron est confondu par un témoin (cf. 3,4,11–14) ; Chéréas avoue, certes en l'absence de Callirhoé, sortie du théâtre, qu'il a écrit à sa femme à l'instigation de Mithridate. Le héros ne dira pas, cependant, la tentation de l'adultère qu'il a connue (cf. 7,6,6–12 ; 8,1,6–7). Il n'y a donc pas de communication totale, et le narrateur le montre une fois de plus au lecteur, son narrataire. Parallèlement, il lui indique clairement qu'il souhaite que *Callirhoé* soit reçue comme les discours d'Hermocrate ou de Chéréas, c'est-à-dire entendue dans une lecture qui restitue le discours oral : les mots τῶν διηγημάτων (8,7,15), διήγησαι (8,7,8), διηγείτο (8,7,9) qui réfèrent à un récit oral et qui s'accroissent à la fin renvoient en écho à l'inscription programmatique initiale : 'je vais raconter', διηγῆσομαι.<sup>59</sup> Chariton ne se résout pas à la disparition d'une littéra-

<sup>58</sup> *Journal* 1889–1939, Paris, Gallimard, Pléiade, 1948, p. 41.

<sup>59</sup> On remarquera que le verbe διηγείσθαι est déjà employé pour qualifier le récit que fait Théron devant les Syracusains réunis au théâtre (3,4,13).

ture orale et collective ; il montre que toute littérature a un noyau d'oralité. Voilà comment j'interprète le recours manifeste à la mise en abyme.

Mais considérons à nouveau la lettre de Chéréas. Elle est remarquable par son début : Ζῶ, 'Je suis vivant'. Une syllabe, énonciation à la première personne, au présent, pour dire l'essentiel. Un cri. Mais ce cri écrit est entendu et reconnu par un autre cri en écho, bien sonore celui-là, quand Callirhoé retrouve Chéréas : elle 's'écria : "Chéréas, tu es vivant"' (5,8,1). Alors, la scène du tribunal, censée être historique, c'est-à-dire véridique, se transforme en une scène de théâtre dont le narrateur souligne la fiction (5,8,2) : 'Quel poète a jamais porté à la scène une histoire aussi extraordinaire ? On se serait cru dans une représentation théâtrale'. Fasciné par sa propre création, il devient, un instant, un personnage spectateur-auditeur dans son récit.<sup>60</sup> Le théâtre, lieu par excellence de l'oralité et de la performance, fait parler la destinataire de la lettre et engage vers le dialogue. Le message a été entendu, et l'auteur le signifie : Mithridate, qui conseillait à Chéréas de faire en sorte que Callirhoé 'appelle' (καλεσάτω, 4,4,5), reprend en 5,7,10, au présent de l'indicatif, présent de l'énonciation, à l'adresse du destinataire : 'C'est ta chère Callirhoé qui t'appelle', (καλεῖ). Se trouve atteint à ce moment l'objectif que Mithridate avait assigné à Chéréas; et le dispositif, et donc l'artifice, est mis en évidence : 'Cela avait été programmé' (5,8,1 ; je traduis).

Müller a raison d'évoquer la 'mise en scène' de Mithridate.<sup>61</sup> Mithridate se trouve en amont de cette scène comme il a été en amont de la lettre de Chéréas (cf.4,4,5) après une longue délibération collective (4,3,12 ; 4,4,2). Manière de rappeler qu'un discours n'est jamais spontané, n'est jamais premier, qu'il est toujours suscité, à l'instar de la lettre intime, malgré les apparences ? Manière de rappeler que toute œuvre, notamment le roman, est une œuvre seconde ?<sup>62</sup> En tout cas, Mithridate s'arrange pour que la destinataire de la lettre, en l'occurrence Callirhoé, devienne à son tour émetteur et Chéréas récepteur, pour que le schéma de communication s'inverse et pour que la parole orale coïncide littéralement, avec la parole écrite, reconstituant l'unité du couple par delà la dualité manifestée par la séparation. Seul le lecteur vigilant aura rapproché ces deux énonciations, l'une écrite, l'autre

<sup>60</sup> Cf. Laplace 1997, 43 n. 17 : 'Chariton s'identifie à un spectateur de la scène d'alors'.

<sup>61</sup> Müller 1976, 120 n. 27.

<sup>62</sup> Cf. Hägg 1994, 49 : 'The novels are, so to speak, second-generation books : books which primarily relate to earlier books, besides'.

orale, mais le narrateur lui aura facilité la tâche en 5,6,10 : Dionysios, même s'il escamote le nom de Callirhoé, invite à une lecture à haute voix de la lettre ; les personnages, spectateurs-auditeurs, ont dans le même temps, ou presque, la lecture de la version écrite et la réponse orale ; le lecteur, lui, suit un parcours complexe où alternent écriture et oralité. Le même schéma de communication et de reconnaissance se retrouve ailleurs, tout aussi explicite, avec des syntagmes plus importants : en 5,9,4 la parole de Callirhoé 'c'était bien mon Chéréas' est l'écho de 'je suis Chéréas, ton Chéréas' (4,4,9), comme 'je l'ai vu jeune fille' (8,8,15) est l'écho de 'que tu as vu jeune fille' (4,4,9). Tout cela rappelle les 'signes de reconnaissance' (γνωρίσματα), les 'emblèmes' (σύμβολα) que se donnent dans les *Éthiopiennes* (5,5,2) Théagène et Chariclée : ce qui est pur signe écrit chez Héliodore (5,4,7 ; 5,5,1) devient chez Chariton signe écrit et signe oral.

