
ἀρχαί

AS ORIGENS DO PENSAMENTO OCIDENTAL
THE ORIGINS OF WESTERN THOUGHT

ARTIGO | ARTICLE

La technique du labyrinthe dans *Les Éthiopiennes* d'Héliodore

The labyrinth technique in *Aethiopica* of Heliodorus

Geruza de Souza Graebinⁱ
<https://orcid.org/0000-0001-6505-688X>
geruzagraebin@gmail.com

ⁱ Universidade de Lisboa – Lisboa – Portugal

GRAEBIN, G. de S. (2023). La technique du labyrinthe dans Les Éthiopiennes d'Héliodore. *Archai* 33, e-03327.

Résumé: Héliodore est connu pour sa technique narrative élaborée. Cet effet est dû à l'*ekphrasis*, une ressource largement employée par les sophistes et recommandée dans les manuels de rhétorique (*Progymnasmata*). Dans le premier bloc de l'œuvre, Héliodore utilise cette ressource, mais pas au hasard. Il y a une image, littéral ou

métaphoriquement se répète : le labyrinthe. Notre intention est de démontrer que les répétitions ont un point commun, en plus d'un fort attrait herméneutique. De plus, les labyrinthes sont introduits dans la partie où le récit est habilement écrit *in medias res*. C'est précisément dans ce passage que le lecteur, comme dans un labyrinthe, est sinueusement conduit par plusieurs chemins, jusqu'à ce qu'il atteigne la compréhension de la scène d'ouverture, à l'embouchure du Nil. L'analyse des procédures utilisées par Héliodore permet de conclure que la succession de labyrinthes textuels ou imagethiques place le lecteur dans un jeu, dont il ne pourra sortir qu'à la fin du cinquième livre.

Mots clés: *techniques narratives; herméneutique; rethorique; Aethiopica*

Abstract: Heliodorus is known for his elaborate narrative technique. This effect is due to ekphrasis, a resource widely used by sophists and recommended in textbooks of rhetoric (*Progymnasmata*). In the first block of the work, Heliodorus uses this resource, but not randomly. There is an image, literally or metaphorically repeating itself: the labyrinth. Our intention is to demonstrate that the repetitions have a commonality, in addition to a strong hermeneutical appeal. Moreover, the labyrinths are introduced in the part where the narrative is skillfully written *in medias res*. It is precisely in this passage that the reader, as in a labyrinth, is meanderingly led by several paths, until he reaches the understanding of the opening scene, at the mouth of the Nile. The analysis of the procedures used by Heliodorus leads to the conclusion that the succession of textual or imagethic labyrinths places the reader in a game, from which he can only emerge at the end of the fifth book.

Keywords: *narrative techniques; hermeneutic; rhetoric; Aethiopica*

Héliodore et le jeu herméneutique

Le roman grec d'Héliodore, *Les Éthiopiennes*, se distingue par le raffinement de sa structure narrative.¹ Comme les autres romanciers des premiers siècles, l'écrivain recourt à la narration (διήγησις), ainsi qu'aux artifices de la description (ἔκφρασις), pour créer un discours captivant (Reardon 1991, 77ss). Tous deux sont des ressources rhétoriques et sophistiques pré-conisées dans les manuels de rhétorique de la Seconde Sophistique, connus sous le nom de *Progymnasmata*.²

Les ekphrasis³ ne sont pas des expédients à part, mais des outils ingénieusement utilisés pour activer la clé herméneutique et qui, d'une certaine manière, sont intégrés dans l'ensemble de l'œuvre (Futre Pinheiro, 2013; Fusillo, 2009; Whitmarsh, 2005).

Pour le lecteur de l'époque d'Héliodore, faire de la littérature signifiait avant tout déclencher un acte herméneutique. La rhétorique et l'herméneutique étaient les deux faces d'une même pièce. De plus, l'exercice d'interprétation était un ingrédient intrinsèque de la seconde sophistique, comme nous le rappelle Whitmarsh (2005, p. 57): "Sophistic texts demand a lively and engaged audience, capable of operating on several levels simultaneously".

Si du point de vue de l'auteur, il était consensuel que la construction d'un texte littéraire ou discursif soit soumise aux règles de la rhétorique, de la même manière et dans la même proportion, il était consensuel parmi le public que la lecture correcte se soumette aux mêmes règles rhétoriques, en sens inverse (Schäublin, 2006).

¹ La première œuvre à s'intéresser aux techniques utilisées par Héliodore est celle de Futre Pinheiro (1987). La thèse, intitulée *Estruturas Técnico-Narrativas nas Etiópicas de Heliodoro*, expose certaines des stratégies de l'auteur, parmi lesquelles le fait qu'il préfère "montrer plutôt que raconter".

² Voir Kennedy (2003).

