

M^{re} LORETO NÚÑEZ

Fantaisie d'une voix narrative: Héliodore

Introduction

Les *Éthiopiennes* (*Théagène et Chariclée*) d'Héliodore, qu'on situe entre le III^{ème} et le IV^{ème} s. apr. J.-C., sont un roman grec d'amour qui suit le schéma traditionnel: on y retrouve les nombreuses aventures d'un jeune couple jusqu'à son mariage. Par rapport aux autres romans, cette œuvre a pour particularité de commencer *in medias res*; la partie initiale manquante est suppléée, en partie, par le long récit d'un ami du couple: le prêtre égyptien Calasiris raconte au jeune Athénien Cnémon les aventures de Théagène et Chariclée dont il a été témoin (II 24-V 33).

La critique¹ a analysé ce long récit pour y retrouver des informations sur les techniques narratives du narrateur premier. Je me propose, pour ma part, de l'aborder dans une optique bien particulière: je recourrai à ce long récit métadiégétique pour y recueillir des informations sur la façon dont un narrateur (Calasiris) construit pour un auditeur (Cnémon) un monde absent et distant (temporellement et spatialement), i.e. comment il crée, par son discours, une *phantasia* des événements qu'il raconte. La conversation entre Calasiris et Cnémon offre également l'avantage de présenter quelle réception la *phantasia* évoquée par le narrateur rencontre chez l'auditeur.

Dans un premier temps, je me pencherai sur l'importance du discours en lui-même. En effet, les mots ne doivent pas être considérés seulement comme des substituts de réalités autres. Ils ont aussi une importance en eux-mêmes, en particulier par leurs qualités sonores. Le discours marque sa force et en même temps indique qu'il est en train d'être prononcé par quelqu'un qui fait sentir sa présence.

Dans un deuxième temps, j'analyserai cette présence du narrateur. Comment accentue-t-il son acte narratif? Comment crée-t-il, tout en racontant, une impression de lui-même? Car je conçois l'expression de «fantaisie d'une voix narrative» dans un double sens: d'un côté, la *phantasia* du monde représenté par le discours, de l'autre, celle du discours lui-même et du narrateur. Il y a donc l'imaginaire que la voix narrative crée du monde narré, et celui qu'elle construit de son discours et d'elle-même. Car le narrateur ne se limite pas à raconter des histoires. Par son récit, il se qualifie aussi lui-même; il construit un *éthos*. Comme le rap-

¹ E.g. Winkler 1982; Morgan 1989; Fusillo 1991; Morgan 1992; Morgan 1994; Morgan 1996; Morgan 2004.

pelle Calame, cette posture fait partie du discours: «d'ordre intra-discursif, l'éthos énonciatif correspond au profil que se donne peu à peu le locuteur dans son propre discours»². L'éthos est la *phantasia* que le narrateur fait naître de lui-même à travers son récit.

1. Fantaisie d'une voix: le discours

Comme je l'ai indiqué, les *Éthiopiennes* commencent *in medias res*, au moment où Théagène et Chariclée sont faits prisonniers par une bande de brigands. Un autre prisonnier, l'Athénien Cnémon, s'échappe du camp où ils sont retenus avec les deux jeunes gens. Séparé du couple, il rencontre Calasiris, un vieillard qui s'avère être un ancien ami des deux héros. Ce dernier raconte à Cnémon, et au lecteur, le début des aventures de Théagène et Chariclée.

Calasiris décrit en particulier le festival célébré à Delphes pendant lequel les deux jeunes gens sont tombés éperdument amoureux l'un de l'autre. Ce festival comporte une procession que Calasiris ne veut évoquer que rapidement: «Lorsque la procession et le sacrifice expiatoire furent achevés...» (Ἐπεὶ δὲ ἡ πομπὴ καὶ ὁ σύμπας ἐναγισμὸς ἐτελέσθη)³. Mais Cnémon l'empêche de passer aussi vite sur le sujet. Il veut en entendre d'avantage⁴:

- Καὶ μὴν οὐκ ἐτελέσθη πάτερ - ὑπολαβὼν ὁ Κνήμων· - ἐμὲ γοῦν οὐπω θεατὴν ὁ σὸς ἐπέστησε λόγος ἀλλ'εἰς πάσαν ὑπερβολὴν ἠττημένον τῆς ἀκροάσεως καὶ αὐτοπτῆσαι σπεύδοντα τὴν πανήγυριν ὥσπερ κατόπιν ἑορτῆς ἦκοντα, τὸ τοῦ λόγου, παρατρέχεις ὁμοῦ τε ἀνοίξας καὶ λύσας τὸ θέατρον.

Comment, mon père - interrompt Cnémon - ils ne sont pas du tout achevés. Tu ne me les as pas encore montrés. J'ai une envie incroyable d'en entendre le récit; je brûle d'assister à cette solennité. Et voilà que j'arrive après la fête, comme on dit. Tu m'abandonnes et le rideau à peine levé tu le laisses aussitôt retomber.

L'expression que Cnémon utilise dans cette requête est intéressante: ἐμὲ γοῦν οὐπω θεατὴν ὁ σὸς ἐπέστησε λόγος. Si Cnémon se qualifie lui-même de θεατὴν, ou plutôt de θεατὴν potentiel, cela implique qu'il désigne indirectement les événements décrits dans le discours et auxquels il veut assister en personne comme étant un spectacle. D'ailleurs je note avec Dubel que le caractère spectaculaire concerne aussi bien le récit que l'histoire: «ce spectacle, c'est autant le récit du prêtre que la procession elle-même»⁵.