Tout fonctionne, par conséquent, comme si les mots écrits de Chéréas visaient à susciter, en écho, la parole de Callirhoé. La chaîne de l'écrit se reconstitue, par fragments disséminés, grâce aux mots de reconnaissance produits oralement : 'Je suis Chéréas, ton Chéréas que tu as vu jeune fille' est confirmé oralement par 'C'était bien mon Chéréas que j'ai vu jeune fille'. La construction, la parole rhétorique que Chéréas a créée et figée dans l'écriture, à l'instigation d'un tiers, est la pièce maîtresse du système que seul le lecteur attentif d'un écrivain fasciné par l'écrit reconnaît.<sup>63</sup>

Comme il est le seul à connaître dans la lettre de Callirhoé à Dionysios le mensonge dont le récit l'a informé. La lettre intime n'est pas la matérialisation d'une parole vraie. Au contraire, les mots écrits mentent avec d'autant plus d'efficacité qu'ils sont là, palpables, dans une évidence qui semble immédiate, alors qu'elle est médiante. Il ne faut pas prendre une lettre intime au pied de la lettre. Le romancier l'a montré à son lecteur. Ce faisant, il lui a sans doute montré le vertige qui doit le saisir dans son rapport avec le texte, surtout quand il s'agit d'un roman se déroulant dans un cadre historique, suggérant un effet de réel : le soupçon doit être de règle, puisque le texte, dans sa littéralité, dans sa matérialité, n'est pas le dépôt d'une parole qui serait celle du dialogue. Il est toujours manipulation à la recherche d'un effet. Lourde responsabilité que d'interpréter, quand le dialogue est impossible et que le lecteur se trouve dans la situation du destinataire de la lettre intime. Son rapport à l'œuvre est un rapport dangereux, surtout si l'auteur s'appelle

<sup>63</sup> Cf. Rosenmeyer 2001, 135–136 rappelle la fascination qu'exerce l'écrit sur les romanciers grecs.

Chariton, le ‘Charmant’, qu’il est originaire de la ville d’Aphrodite et qu’il donne comme titre à son œuvre le nom de son héroïne, Callirhoé, ‘celle qui coule harmonieusement.’<sup>64</sup> C’est donc une invitation à la lecture critique que donne Chariton à *son* lecteur ; celui-ci est incité à devenir *lector in fabula*, dans une pratique herméneutique qui doit se déprendre de la fascination exercée par l’écrit, en sachant que tout est artifice, pour son plus grand plaisir. Dans le système dramaturgique de Chariton, tout finit par des paroles, et peut-être sur la promesse d’autres paroles : le récit du retour à Syracuse du fils des protagonistes.

Inscrite dans un système de communication, la lettre intime est, par analogie, le reflet, à l’intérieur du texte, de l’œuvre littéraire ; engendrée par une voix qui donne à entendre et à lire un récit que la main transcrit et fixe, voix et main appartenant, dans l’acte de création à la même personne, elle affirme que c’est de la dialectique de l’oralité et de l’écriture, deux modes de la présence, que naît la littérature.

Et c’est par deux jeux de mise en abyme de nature différente, l’un lié à l’écrit, la lettre intime, l’autre à l’oral, le discours à l’assemblée, que Chariton dessine, dans la crise de destination de la littérature et dans la dilatation de l’Empire, le double portrait de l’auteur et de *son* lecteur, le lecteur idéal de sa *Callirhoé* dont il craint qu’elle ne tombe indûment entre les mains d’un tiers qui ne la comprendrait pas : le lecteur idéal doit conjuguer les forces centripètes qui traversent la littérature, partagée entre une destination publique et une destination privée, une forme orale et une forme écrite. Faut-il, dès lors, s’étonner si Chariton a choisi de recourir à un genre hybride et nouveau, impensable, et donc innommable, que les Modernes ont défini comme le genre romanesque, pour que continue à partir du cabinet solitaire de l’écrivain vers celui du lecteur, tout aussi solitaire, un discours différé, la lettre intime, c’est-à-dire la littérature ?

### Bibliographie

- Altman, J.G. 1982. *Epistolarity. Approaches to a Form*, Columbus, Ohio.  
 Amossy, R. 1998. ‘La lettre d’amour du réel au fictionnel’ in J. Siess (éd.), *La Lettre entre réel et fiction*, Paris. 73–96.

---

<sup>64</sup> Cf. Reardon 1989, 17 : ‘The name Chariton means “man of graces”, and was once thought too good to be true for an inhabitant of the city of Aphrodite ; but it can be shown to be authentic’.