³ Des études spécifiques sur l'ἔκφρασις dans les romans, avec des exemples variés, se trouvent dans Bartsch (1989) et Futre Pinheiro (2001 ; 2013). Webb (1999 ; 2018), quant à lui, détaille l'utilisation de ἔκφρασις dans les *Εἰκόνας* de Philostrate. Futre Pinheiro (2018) présente une étude sur la διήγημα/διήγησις.

Sur la base de ces prémisses, Héliodore présente au public une œuvre avec une originalité en termes d'interprétation. Dans son roman, tous les acteurs, qu'ils soient intra ou extradiégétiques, sont invités à l'exercice d'interprétation. Dans un premier plan, les personnages sont les récepteurs internes, et ils doivent traiter les ekphrasis ou les récits. En même temps, sur un autre plan, les récepteurs externes, les lecteurs réels, sont appelés à participer à la résolution des mêmes énigmes, dans une sorte de travail coopératif. Il en résulte que, chez Héliodore, l'appel à l'activité interprétative est poussé à un niveau plus profond, de sorte que refuser d'interpréter équivaut à refuser de lire (Bartsch, 1989).

Au cours de la recherche doctorale (Graebin, 2022), nous avons remarqué une stratégie narrative qui semble se répéter dans la première moitié du roman, que nous appellerons ici la "technique du labyrinthe". Les cinq premiers livres, *in medias res*, servent à informer le lecteur des événements. Au sens propre ou figuré, l'image du labyrinthe se répète par hasard quatre fois. À notre avis, cette image fonctionne comme une pièce d'intégration entre les parties, afin de guider le lecteur vers un seul et même point de ce parcours.

Nous soulignerons ci-dessous chacun de ces moments, comment ils s'entraident dans le processus d'interprétation et, enfin, comment toutes les images du labyrinthe se rejoignent.

Le lac des pâtres brigands

La première fois que la figure du labyrinthe apparaît, c'est au tout début du récit, lorsque le narrateur s'en tient à la description du lac des pâtres, situé au milieu du marécage:

Ouvrant dans cette épaisse forêt des passages sinueux et très compliqués qu'ils suivent sans difficulté (ῥύστους) parce qu'ils les connaissent, mais dont les étrangers ne peuvent sortir (ἀπόρους), ils se sont ainsi ménagé une protection très efficace contre les

incursions. Tel est le lac, tels sont les pâtres qui l'habitent (1,6,2).⁴

Cette ekphrasis donne au lecteur une image vivante de la cachette des pâtres, un groupe connu pour ses activités de piraterie. Ils choisissent stratégiquement un endroit marécageux et difficile d'accès pour y vivre et, pour rendre l'invasion encore plus difficile, ils construisent un chemin sinueux plein d'itinéraires déroutants. L'environnement dans son ensemble est suggestif, car ceux qui arrivent ne savent pas où ils mettent les pieds. Le sol est instable et trompeur. Les routes sont incertaines. Tout est fait pour que les ignorants du sujet, c'est-à-dire les lecteurs, abandonnent ou se perdent à jamais dans une sorte de labyrinthe.

C'est à cet endroit que les héros Théagène et Chariclée sont emmenés comme prisonniers. Au début, ils semblent être en sécurité après les dangers de l'embouchure du Nil. En même temps, ils se retrouvent entre les mains des redoutables brigands et dans un lieu plein de mystères. L'ambiguïté est suggestive. Selon le texte, le public qui arrive à la forteresse des pâtres est divisé en deux groupes très distincts - ceux qui maîtrisent les routes sinueuses et ceux qui ne les maîtrisent pas. Le couple, et par conséquent aussi le lecteur, appartiennent à la classe des ignorants. Ils appartiennent au groupe de ceux qui sont piégés, sans issue, dans un état d'aporie. En définitive, les lecteurs intra et extradiégétiques sont dans la même condition.

Ainsi, tout comme le terrain est littéralement marécageux et qu'une mauvaise décision de la part des protagonistes peut les conduire sur un chemin sans issue, le lecteur ne sait pas non plus quelle direction prendre, ni quelle conclusion tirer des événements. Un exemple de la dangerosité de l'environnement est fourni par l'auteur peu après, à travers le récit de Cnémon, le Grec en charge du couple. Dès que Théagène e Chariclée reconnaissent que le jeune

⁴ Toutes les citations du roman suivent la traduction de J. Maillon (2011), texte établi par R. M. Rattenbury.

homme est d'origine grecque, ils se laissent emporter par le récit de ses aventures. Ils parviennent ainsi à oublier leurs propres malheurs pendant un moment. C'est-à-dire qu'ils sont éloignés des événements centraux. Comme l'histoire de Cnémon dure plusieurs chapitres (1,9-18), il ne faut pas longtemps pour que le lecteur se rende compte qu'il a été conduit sur un chemin secondaire et tortueux, au point qu'il ne sait plus qui sont les personnages centraux de l'intrigue: Cnémon et sa famille ou Chariclée e Théagène?