Le sujet grammatical de toute la phrase reste ce λόγος, et non pas Calasiris, comme le fait penser la traduction de Maillon dans l'édition des Belles Lettres. Cette position du λόγος

² Calame 2004, 38, n. 38.

³ Hld. III 1,1; sauf avis contraire, je reproduis la traduction de Maillon dans l'édition des Belles Lettres.

⁴ Hld. III 1,1.

⁵ Dubel 1990, 102.

n'est pas sans importance; elle accentue au contraire le pouvoir évocateur du discours lui-même. La personne qui le profère devient presque secondaire, un simple 'producteur' de ce qui crée vraiment la *phantasia*: le discours.

Ce pouvoir ressort de l'impression que Cnémon avoue ressentir: il se dit ἡττημένον τῆς ἀκροάσεως καὶ αὐτοπτῆσαι σπεύδοντα. Par ces mots, Cnémon montre encore une fois la force évocatrice du discours, en insistant ici sur les deux aspects de la réception qui sont en jeu: l'écoute, car Cnémon est un auditeur, et l'*autopsie*, car il veut voir en personne les faits racontés. Le jeune Athénien, qui dans la situation présente ne fait qu'entendre le récit des événements, demande cependant aussi de pouvoir les voir. Il veut en fait devenir spectateur au sens plein du terme car la performance d'un spectacle touche aussi bien le sens de l'ouïe que celui de la vue. C'est pourquoi la métaphore du théâtre revient à la fin de son intervention: παρατρέχεις ὄμου τε ἀνοίξας καὶ λύσας τὸ θέατρον. Ce champ métaphorique est omniprésent dans les *Éthiopiennes*. Paulsen⁶ en a analysé la fréquence et l'importance. Il en arrive à la conclusion suivante: Héliodore «sucht die Grenzen zwischen narrativer und dramatischer Gattung, zwischen Roman und Tragödie aufzuheben»⁷. Peut-être Héliodore, ou vaut-il mieux dire, le narrateur premier, comme aussi le narrateur second, Calasiris, cherchent non seulement à faire un «Roman als Prosa-Drama»⁸, mais aussi à donner une forme, une matérialité à leur discours et à toucher le sens de la vue comme celui de l'ouïe: ce serait la *phantasia* d'un spectacle complet; comme celle que demande Cnémon de la part du prêtre égyptien.

Calasiris répond à l'interruption du jeune Cnémon de la sorte⁹:

- Ἐγὼ μὲν, ὦ Κνήμων - ἔφη ὁ Καλάσιρις - ἤκιστα σε τοῖς ἔξωθεν καὶ τοιοῦτοις βούλομαι διοχλεῖν, ἐπὶ τὰ καιριώτερα σε τῆς ἀφηγήσεως καὶ ὧν ἐπεζήτεις ἐξ ἀρχῆς συναλαύνων· ἐπεὶ δὲ ἐκ παρόδου θεωρὸς γενέσθαι βεβούλησαι, σὺ μὲν Ἄττικὸς ὦν κακὰ τούτων οὐ λέληθας ἐγὼ δὲ σοὶ τὴν πομπὴν ὀνομαστὴν ἐν ὀλίγαις γενομένην αὐτῆς τε ἔνεκεν καὶ τῶν ἐξ αὐτῆς ἀποβάντων ἐπιτεμῶν διαθήσομαι.

C'est que, mon cher Cnémon, je ne veux pas le moins du monde t'ennuyer par des descriptions inutiles même comme celles-ci. Je m'en tiens à l'essentiel du récit et aux renseignements que tu m'as réclamés au commencement. Mais puisque tu veux assister en passant à un spectacle, en quoi tu te montres bien athénien, je vais te décrire brièvement cette procession fameuse, comme bien peu le furent, par elle-même et par ses suites.

⁶ Paulsen 1992.

⁷ Paulsen 1992, 216.

⁸ Paulsen 1992, 216.

⁹ Hld. III 1,2.

La justification de Calasiris comporte une définition négative de la description qu'il a omise: il voulait éviter de donner des informations étrangères (ἔξωθεν) au sujet et ne voulait pas énerver (διοχλεῖν) son interlocuteur. Cependant, il accepte la requête de Cnémon en filant la métaphore théâtrale: θεωρὸς γενέσθαι βεβούλησαι. Le terme θεωρὸς ne désigne pas seulement le 'spectateur' (de théâtre, de jeux publics), mais aussi un 'député envoyé pour consulter un oracle, faire des offrandes ou être présent à des festivals'¹⁰. Par les mots qu'il utilise, Calasiris transforme son auditeur lentement en ce que ce dernier veut être: spectateur, mais aussi participant d'une procession religieuse. Calasiris attire Cnémon dans le monde qu'il déploie devant lui et lui fait participer par la *phantasia* aux événements racontés, comme s'il y était présent. Le prêtre égyptien commence alors le récit de la procession dont il annonce qu'il sera bref (ἐν ὀλίγαις). On verra qu'il cherchera encore une fois en vain à abrégé son récit.