- Bowie, E. 1994. 'The readership of Greek novels in the ancient world, in J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore. 435–459.
- Bowie, E.L. 1996. 'Chariton' in *The Oxford Classical Dictionary*, 3<sup>rd</sup> edition, Oxford-New York, 318–319.
- Dällenbach, L. 1977. *Le récit spéculaire Essai sur la mise en abyme*, Paris.
- Derrida, J. 1980. *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris.
- Fusillo, M. 1991. *Naissance du roman*, Paris.
- Fusillo, M. 1996. 'Chariton' in *Der neue Pauly*, 2, *Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart-Weimar, 1103–1105.
- Garnaud, J. Ph. (ed. et trad.) 1991. *Achille Tatius Le Roman de Leucippé et Clitophon*, Paris.
- Genette, G. 1987. *Seuils*, Paris.
- Giangrande, G. 1970. 'Chariton' in *The Oxford Classical Dictionary*, 2<sup>nd</sup> edition, Oxford. 227–228.
- Gibson, B. 2001. 'Argutia Nilotici Calami : A Theocritean reed ?' in A. Kahane and A. Laird (eds.), *A Companion to the Prologue of Apuleius' Metamorphoses*, Oxford, 67–76.
- Goold, J.P. (ed. et trad.), 1995. *Chariton Callirhoe*, Cambridge, MA., London.
- Grimal, P. (trad.) 1958. *Romans grecs et latins*, Paris.
- Hägg, T. 1994. 'Orality, literacy, and the "readership" of the early Greek novel' in R. Eriksen (ed.), *Contexts of the Pre-Novel Narrative : the European Tradition*, Berlin–New York, 47–81.
- Hägg, T. 1999. 'Callirhoe and Parthenope : The beginnings of the historical novel' in S. Swain, (ed.), *Oxford Readings in the Greek Novel*, Oxford–New York, 137–160.
- Hardie, Ph. 2002. *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge.
- Herrenschmidt, Cl. 2003. 'Callirhoé et Chariclée héroïnes monétaires ? Une proposition à propos de *Chéréas et Callirhoé* de Chariton et des *Éthiopiennes* d'Héliodore' in M. Guglielmo and E. Bona (eds.), *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito : dal teatro al romanzo*, Alessandria, 216–233.
- Hunter, R. 1994. 'History and historicity in Chariton' in *ANRW* II 34,2, 1055–1086.
- Jones, C.P. 1992. 'La personnalité de Chariton' in M. F. Baslez, Ph. Hoffmann and M. Trédé (eds.), *Le Roman grec*, Paris, 161–167.
- Kahane, A. 2001. 'Antiquity's future : writing, speech, and representation in the Prologue to Apuleius' *Metamorphoses* in A. Kahane and A. Laird (eds.) *A Companion to the Prologue of Apuleius' Metamorphoses*, Oxford–New York, 231–241.
- Koskenniemi, H. 1956. *Studien zur Idee und Phraseologie des griechischen Briefes bis 400 n. CHR.* Helsinki.
- Laplace, M.M.L. 1997. 'Le roman de Chariton et la tradition de l'éloquence et de la rhétorique', *RhM* 140, 38–71.
- Létoublon, Fr. 2003. 'La lettre dans le roman grec ou les liaisons dangereuses' in S. Panayotakis, M. Zimmerman and W. Keulen (eds.), *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden–Boston, 271–288.
- Maillon, J. (trad.) 1960. *Héliodore Les Éthiopiennes (Théagène et Chariclée)*, Paris.
- Molinié, G. (ed. et trad.) 1979. *Chariton Le Roman de Chairéas et Callirhoé*, Paris : Les Belles Lettres.
- Müller, C.W. 1976. 'Chariton von Aphrodisias und die Theorie des Romans in der Antike', *A & A* 22, 115–136.
- Perry, B.E. 1967. *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origins*, Berkeley, Los Angeles.
- Plepelits, K. (trad.) 1976. *Chariton von Aphrodisias : Kallirhoe*, Stuttgart.

- Puech, B. 2002. *Orateurs et sophistes grecs dans les inscriptions d'époque impériale*, Paris.
- Reardon, B.P. 1989. *Chariton Chæreas and Callirhoe* in Reardon, B.P. (ed.), *Collected Ancient Greek Novels*. Berkeley–Los Angeles–London.
- Reardon, B.P. 1996. 'Chariton' in G. Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden–New York–Köln, 309–335.
- Rosenmeyer, P.A. 2001. *Ancient Epistolary Fiction : the Letter in Greek Literature*. Cambridge.
- Schmid, W. 1899. 'Chariton' 3) in *R.E.* 3,2, Stuttgart, 2168–2177.
- Svenbro, J. 1988. *Phrasikleia, anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris.
- Vieillefond, J.R. (ed. et trad.) 1987. *Longus Pastorales Daphnis et Chloé*, Paris.
- Winkler, J. J. (trad.) 1989. *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon* in B.P. Reardon (ed.) *Collected Ancient Greek Novels*, Berkeley–Los Angeles–London.
- Zumthor, P. 1987. *La Lettre et la voix De la "littérature" médiévale*, Paris.