Il est donc possible d'observer que la technique narrative utilisée par Héliodore laisse le lecteur dans une situation délicate. En ce sens, le récit de Cnémon fonctionne comme un avertissement pour que le lecteur redouble d'attention, car le récit ne présente pas encore un terrain sûr et certains chemins de ce labyrinthe narratif peuvent l'éloigner de la route.

La caverne

Au terme du long voyage d'aventures dont le guide est le Grec Cnémon, le récit reprend son cours. Théagène e Chariclée sont à nouveau au centre de l'attention. C'est autour d'eux que les mouvements cinématiques se produisent, jusqu'à ce qu'un nouvel arrêt soit effectué pour expliquer un lieu proéminent : la caverne des pâtres.

Si l'île des pâtres est un véritable labyrinthe, la caverne, à son tour, est un labyrinthe caché dans un autre labyrinthe. Ou, en d'autres termes, la voûte de la forteresse. Voici comment commence l'ekphrasis:

Celle-ci n'était pas une oeuvre de la nature, une de ces nombreuses cavités qui s'ouvrent spontanément sous la terre ou à sa surface, mais l'ouvrage, imitant la nature, de ces brigands égyptiens qui de leurs mains avait creusé fort habilement cette grotte, afin d'y mettre en sûreté leur butin (1,28,2).

Comme l'île des pâtres, la caverne est le produit d'une technique. Il est artificiel, mais construit de telle manière qu'il semble naturel.

La caverne est conçue à partir de l'imitation d'un modèle (μίμησις). Or, la mimétique est à la base de la construction artistique et textuelle de la Seconde Sophistique, qui est aussi étroitement associée à l'activité herméneutique. Dans ce sens, Whitmarsh explique (2001, p.33):

Sophistry was the medium of 'figured speech', language that dissimulates its intentions through allegory and analogy, requiring readers to work at the process of uncovering 'meaning' (the quotation marks are necessary, since different audiences are to take away different ideas of what is the authorized significance of the utterance).

Ainsi, pour un lecteur attentif, il y a deux possibilités : soit les figures du labyrinthe utilisées par Héliodore dans le livre 1 sont le résultat d'une simple coïncidence, soit elles sont un indice laissé par l'écrivain, qui servent de clés pour la compréhension du roman. La seconde alternative nous semble la plus plausible, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, par les indications intratextuelles de la scène de la grotte, ainsi que par les indices laissés par l'auteur dans les livres à suivre. Deuxièmement, par le témoignage de la critique littéraire qui a attesté à plusieurs reprises que, dans le cas d'Héliodore, la coïncidence est une lointaine probabilité (Sandy, 1982; Futre Pinheiro, 1991; Winkler, 1999; Edsall, 2002; Morgan, 2005).

Dans cette optique, il est possible de conclure la lecture de la ekphrasis:

Voici comment elle était faite (Εἶργαστο). L'entrée, étroite et obscure, était dissimulée sous la porte d'une chambre secrète. La pierre du seuil était une autre porte qui permettait au besoin de descendre sous terre; il était aisé de la lever et de l'abaisser et aussitôt on trouvait des galeries tortueuses (σκολιούς) taillées sans aucun ordre. Les chemins et sillons s'enfonçaient sous le sol: tantôt isolés et faisant d'habiles détours (τεχνικῶς), tantôt au contraire, tombant les uns dans les autres, enchevêtrés comme les racines d'un arbre, pour aboutir tous au fond à une vaste chambre dans laquelle pénétrait par une fente une obscure clarté venue de la surface du marais. (1,29,1-2).

Il est intéressant de noter la similitude avec l'ekphrasis mentionnée précédemment : la fabrication d'un labyrinthe plein de chemins tortueux. Si plusieurs chemins ne mènent nulle part ou à la perte, un seul est le chemin de la sécurité. Dans le cas de la caverne, le lieu sûr est l'environnement éclairé.

Tout comme la digression de Cnémon après l'ekphrasis du lac est un exemple de la façon dont il est possible de "se perdre dans le récit", les faits qui se produisent à l'intérieur de la grotte serviront d'exemples qu'il n'est pas si facile de maîtriser le labyrinthe qui s'y trouve, même pour ceux qui le connaissent bien. Les rencontres et les mésalliances entre les personnages dans les recoins de la grotte créent un scénario clairement herméneutique aux yeux du lecteur.