Calasiris décrit d'abord l'«entrée sur scène» d'une «hécatombe de victimes conduites par des sacrificateurs»¹¹. Il passe ensuite à la description de deux chœurs de jeunes filles¹²:

Ταύτας τὰς ἀγέλας καὶ τοὺς ἄνδρας τοὺς βοηλάτας κόραι Θετταλαὶ διεδέχοντο καλλιζωνοὶ τινες καὶ βαθύζωνοι καὶ τὴν κόμην ἄνετοι· διήρηντο δὲ εἰς δύο χορούς, καὶ αἱ μὲν ἔφερον καλαθίσκους - ὁ πρῶτος χορὸς - ἀνθέων τε καὶ ὠραίων πλήρεις, αἱ δὲ κανᾶ πεμμάτων τε καὶ θυμιαμάτων καιηφοροῦσαι τὸν τόπον εὐωδία κατέπνεον.

Après les animaux et les bouviers, des vierges thessaliennes s'avançaient, ornées d'une belle et profonde ceinture, les cheveux épars. Elles formaient deux groupes séparés. Les premières portaient des paniers remplis de fleurs et de fruits, les autres des corbeilles pleines de gâteaux et de parfums dont l'air était embaumé.

Il me semble intéressant de noter l'accumulation d'*alphas* (α)¹³ et les hiatus¹⁴ dans ce passage. À propos de cette accumulation, on peut citer deux traités qui me paraissent d'une grande importance pour ce genre de procédés: le *De compositione uerborum* de Denys d'Halicarnasse et le *De elocutione* du Ps.-Démétrios. Dans son *De compositione uerborum*, Denys d'Halicarnasse décrit les caractéristiques des différentes lettres. Il établit aussi une hiérarchie des lettres et qualifie le long *alpha* comme la voyelle qui sonne le mieux (εὐφωνότατον) car elle a de la musicalité et de la sonorité¹⁵. De son côté, le Ps.-Démétrios fait

¹⁰ Cf. *LSJ*, s.v. θεωρὸς.

¹¹ Hld. III 1,3.

¹² Hld. III 2,1.

¹³ Ταύτας τὰς ἀγέλας καὶ... ἄνδρας... βοηλάτας κόραι Θετταλαί.

¹⁴ δὲ εἰς... καὶ αἱ ... καὶ ὠραίων ... εὐωδία.

¹⁵ DH *De comp. uerb.* 14.10.

dans son traité une sorte d'éloge du hiatus¹⁶. Il en décrit la beauté sonore, musicale et mélodieuse qui transforme le discours en chant. Par l'utilisation, dans son discours, de ces deux éléments, Calasiris montre l'importance qu'il prête à la musicalité de ses mots. En même temps, il adapte ses paroles à ce qu'il raconte.

Après cette description très détaillée, Calasiris tente d'abrégé en n'évoquant que le contenu de l'hymne chanté par les jeunes filles, mais Cnémon l'en empêche encore une fois¹⁷:

πάλιν γάρ με τῶν ἡδίστων ἀποστερεῖς, ὦ πάτερ, αὐτόν μοι τὸν ὕμνον οὐ διερχόμενος, ὥσπερ θεατὴν με μόνον τῶν κατὰ τὴν πομπὴν ἀλλ' οὐχὶ καὶ ἀκροατὴν καθίσας.

Vas-tu encore une fois, père, me priver d'un plaisir extrême et passer l'hymne sous silence? On dirait que tu veux me faire voir seulement la procession et non me la faire entendre.

Cnémon souligne le paradoxe de sa situation: d'auditeur, il est devenu spectateur (θεατὴν). L'*énargéia*, la force de visualisation, a donc fonctionné, mais Cnémon se retrouve maintenant restreint par Calasiris à être seulement spectateur et à ne jouir que du sens de la vue. Il réclame cependant aussi l'effet acoustique: il veut 'redevenir' auditeur (ἀκροατὴν).

Calasiris reprend le thème de l'audition quand il lui répond: Ἀκούοις ἄν – ἔφη ὁ Καλάσιρις – ἐπειδήπερ οὕτω σοι φίλον¹⁸. Il accentue à nouveau le plaisir (φίλον) éveillé chez son interlocuteur et introduit le chant des jeunes filles en ces termes: εἶχε γὰρ ὠδέ πῶς ἢ ᾠδή¹⁹. Il ne me semble pas anodin que cette introduction ait autant de syllabes longues²⁰. Dans sa hiérarchie des voyelles, Denys d'Halicarnasse situe les longues aux premières places: elles ont plus de musicalité et de sonorité²¹. Dans notre passage, elles montrent une adéquation au contexte et préparent l'auditeur à la noblesse de l'hymne.

Dans la phrase qui clôt l'évocation de l'hymne des jeunes filles, on retrouve la fréquence de longues²² et quelques hiatus²³:

¹⁶ Ps.-Demetr. *Eloc.* 68-74.

¹⁷ Hld. III 2,3.

¹⁸ Hld. III 2,3.

¹⁹ Hld. III 2,3.

²⁰ ἐπειδήπερ οὕτω σοι φίλον· εἶχε γὰρ ὠδέ πῶς ἢ ᾠδή.

²¹ DH *De comp. verb.* 14.9.

²² Ὁ μὲν οἶν ὕμνος, ὃ Κνήμων, τῆδ' ἐπη συνέκειτο... ἔχω διαμνημονεύειν.

²³ τι ἐμμελείας ... καὶ οὕτω.

Ὁ μὲν οὖν ὕμνος, ὃ Κινήμων, τῆδέ πη συνέκειτο καθ' ὅσον ἔχω διαμνημονεύειν. Τοσοῦτον δέ τι ἐμμελείας περιῆν τοῖς χοροῖς καὶ οὕτω συμβαίνων ὁ κρότος τοῦ βήματος πρὸς τὸ μέλος ἐρρυθμίζετο, ὡς τὸν ὀφθαλμὸν τῶν ὁρωμένων ὑπερφρονεῖν ὑπὸ τῆς ἀκοῆς ἀναπείθεσθαι καὶ συμπαρέπεσθαι μεταβαינוύσαις ἀεὶ ταῖς παρθένους τοὺς παρόντας, ὡσπερ ὑπὸ τῆς κατὰ τὴν ψδὴν ἡχοῦς ἐφέλκομένου.

Voilà à peu près leur hymne, Cnémon, autant que je puis m'en souvenir. Les chœurs étaient si harmonieux, les battements de pieds marquaient si exactement la mesure du chant, que l'œil oubliait de voir tant l'oreille était charmée et que les assistants accompagnaient les jeunes filles à mesure qu'elles défilaient, entraînés par ces sons harmonieux²⁴.

Calasiris utilise plusieurs mots pour désigner l'activité musicale en cours: ὕμνος, ἐμμελείας, χοροῖς, κρότος τοῦ βήματος, μέλος, ἐρρυθμίζετο. Cette prolifération de termes du vocabulaire de la musique accentue, à mon avis, la puissance auditive des événements. Les détails servent, comme le prônent les traités de rhétorique, à créer une image plus 'évidente' (au sens rhétorique du terme). On trouve par exemple chez le Ps.-Démétrios²⁵ la notion d'*akribologia*, par laquelle on crée de l'*evidentia* en décrivant le plus de détails possibles.

Le prêtre égyptien décrit l'effet sur les personnes présentes qui sont émerveillées par la musique, au point d'en oublier qu'elles sont aussi spectatrices: ὀφθαλμὸν τῶν ὁρωμένων ὑπερφρονεῖν ὑπὸ τῆς ἀκοῆς ἀναπείθεσθαι. On peut dire avec Van Mal-Maeder que «les échanges de parole entre Calasiris et Cnémon, ainsi que la mention de l'effet produit par la musique sur l'assistance mettent au premier plan l'aspect auditif de la procession et de sa représentation, qui, l'espace d'un instant, l'emporte sur l'aspect visuel»²⁶. Mais le spectacle auditif est 'vaincu' par le spectacle visuel qui suit²⁷:

ἔως κατόπιν ἐφήβων ἵππικὸν καὶ ὁ τούτων ἵππαρχος ἐκλάμψας ἀκοῆς κρείττονα πάσης τὴν τῶν καλῶν θέαν ἀπέδειξεν.

jusqu'au moment où à leur suite, apparurent, splendides, de jeunes cavaliers et surtout leur capitaine. On vit alors que le plus agréable concert le cède à un beau spectacle.

Calasiris décrit la réaction du public en ces termes: Ἐξέπληγτε μὲν δὴ καὶ πάντας τὰ ὁρώμενα («Tous étaient émerveillés devant ce spectacle»)²⁸. On retrouve ici le verbe

²⁴ Hld. III 3,1.

²⁵ Ps.-Demetr. *Eloc.* 209.

²⁶ Van Mal-Maeder 2001, 445.

²⁷ Hld. III 3,1.

²⁸ Hld. III 3,8.

correspondant à l'*ékplêxis* que les traités de rhétorique citent comme un des effets recherchés au moyen de la *phantasia* et de l'*énargéia* auprès du public²⁹. La vision (ὁρώμενα) l'a emporté ici sur l'audition.

Le terme *phantasia* évoque, comme c'était déjà le cas chez les Anciens³⁰, l'aspect visuel: le fait que l'orateur devait créer dans l'auditoire une image de ce qu'il décrivait. Zanker³¹ a analysé l'importance du côté visuel pour créer la *phantasia*. Cependant l'aspect auditif n'est pas moins important, car cette image est créée non seulement par le discours en tant que série de signifiés, mais aussi en tant que signifiant dont la force est accentuée, dans le cas présent, comme souvent dans l'Antiquité, par son oralité. Manieri a déjà abordé cet aspect essentiel de la communication antique³²:

In tutti i trattati di retorica, l'*enargeia* viene definita come il modo in cui l'oratore si serve della parola per fare appello non solo all'udito ma anche agli altri sensi degli ascoltatori, particolarmente a quello della vista: mediante l'*enargeia*, chi parla non deve soltanto dire ma anche «mostrare» quanto viene narrato, e chi ascolta non deve soltanto recepire con l'udito ma anche «vedere» gli avvenimenti come se si stessero svolgendo davanti ai propri occhi.

Elle ajoute que la *phantasia* est un «strumento essenziale di quella teoria della comunicazione che basa il rapporto autore-pubblico sull'ascolto e non sulla lettura, mirando alla realizzazione del potere psicagogico della parola»³³.

L'importance de l'ouïe est aussi soulignée dans les traités antiques. Les rhéteurs³⁴ insistent souvent sur l'aspect auditif de la communication, notamment dans la recherche de *phantasia*. Celle-ci est une image suscitée chez le lecteur, une image non seulement visuelle, mais également auditive qui essaye de reproduire des sons d'un monde absent et distant, et qui le fait en utilisant des mots possédant une sonorité et musicalité propres³⁵. Elle est plutôt une

²⁹ Cf. e.g. Ps.-Long, *de Subl.* 15.2.