Nous mettons en évidence certains événements avec leurs personnages respectifs:

- Cnémon, en tant qu'ami du chef Thyamis, avait l'autorisation de pénétrer dans la caverne et en connaissait bien les méandres (1.29,3). Lors de l'attaque de l'île dans le livre 1, il est chargé de cacher Chariclée dans la partie la plus profonde de la grotte (1,28,1).
- De même, Thermouthis, l'écuyer de Thyamis, jouissait de ce privilège. Pour éviter que sa bien-aimée Thisbé ne soit tuée pendant l'attaque, il décide également de la cacher dans la grotte. Contrairement à Cnémon, qui emmène Chariclée dans l'endroit le plus profond et le plus difficile à atteindre, Thyamis laisse le jeune Thisbé à l'entrée de la grotte:

Secrètement il l'avait fait descendre dans la caverne, mais il était si troublé et si pressé qu'il la laissa à l'entrée. Elle resta à l'endroit même où l'avait déposée, paralysée par la terreur où l'avait jetée la bataille qui s'engageait. Elle ne connaissait d'ailleurs pas les galeries qui menaient au fond de l'ancre (2,12,2-3).

- Thyamis, face à ce qu'il a vu et entendu avec l'avancée de l'attaque ennemie, se souvient du rêve qu'il avait fait auparavant avec la déesse Isis, et le réinterprète (1,30,4). Poussé par ses nouvelles conclusions, il se rend à la grotte avec l'intention de tuer Chariclée et de réaliser ainsi la prophétie. En tant que chef de la bande, il connaissait très bien la grotte. Cependant, un détail provoque un malentendu: Thyamis ne se souvient pas de toutes les recommandations qu'il a données dans son ordre à Cnémon:

“Cnémon, lui dit-il tout bas, emmène cette femme dans la caverne, où nous mettons en sûreté nos trésors; fais-la descendre, mon ami, remets comme d'habitude la pierre qui ferme l'entrée et reviens au plus vite” (1,28,1).

Apparemment, Cnémon a compris que Chariclée devait être laissée dans le lieu le plus sûr de tous, au fond de la cavité (πρὸς τὸ ἔσχατον τοῦ ἄντρου - 1,29,3). Ce fait est ignoré par Thyamis à son arrivée à la grotte. Dès qu'il pénètre dans la cavité, il est conduit sur un chemin sinueux, pas exactement un chemin de labyrinthe, mais par la voix d'une femme. Entendant sa réponse en grec, il la prend pour Chariclée et la tue (1.30.7).

- Tant pour Thyamis que pour le lecteur, il est certain que la jeune fille assassinée est Chariclée. Cela semble être l'interprétation correcte jusqu'au début du livre 2, lorsque Cnémon retourne à la grotte, en compagnie de Théagène, pour sauver Chariclée. Dès qu'ils font leurs premiers pas, ils trouvent une jeune femme assassinée (2,3,3). Comme Thyamis, ils se laissent emporter par les premières conclusions et ne considèrent pas le problème plus en profondeur. Aux yeux des deux, la fille déçue est Chariclée. Le malentendu ne sera dissipé que lorsque Chariclée, entendant le son des voix, se met à crier du fond de la grotte:

Cnémon revint à ce moment avec la torche rallumée. De nouveau la même voix se fit entendre, appelant Théagène. “O dieux”, s’écria Cnémon, n’est-ce pas la voix de Chariclée? Elle est vivante, je pense, ô Théagène. Car elle vient du fond de la caverne et de l’endroit même où je me rappelle bien avoir laissé Chariclée, la voix qui frappe mon oreille” (2,5,3).

Ce n'est que lorsque Cnémon, à la lumière d'une torche, reconnaît Thisbé:

“Qu’est-ce là? Ô divin prodige! C’est Thisbé.” Il fit quelques pas en arrière et s’arrêta, tremblant et muet de stupeur (2,5,3).

Le mystère de la mort supposée de Chariclée est enfin révélé, et les jeunes gens s'interrogent: “Mais comment Thisbé est venue dans cette caverne, qu’il a tuée, il faudrait sans doute un dieu pour nous le dire” (2,9,5).

Jusqu'à la résolution de tout, il est évident que les personnages arrivent à des conclusions erronées, soit par précipitation, soit par ignorance. Ces lectures provoquent des situations tragi-comiques, comme la scène où Théagène rencontre une jeune femme morte à l'entrée de la grotte. Il pleure abondamment sur le cadavre de Chariclée, se lamentant et jurant des promesses d'amour, alors qu'en fait la femme morte est Thisbé (2,4).

Enfin, la cachette construite avec une technique aussi épurée par des mains égyptiennes est l'endroit idéal pour conserver des trésors, des mystères et des secrets. Ce n'est pas par hasard que l'énigme de la mort de Chariclée se trouve précisément dans cette caverne. Comme dans un *Kriminalroman* typique (Winkler, 1999), les lecteurs internes et externes doivent jouer le rôle de détective, en recherchant et en interprétant les indices laissés par le criminel. Dans ce cas, les mystères ne proviennent pas de l'ingéniosité d'un tueur en série, mais d'un écrivain.