³⁰ E.g. DH *Lys.* 7; I 14,17; Theon, *Prog.* 11; II 119,27 Sp. et *Prog.* 11; II 118,6 Sp.; Hermogenes, *Prog.* 10; II.16,32 Sp.; Nicolaos, *Prog.* 12; III 491,26 Sp.; *Rhet. Her.* IV 55,68; Cic. *part.* 6,20; Quint. *inst.* IX 2,40.

³¹ Zanker 1981.

³² Manieri 1998, 123.

³³ Manieri 1998, 56.

³⁴ DH *Lys.* 7; I 14,17 ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις ἄγουσα τὰ λεγόμενα; Theon, *Prog.* 11; II 119,27 ὁρᾶσθαι τὰ ἀπαγγελλόμενα; Hermogenes, *Prog.* 10; II 16,32 Sp. διὰ τῆς ἀκοῆς σχεδὸν τὴν ὄψιν; Nicolaos, *Prog.* 12; III 491,26 Sp. πειράτει θεατὰς τοὺς ἀκούοντας ἐργάζεσθαι; Ps.-Long, *de Subl.* 15.1 βλέπειν δοκῆς καὶ ὑπ'ὄψιν τιθῆς τοῖς ἀκούουσιν.

³⁵ La *phantasia* peut bien sûr aussi toucher d'autres sens, comme l'odorat. Calasiris le montre en III 2,1, quand il évoque des parfums et des odeurs. Mais ce procédé se limite au niveau de l'histoire racontée et ne touche pas celui des mots ou du discours eux-mêmes.

impression de présence créée par les mots non seulement en tant que représentations de référents, mais aussi en tant qu'objets concrets avec leur sonorité et leur rythme. L'image devient presque secondaire et ce qui prime, c'est l'effet de participation, un sentiment accentué par les termes eux-mêmes.

La réaction de Cnémon révèle qu'il a succombé à la force du discours de Calasiris. Il croit voir Théagène et Chariclée et s'exclame³⁶:

Οἷτοι ἐκείνοι Χαρίκλεια καὶ Θεαγένης (...) ὦ πάτερ, θεωρεῖν αὐτοὺς καὶ ἀπόντας ᾤθην, οὕτως ἐναργῶς τε καὶ οὖς οἶδα ἰδῶν ἢ παρὰ σοῦ διήγησις ὑπέδειξε.

Ce sont bien là Chariclée et Théagène (...). J'ai cru les voir, mon père, bien qu'ils ne soient pas ici, tellement ton récit a su me les montrer clairement et tels que je les ai réellement vus.

Cnémon décrit ici l'effet qu'a eu sur lui le discours de Calasiris. Il a cru voir ceux qui en fait étaient absents (ἀπόντας). Le récit (διήγησις) du vieux prêtre a été tellement convaincant qu'il a produit chez son auditeur une image précise, une *phantasia*, réalisée par la force évocatrice des mots, par leur présentation (ὑπέδειξε) claire (ἐναργῶς).

On voit donc l'insistance sur le sentiment éveillé chez l'auditeur, la *phantasia*. Cette impression est suscitée par le discours, par les mots, donc aussi par la présence du narrateur qui les énonce. Calasiris ne se limite cependant pas à donner une *phantasia* des événements racontés, mais va encore plus loin. En effet, tout en racontant, il crée aussi une *phantasia* de lui-même, un *ethos* bien particulier que j'aimerais aborder dans ma deuxième partie.

2. Fantaisie d'un narrateur: *ethos*

L'éthos rhétorique est précisément une mise en scène de la personne de l'orateur, tant au niveau de ce qu'il représente en tant qu'individu (l'éthos préalable) que de ce qu'il laisse apparaître dans le discours lui-même (l'éthos discursif)³⁷.

La première fois que Calasiris apparaît (*ethos* préalable), c'est quand Cnémon le découvre au bord du Nil³⁸:

πρεσβύτης (...) ἡ κόμη πρὸς τὸ ἱερώτερον καθείτο καὶ ἀκριβῶς ἦν λευκή, τὸ γένειον λάσιον καὶ σεμνότερον βαθυνόμενον, στολή καὶ ἐσθῆς ἢ ἄλλη πρὸς τὸ ἑλληνικώτερον βλέπουσα.

³⁶ Hld. III 4,7.

³⁷ Danblon 2005, 154.

³⁸ Hld. II 21,2.

Un vieillard (...), sa chevelure était longue comme celle des prêtres, et toute blanche; son menton nourrissait une barbe vénérable et touffue; sa robe et le reste de son habillement rappelaient plutôt la mode grecque.

Dès le début de son récit, Calasiris correspond à cette image de prêtre et de vieux sage. Comme l'indique Morgan, au sujet du passage où le vieillard se présente au jeune Athénien comme un prêtre égyptien³⁹: «Calasiris narrates as Egyptian wise man. This *persona* is established right at the start of his narrative»⁴⁰. Mais Calasiris ne se limitera pas à cette *persona* (terme qui renvoie au masque), il prendra aussi d'autres postures à travers son récit, des poses qu'il convient de regarder de plus près. Commençons cependant par un *étos* proche de celui de 'prêtre égyptien', des passages où Calasiris aborde des sujets de religion.

Le prêtre égyptien raconte à Cnémon une vision qu'il a eue: Apollon et Artémis lui seraient apparus dans la nuit pour lui dire de partir de Delphes avec Théagène et Chariclée⁴¹. Le jeune Athénien lui demande comment il peut savoir qu'il s'agissait bien là d'une vision et non d'un rêve. Calasiris lui répond en citant un vers d'Homère. Cnémon avoue connaître le passage, ajoutant qu'il ignore les «secrets théologiques qui s'y cachent» (τὴν δὲ ἐγκατεσπαρμένην αὐτοῖς θεολογίαν)⁴². Le mot θεολογία introduit l'explication du vieux prêtre, une explication qui est effectivement 'théologique'⁴³:

- θεοὶ καὶ δαίμονες - εἶπεν - ὦ Κνήμων, ἐπιφοιτῶντές τε ἡμᾶς καὶ ἀποφοιτῶντες εἰς ἄλλο μὲν ζῶον ἐπ' ἐλάχιστον εἰς ἀνθρώπους δὲ ἐπὶ πλείστον ἑαυτοῖς εἰδοποιούσι, τῷ ὁμοίῳ πλέον ἡμᾶς εἰς τὴν φαντασίαν ὑπαγόμενοι. τοὺς μὲν δὴ βεβήλους κἂν διαλάθοιεν τὴν δὲ σοφοῦ γνώσιν οὐκ ἂν διαφύγοιεν, ἀλλὰ τοῖς τε ὀφθαλμοῖς ἂν γνωσθεῖεν ἀτενὲς διόλου βλέποντες καὶ τὸ βλέφαρον οὔποτε ἐπιμόντες καὶ τῷ βαδίσματι πλέον, οὐ κατὰ διάστασιν τοῖν ποδοῖν οὔδὲ μετὰ θεσιν ἀνυομένῳ ἀλλὰ κατὰ τινα ῥύμην ἀέριον καὶ ὄρμην ἀπαραπόδιστον τεμνόντων μᾶλλον τὸ περιέχον ἢ διαπορευομένων.

Quand les dieux et les demi-dieux, Cnémon, viennent vers nous et nous quittent, il est bien rare qu'ils prennent l'apparence d'un animal. Ordinairement ils revêtent la forme humaine pour que leur ressemblance avec nous permette à notre imagination de les reconnaître plus aisément. Les profanes ne s'en rendent pas compte, mais un sage ne s'y trompe pas; ils les reconnaît à leurs yeux dont le regard est toujours fixe et les paupières immobiles et plus encore à leur démarche. En effet, leurs pieds joints n'avancent pas l'un après l'autre. Ils glissent et volent d'un mouvement que rien n'arrête, et fendent l'air au lieu de cheminer sur le sol.

³⁹ Hld. II 24,6.

⁴⁰ Morgan 2004, 538.

⁴¹ Hld. III 11.

⁴² Hld. III 12,3.

⁴³ Hld. III 13,1-2.

Ce passage est intéressant à plusieurs égards. Nous avons ici l'utilisation explicite du mot *φαντασία*. Elle est présentée comme une force de reconnaissance, mais cette faculté est liée à une connaissance préalable, fondée sur la ressemblance. En effet, les dieux prennent des formes humaines, familières, pour que les hommes puissent plus facilement les reconnaître.

Cette reconnaissance des dieux exige cependant aussi une sorte de sagesse, qui n'est pas donnée aux «profanes» (βεβήλους). Calasiris se qualifie lui-même comme étant un σοφός: il a réussi à reconnaître que les deux figures qui lui sont apparues étaient effectivement des divinités. En tant que prêtre, il est 'initié' à la théologie.

Mais le savoir de Calasiris ne se limite pas à cette science. Dans la suite du passage, il présente une autre *phantasia* de lui-même, un *ethos* d'«historien de l'art»⁴⁴:

Διὸ δὴ καὶ τὰ ἀγάλματα τῶν θεῶν Αἰγύπτιοι τῷ πόδε ζευγνύοντες καὶ ὡσπερ ἐνοῦντες ἰστᾶσιν.

Voilà pourquoi les statues des dieux, chez les Égyptiens, ont toujours les pieds joints, et pour ainsi dire n'en faisant qu'un».

Calasiris montre à plusieurs reprises que son savoir théologique est très vaste et qu'il touche aussi d'autres sciences, comme la magie. En effet, il explique par exemple à Cnémon que la sagesse égyptienne n'est pas une science unique, mais qu'il en existe deux formes. La première serait mauvaise et vulgaire (δημώδης)⁴⁵, la deuxième serait bonne⁴⁶:

Ἡ δὲ ἑτέρα, τέκνον, ἡ ἀληθῶς σοφία, ἧς αὕτη παρωνύμως ἐνοθεύθη, ἦν ἱερεῖς καὶ προφητικὸν γένος ἐκ νέων ἀσκοῦμεν, ἄνω πρὸς τὰ οὐράνια βλέπει, θεῶν συνόμιλος καὶ φύσεως κρειττόνων μέτοχος, ἄστρον κίνησιν ἐρευνῶσα καὶ μελλόντων πρόγνωσιν κερδαίνουσα, τῶν μὲν γηίνων τούτων κακῶν ἀποστατοῦσα πάντα δὲ πρὸς τὸ καλὸν καὶ ὅτι ἀνθρώποις ὠφέλιμον ἐπιτηδεύουσα.

L'autre science, mon enfant, la vraie sagesse, dont la première a usurpé le nom et n'est qu'une bâtarde, celle que nous cultivons, nous prêtres et prophètes, regarde en haut vers le ciel; compagne des dieux, elle participe de leur puissance surnaturelle, étudie le mouvement des astres et par là acquiert la prescience de l'avenir. Bien loin de s'attacher à tout le mal qui règne sur terre, elle ne recherche jamais que la vertu et l'intérêt des hommes.