Héliodore tient à maintenir longtemps le suspense sur le malentendu avec les personnages Chariclée et Thisbé. Ce n'est qu'à partir du milieu du livre 2 que le lecteur découvrira enfin la vérité,

non pas d'un seul coup, mais à doses homéopathiques. Tout d'abord, il découvrira, au fur et à mesure que Cnémon et Théagène liront la plaquette trouvée à côté de Thisbé, dans quelles circonstances elle s'était retrouvée sur l'île des pâtres (2, 10). Puis, par l'intermédiaire du narrateur, il découvre que Thermouthis était tombé amoureux de la jeune fille et que, dans la tourmente de l'attaque ennemie sur l'île, il avait décidé de la cacher dans la grotte (2,12).

La narration de Calasiris

L'image suivante de labyrinthe observée dans l'œuvre provient de la narration de Calasiris (διήγησις). Le long récit du sage est divisé en deux parties. Elle commence dans le livre 2, lorsque lui et Cnémon se rencontrent et se rendent dans la maison du Nausiclès. Elle est interrompue dans le livre 5, lorsque, tard dans la nuit, le jeune Grec entend des bruits dans la maison (5,1,3). La deuxième partie du récit de Calasiris est reprise au début du livre 5, après le lever du jour, et dure jusqu'à la fin de ce livre.

L'histoire de Calasiris a pour sujet principal l'héroïne Chariclée, et le chemin emprunté inclut de nombreux détours et chemins qui se chevauchent. Le but et la fin de l'histoire de Calasiris se trouvent dans la scène d'ouverture énigmatique du roman, qui mêle des traces de combat à des indices d'un banquet à l'embouchure du Nil. En complément des faits, il est le guide du lecteur/auditeur. Dans la première partie, Calasiris raconte à Cnémon comment il a rencontré Théagène et Chariclée, comment ils sont tombés amoureux et sa participation à la simulation de l'enlèvement à Delphes. Dans la deuxième partie, le sage raconte comment ils ont fui par la mer et toutes les aventures qu'ils ont vécues jusqu'à ce qu'ils atteignent l'embouchure du Nil.

Bien que Calasiris affirme, au début de son récit, que son récit sera objectif et exempt d'expédients sophistiqués - ce qui était une pratique courante chez les sophistes qui voulaient impressionner leur public - la vérité est qu'il s'agit du récit le plus complexe et le plus élaboré de tout le roman. À l'instar des chemins qui, comme des

racines, se confondent et s'entremêlent à l'intérieur de la grotte, les histoires de Calasiris se superposent les unes aux autres, au point que le lecteur doit se demander plusieurs fois: "De qui parle-t-il maintenant ?" ou "Qui a dit cela?" ou encore "À quel moment de l'histoire en étions-nous vraiment?".

Cnémon se rend bien compte des frasques du sage, se plaignant qu'il glisse subtilement d'une histoire à l'autre sans parler de ce qui importe vraiment:

Cnémon l'interrompt: "J'en ai assez de tes bouviers, des satrapes et même des rois. Tu allais sans que je m'en doute me promener jusqu'au bout de discours en discours. C'est un épisode, comme on dit, que n'a rien à voir avec Dionysos. Reviens donc à ton propos. Tu m'as rappelé Protée de Pharos, un Protée qui ne se transforme pas en quelque figure mensongère et fluide, mais n'en cherche pas moins à me dérouter" (2,24,4).

Calasiris se défend rapidement mais, malgré cela, on a l'impression qu'il y a trop de détails inutiles et de rebondissements qui semblent plus destinés à brouiller les pistes et à déstabiliser l'auditeur.

"Tu sauras tout, dit le vieillard. Mais je te raconterai d'abord en peu de mots, mon histoire non pour sophistiquer, comme tu le crois, ma narration, mais pour l'ordonner et te préparer à entendre la suite" (2,24,5).

Ainsi, d'histoire en histoire, Calasiris remplit trois livres du roman d'un récit qui, comme l'ekphrasis de la grotte, est un labyrinthe plein de subtilités qui cache un précieux trésor, accessible seulement à ceux qui ont l'expérience du trajet. L'histoire est pleine de digressions et d'arguments sur les sujets les plus divers, en dehors du thème principal, qui est le couple amoureux. Le vieil homme commente sa propre vie, les croyances populaires telles que le mauvais œil, explique la différence entre science bénigne et maligne et parle même du lieu de naissance d'Homère.

Comme mentionné précédemment, la narration est interrompue lorsque Cnémon entend des bruits dans la maison. C'est précisément dans cet intervalle que se produit un fait curieux, qui renvoie une fois de plus à l'image du labyrinthe.