Cette description de la deuxième science égyptienne ne se limite pas à en brosser une image positive. Elle permet aussi à Calasiris de donner une *phantasia* avantageuse de lui-

⁴⁴ Hld. III 13,3.

⁴⁵ Hld. III 16,3.

⁴⁶ Hld. III 16,4.

même: il se compte parmi les «prêtres et les prophètes» qui pratiquent la «vraie sagesse» recherchant le bonheur des hommes. Cette science est très vaste et englobe aussi l'astrologie et la divination.

En donnant ces explications, Calasiris s'est aussi montré une sorte d'«ethnographe», lui qui a décrit les pratiques et les mœurs d'un peuple, qui en l'occurrence est le sien: le peuple égyptien.

La posture d'«ethnographe», qui explique des cultures étrangères, n'est pas loin de celle du «géographe», qui décrit les contrées lointaines. Calasiris montre aussi cette facette de lui-même, en particulier à deux reprises. Décrivant à Cnémon comment il a été accueilli par les prêtres et les philosophes delphiens, il lui rapporte ce qu'il leur a raconté sur le Nil. Il leur a expliqué pourquoi c'est le seul fleuve qui déborde en été. Ce qui est intéressant, c'est que Calasiris ne se limite pas à donner la description des causes de ce phénomène, mais qu'il insiste sur ses connaissances, un savoir exclusif acquis dans sa fonction de prêtre⁴⁷:

Ἐμοῦ δὲ ἄπερ ἐγίνωσκον εἰπόντος καὶ ὅσα περὶ τοῦ ποταμοῦ τούτου βίβλοισι ἱεραῖσι ἀναγεγραμμένα μόνοις τοῖς προφητικαῖς καὶ γινώσκειν καὶ ἀναγινώσκειν ἔξεστι.

Je dis ce que je savais et je donnai tous les renseignements contenus dans les livres sacrés, que les prêtres seuls ont le droit de connaître et de lire».

Pourtant, Calasiris présente, comme le note Grimal⁴⁸, un «exposé de géographie antique». Il dévoile ses connaissances et prend sur lui en quelque sorte la fonction d'un «géographe vulgarisateur». Il explique pourquoi le Nil n'exhale jamais de vapeur⁴⁹, tout comme le fait Hérodote⁵⁰ et s'oppose à d'autres avis sur le mystère des sources du Nil⁵¹. Il touche même des éléments de climatologie faisant allusion à ce que le «climat» est une division astronomique, comme le disent les géographes grecs⁵².

L'*ethos* de «géographe» réapparaît quand Cnémon demande à Calasiris de lui expliquer pourquoi dans le détroit de Calydon la mer est toujours houleuse. Le prêtre égyptien ne se fait pas trop prier et explique, en bon «géographe» les raisons de ce phénomène⁵³. Comme

⁴⁷ Hld. II 28,2.

⁴⁸ Grimal 1958, 577, n. 4.

⁴⁹ Hld. II 28,5.

⁵⁰ Hdt. II 19,3.

⁵¹ Par exemple Anaxagore et Démocrite (cf. Plut. *Mor.* 897sq.).

⁵² Strab. II 5,34sqq.

⁵³ Hld. V 17,2-3.

l'indique Maillon, «Calasiris se plaît à fournir des renseignements géographiques à la prière de ses interlocuteurs»⁵⁴, construisant de la sorte différentes *phantasiai* de lui-même.

Mais Calasiris n'est pas seulement versé dans les sciences religieuses, ethnographiques ou géographiques. Il présente également un *éthos* qui le rapproche d'un 'historien de la littérature', voire du 'philologue'. En effet, en expliquant à Cnémon la façon dont les dieux se présentent aux hommes (le deuxième passage que j'ai cité dans cette section), il recourt à l'autorité d'Homère, qu'il affirme être un Égyptien. Devant l'étonnement du jeune homme, il raconte alors l'histoire du poète épique⁵⁵: Homère est né à Thèbes en Égypte; son père présumé était un prêtre, mais en réalité il était le fils d'Hermès; quand on découvrit son ascendance bâtarde, il fut exilé et passa la plus grande partie de sa vie en errant par le monde, chantant ses poèmes. En racontant cette histoire, Calasiris entre dans la polémique sur l'origine d'Homère. On le sait, de nombreuses villes se disputaient l'honneur d'être la patrie du poète. Beaucoup de légendes couraient à son sujet. Les historiens ou mythographes plus sérieux se contentaient de déclarer leur ignorance en ce qui concerne le grand poète épique⁵⁶. Mais Calasiris présente ici sa version des faits.

De même, le prêtre égyptien donne aussi une explication pour le nom d'Homère. Il proviendrait d'une particularité physique du poète: dès sa naissance, une de ses cuisses aurait été couverte de poils très longs⁵⁷. Son nom aurait donc été forgé à partir de cette marque, en référence à la cuisse (ὁ μηρός) où elle se trouvait. Si l'étymologie est fantaisiste, Calasiris ne se présente pas moins, en l'évoquant, comme un expert dans le domaine, pose que Cnémon accepte.