La maison de Nausiclès

Pendant la première session du récit de Calasiris, l'hôte était absent. Cnémon se rend compte de son arrivée grâce aux bruits de voix à l'intérieur de la maison (5,1,4). A ce moment, Nausiclès se présente et annonce une bonne nouvelle : il a réussi à sauver Thisbé, une jeune femme grecque dont il était amoureux. Face à la nouvelle, Cnémon est en état de choc. Cnémon garde le silence à ce sujet, car il ne peut croire que la Thisbé trouvé par Nausiclès serait le même que celui qu'il avait vu mort quelques instants auparavant à l'intérieur de la grotte.

Alors que tout le monde s'endort, il est tourmenté par ses propres pensées. Pour sortir de son état d'aporie, il décide de découvrir la vérité. Il entreprend un pèlerinage dans la maison au milieu de la nuit pour découvrir comment Thisbé, dont il a lui-même vu le cadavre, réapparaît vivant dans la maison même où il réside. La description de ce moment amène le lecteur, une fois de plus, à l'image d'un labyrinthe:

Cnémon sortit de la chambre et commença une exploration, naturellement fort pénible et aventureuse à travers une maison inconnue dans la nuit et les ténèbres. Cependant il endurait tout, tant il avait hâte de se délivrer de la terreur que lui inspirait Thisbé et de l'idée qu'elle pouvait être vivante. Après avoir parcouru plusieurs fois la maison, retournant dans les mêmes lieux et croyant toujours qu'il en découvrirait de nouveaux, il finit par entendre une voix de femme qui, invisible, se lamentait [...] Guidé par le lamentation, il se dirigea vers la chambre d'où sortait la voix et approchant son oreille à l'endroit où les deux battants se joignaient, il écoutait (5,2,5-6).

Après avoir entendu les gémissements de la mystérieuse femme, il conclut qu'il s'agit en fait de Thisbé. Encore plus terrifié qu'avant, il tente de retrouver le chemin de son lit:

Il s'éloigna en trébuchant; tantôt il heurtait les pieds contre un obstacle, tantôt il allait soudain donner contre un mur; ici c'était le dessus d'une porte ou quelque objet pendu au plafond sur quoi il se cognait la tête. Enfin, après bien des détours, il arrive dans la chambre où ils logeaient, et se laisse tomber comme une masse sur son lit (5,3,2).

Toute l'aventure de Cnémon reproduit de façon mimétique la scène d'un labyrinthe. Il est confronté à un mystère qui l'oblige à partir à la recherche de la vérité et, après avoir parcouru de nombreux chemins tortueux, il trouve la sortie.

Où mènent les labyrinthes

Une fois les labyrinthes de la première moitié de l'ouvrage identifiés, il est inévitable de se poser deux questions : Qu'ont-ils en commun? Et, quelle est l'intention d'Héliodore avec cette technique?

Si nous examinons de près chacune des fois où il y a une allusion à la figure du labyrinthe dans les *Éthiopiennes*, nous remarquons que dans tous les cas, l'héroïne du roman en est le centre. Chariclée, le plus grand et le plus précieux de tous les bijoux que reçoit Chariclès, pour reprendre les termes d'Héliodore (2,30,5-6), est le trésor caché dans chacun de ces labyrinthes:

- Elle est emmenée au centre du marécage des pâtres, ce qui correspond à la première ekphrasis analysée;
- Elle est emmenée au centre de la grotte, ce qui correspond à la deuxième ekphrasis;
- pendant la première partie du récit de Calasiris, elle est le centre de l'attention, la fille d'une beauté inhabituelle. De plus, lorsque le récit est interrompu, elle est au centre de

l'agitation à Delphes, dans l'affaire de l'enlèvement présumé;

- pendant l'intervalle entre la première et la deuxième partie de la narration de Calasiris, dans laquelle Cnémon se balade dans la maison de Nausiclès, qui est caché et bien gardé dans la chambre est Chariclée, et non Thisbé;
- Enfin, dans la deuxième partie du récit de Calasiris, on découvre que la véritable raison de la guerre à l'embouchure du Nil était la dispute pour la main de Chariclée. De plus, selon l'interprétation des brigands dans la scène d'ouverture, "le plus grand nombre avaient été victimes de la flèche et de l'arc" (1,1,5). La responsable de ces tirs n'était autre que Chariclée elle-même, qui s'était cachée à l'intérieur du vaisseau et, invisiblement, avait activement participé à la bataille, décimant un grand nombre de combattants. En atteignant la dernière partie de l'analepse qui consiste en le récit de Calasiris, le passé et le présent se rencontrent à nouveau et le sens de la scène d'ouverture du roman est enfin révélé, Chariclée est à nouveau la figure centrale, qui laisse les brigands égyptiens stupéfaits.

En plus d'être l'élément commun à tous les labyrinthes, Chariclée est aussi la clé de ces jeux herméneutiques. Comme la lumière qui se faufile au fond de la grotte, elle est la lumière qui apporte la clarté dans le labyrinthe herméneutique. A plusieurs reprises, elle est associée à la brillance et à la lumière. Elle est d'une beauté resplendissante, ses yeux brillent comme le soleil, et ses vêtements rayonnent également de lumière et de couleur.

L'idée que le processus de compréhension nécessite une illumination mentale apparaît subtilement à la fin du roman. Dans les dernières lignes, le narrateur laisse échapper un détail, qui est tout sauf insignifiant (Sandy, 1982, p. 167) : que Sisimithrès, le grand prêtre des Gymnosophistes, n'a pas parlé pendant tout le processus de

révélation de l'identité de Chariclée parce qu'il préférait que la vérité éclate d'elle-même:

Sisimithrès s'était contenu jusque-là, bien qu'il sût depuis longtemps à quoi s'en tenir sur ce qui se disait et se faisait, car il préférait attendre que la lumière (τὸ φανερούμενον) se fit peu à peu et que la vérité s'imposât d'elle-même (10,37,3).

Ici, le processus de révélation de la vérité, et donc de compréhension de ce qui se passe, est associé au terme φανερώω, qui a un sens ambigu : littéralement, il signifie éclairer et rendre clair par la lumière, mais il peut aussi avoir le sens de clarifier ou de révéler. Dans le passage cité, les deux significations se chevauchent. La clarté mentale est un processus graduel d'illumination, comme un rayon de soleil qui gagne du terrain dans une pièce sombre. Dans les premiers livres, Chariclée est l'incarnation de cette lumière, qui ouvre la voie à la compréhension et à la vérité.

Le tout premier bloc de l'œuvre fonctionne comme un labyrinthe. En commençant à lire, le lecteur est totalement perdu. Il est conduit sur des chemins différents. Certains semblent être les mauvais. D'autres semblent ne mener nulle part. Cependant, lorsqu'il arrive à la fin du livre 5, il comprend le chemin. Ce n'est pas par hasard que Chariclée est au centre de tous les labyrinthes.

Observations finales

Après avoir vérifié l'image du labyrinthe dans les premiers livres du roman, il nous semble que la répétition n'est pas seulement une ressource esthétique destinée à démontrer la capacité technique ou artistique de l'écrivain. Il y a une intention clairement herméneutique derrière ces images. Le personnage de Cnémon, par exemple, vit un processus de recherche de la vérité en passant par la maison de Nausiclès. Pour ce faire, il doit explorer des chemins inconnus et tortueux qui peuvent être trompeurs. Il est clair que, dans ce cas, l'incapacité à découvrir la vérité était due à l'incapacité de Cnémon à utiliser les connaissances qu'il possédait déjà, comme le ton de la voix

de Thisbé et de Chariclée. Il commet une erreur en se laissant emporter par la chaleur de l'émotion. La même chose se produit avec Thyamis, dans la scène de la caverne.

De tels exemples montrent que les labyrinthes parcourus par les personnages des premiers livres sont destinés à avertir le lecteur de certaines réalités du processus herméneutique qu'il s'apprête à vivre. Tout d'abord, tout ce qui, à première vue, semble être vrai ne l'est pas en réalité; il peut s'agir d'une voie trompeuse. Deuxièmement, il y a un itinéraire correct à suivre. Pour le trouver, il faut être très attentif aux indices laissés par l'auteur.

Il est important de noter que la figure du labyrinthe est une caractéristique de la première partie du roman, qui est précisément la moitié qui se déroule *in medias res*, qui est elle-même un labyrinthe vers le début de l'histoire. Les chemins tortueux et superposés prennent fin dès que le lecteur commence le livre 6. Le récit devient linéaire et les labyrinthes n'apparaissent plus. Un tel changement dans le processus narratif est, une fois de plus, un message au lecteur que la manière dont l'interprétation lui sera demandée se fera à un autre niveau.

L'analyse de l'image du labyrinthe met en évidence la finesse d'Héliodore dans la construction de son œuvre littéraire et le fait que, de toute façon, le lecteur n'a pas le choix : l'interprétation est une condition préalable. En ce sens, l'œuvre n'est pas seulement un divertissement, c'est un jeu sous forme de livre:

The author takes pleasure in tormenting the reader and stimulating his curiosity, presenting him with a fragmented reality like a broken mirror. The reader then is faced with the task of rebuilding the narrative puzzle piece by piece. The literary work becomes, at the same time, an enjoyable pastime and an intellectual activity (Futre Pinheiro, 1994, p. 82).

Ainsi, lire *Les Éthiopiennes*, c'est entrer dans un jeu. La comparaison avec le *puzzle* est pertinente, mais il semble qu'Héliodore ait préféré le labyrinthe.

Bibliographie

BARTSCH, S. (1989). *Decoding the Ancient Novel: the reader and the role of description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton: University Press.

EDSALL, M. (2002). Religious Narratives and Religious Themes in the Novels of Achilles Tatius and Heliodorus. In: PASCHALIS, M.; FRANGOUDILIS, S. (eds.), *Space in the Ancient Novel*, Groningen: Barkhuis Publishing & Groningen University Library, p. 114-133.

FUSILLO, M. (2009). Self-Reflexivity in ancient novel, *Revue internationale de philosophie* 2009/2, n. 248, p. 165-176.

FUTRE PINHEIRO, M. P. (1987). *Estruturas Técnico-Narrativas nas Etiópicas de Heliodoro*, Tese (Doutoramento em Literatura Grega), Universidade de Lisboa. 580 p.

FUTRE PINHEIRO, M. P. (1991). Fonctions du surnaturel dans les *Étiopiques* d'Héliodore, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 4, p. 359-381.

FUTRE PINHEIRO, M. P. (1994). Calasiris' Story and its Narrative Significance in Heliodorus' *Aethiopica*, Groningen Colloquia on the Novel, v. IV, p. 69-83.

FUTRE PINHEIRO, M. P. (2001). The language of silence in the ancient greek novel, in: S. Jäkel; A. Timonen (eds.), *The language of silence*. Turku : Yurun Yliopisto, v.1, p. 127-140.

FUTRE PINHEIRO, M. P. (2013). *As Etiópicas de Heliodoro no contexto literário da segunda sofística*. In: WEINHARDT, M. et alii (orgs.) *Ética e estética nos estudos literários*. Curitiba: Editora UFPR, p. 523-549.

FUTRE PINHEIRO, M. P. (2018). Thoughts on *Diegema* (Narratio) in ancient rethoric and in modern critical theory. In: CHEW, K.; MORGAN, J. R.; TRZASKOMA, S. (eds.), *Literary Currents and Romantic Forms Essays in memory of Bryan Reardon*, *AncNarr Suppl.* 26. Groningen: Barkhuis and Groningen University Library, p. 19-32.

GRAEBIN, G. S. (2022). *As Etiópicas de Heliodoro: uma proposta hermenêutica*. Tese (Doutoramento em Estudos Clássicos). Universidade de Lisboa. 363p.

KENNEDY, G.A. (2003) (trad.). *Progymnasmata: greek text books of prose composition and rethoric*. Atlanta: Society of Biblical Literature.

MAILLON, J. (trad.). (2011). HÉLIODORE. *Théagène et Chariclée*. Texte établi par R. M. Rattenbury, par 3 vol. Paris : Belles Lettres. (1960).

MORGAN, J. R. (2005). Le blanc e le noir: perspectives païennes et perspectives chrétiennes sur l'Éthiopie d'Héliodore. In: *Lieux, décors et paysages de l'ancien roman des origines à Byzance*. Actes de 2e colloque de Tours, 24-26 octobre 2002. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, p. 309-318. (Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen ancien. Série littéraire et philosophique, 34).

REARDON, B. P. (1991). *The form of Greek romance*. Princeton: University Press.

SANDY, G. (1982). Characterization and Philosophical Décor in Heliodoros' *Aethiopica*, *Transactions of the American Philological Association* 112, p. 141-167.

SCHÄUBLIN, C. (2006). The Contribution of Rhetorics to Christian Hermeneutics. In: KANNENGIESSER, C. (org.), *Handbook of Patristic Exegesis: the Bible in Ancient Christianity*, p. 149-163.

WEBB, R. (1999). *Ekphrasis* ancient and modern: the invention of a genre. *Word and image* 15, n. 1, p. 7-18.

WEBB, R. (2018). La Galerie de tableaux de Philostrate: vision, mémoire et espace. In: BERTHOZ, A; SCHEID, J (org.). *Les arts de la mémoire et les images mentales*. Paris, Collège de France. p. 31-43.

WHITMARSH, T. (2001). *Greek literature and the Roman Empire – the politics of imitation*. Oxford: University Press.

WHITMARSH, T. (2005). *The Second Sophistic*. Cambridge: University Press.

WINKLER, J. J. (1999). The mendacity of Kalasiris and the narrative strategy of Heliodoros' *Aithiopika*. In: SWAIN, S. (ed.) *Oxford readings in the Greek novel*, Oxford: University Press, p. 286-350.

Soumis le 29/12/2022 et approuvé pour publication le 26/01/2023



Ceci est un article en libre accès distribué selon les termes de la licence Creative Commons Attribution, qui permet son utilisation, distribution et reproduction sans restriction sur tout support, à condition que le travail original soit correctement cité.

Êtes-vous prêt à soumettre un article à la Revue *Archai*? Veuillez suivre les directives de soumission d'*Archai* sur <http://www.scielo.br/archai>.