Calasiris joue encore au philologue quand il se lance dans une explication des vers homériques. Le passage est toujours en relation avec la description de l'apparition des dieux. Comme je l'ai indiqué, Calasiris recourt à l'autorité du poète pour appuyer son opinion que les dieux ne marchent pas, mais qu'ils glissent. Voici l'interprétation, voire l'exégèse, qu'il donne des vers évoquant Poséidon⁵⁸:

Ἴχνια γὰρ μετόπισθε ποδῶν ἠδὲ κνημῶν
ῥεῖ' ἔγνω ἀπίοντος,
οἶον βέοντος ἐν τῇ πορείᾳ· τοῦτο γὰρ ἐστι τὸ ῥεῖ' ἀπίοντος καὶ οὐχ ὡς τινες ἠπά-
τηνται, ῥαδίως ἔγνω ὑπολαμβάνοντες.

⁵⁴ Maillon 1938, 57, n. 3.

⁵⁵ Hld. III 14,2-4.

⁵⁶ Paus. X 24,3; Philostr. *Her.* XVIII 1-3.

⁵⁷ Hld. III 14,3.

⁵⁸ Hld. III 13,3.

'Je vis par derrière couler ses pieds et ses jambes quand il partit' voulant signifier que pour avancer il glissait. Car il faut comprendre: 'il s'en va en glissant' et non, selon une interprétation erronée: 'je reconnus aisément'.

Grimal note au sujet de ce passage: «l'interprétation "théologique" du sage est absurde. Mais elle est un bon exemple de l'exégèse religieuse appliquée à Homère»⁵⁹. Il n'empêche que Calasiris montre ici un *éthos* de philologue et d'exégète. Cette *phantasia* est en plus acceptée par Cnémon qui est satisfait de l'explication: «Tu m'as révélé un mystère, divin Calasiris» (Ταῦτά με, ὦ θειότατε, μεμύηκας)⁶⁰.

Ce sont là seulement quelques exemples de différents *éthé* que Calasiris présente de lui-même, créant ainsi, dans son discours, diverses *phantasiai*, des impressions variées de sa personne. Sans doute, peut-on voir là un reflet du narrateur premier, ou de l'auteur des *Éthiopiennes*, qui, à l'image de Calasiris, présente une personnalité aux multiples facettes. Comme l'indique Fusillo, c'est⁶¹:

un effet de «mise en abyme»: Calasiris reflète, indirectement, la figure du narrateur primaire, et, par là, celle de l'auteur, sur lequel nous ne possédons pas de témoignages dignes de foi.

En effet, le narrateur premier se montre également tellement polyvalent, comme le fait aussi Héliodore. Mais étudier ces différentes *phantasiai* que le narrateur premier, voire Héliodore, présente dans son œuvre, serait une entreprise bien trop ample pour cette étude qui touche désormais à sa fin.

Conclusion

Nous sommes partis d'une situation présentant un narrateur, Calasiris, racontant à un auditeur, Cnémon, des faits temporellement et spatialement éloignés. Nous avons vu que le dialogue entre ces deux personnages pouvait être utilisé comme exemple de la manière dont un narrateur construit la *phantasia* d'un monde narré pour son auditeur: Calasiris nous a montré en quelque sorte la pratique et la théorie d'une telle construction. De plus, la conversation entre ces deux personnages fournit des indications sur la réaction de l'auditeur Cnémon.

Nous avons pu constater l'importance du discours en lui-même. Nous avons remarqué le recours à des descriptions détaillées et l'intérêt accordé à la sonorité et à la mélodie des mots. Tout converge à prêter autant d'attention au discours qu'à son contenu.

⁵⁹ Grimal 1958, 597, n. 2.

⁶⁰ Hld. III 14,1.

⁶¹ Fusillo 1991, 162.

La *phantasia* est le plus souvent le produit des descriptions, dont regorge le roman: descriptions de festivals, de luttes ou de combattants, de lieux, d'animaux⁶², etc. Aygon a indiqué que l'*ekphrasis* est «déterminée par une qualité du discours, sa valeur visuelle; il s'agit de mettre sous les yeux ce qui est raconté»⁶³. Cependant il a aussi rappelé que le terme est «formé sur un radical du verbe *ekphrazô*»⁶⁴ qui est en relation avec l'activité de 'dire, expliquer, raconter'. C'est un lien qui ne me semble pas sans importance. Dans ce sens, je suis d'accord avec Aygon, quand il explique que le texte descriptif produit de l'*énargéia* par «l'équivalence entre les mots et les images. C'est un texte capable de produire au plus haut degré l'illusion mimétique»⁶⁵. Il me semble que ce 'mimétisme' ne se trouve cependant pas seulement dans le signifié (la chose, le référent), mais aussi dans le signifiant (le mot, le signe) lui-même, dans sa forme et sa qualité sonore. Ces mots incitent à se faire une image visuelle du signifié, mais en même temps ils invitent à l'*entendre* lui et son signifiant. La relation antique entre *phantasia* et les deux sens de la vue et de l'ouïe est bien différente qu'à notre époque, marquée (peut-être un peu trop) par tout ce qui est visuel. Au contraire, le rapport antique entre le visuel et l'auditif me semble plus complexe: la 'visibilité' n'a pas plus d'importance que l'audibilité'. Les deux aspects semblent plutôt être en interaction pour créer une *phantasia* double: du contenu et de la forme des mots.

L'importance du discours nous a conduits, dans un deuxième temps, à nous intéresser davantage à son instance productrice, au narrateur. Nous sommes donc passés à la *phantasia* que le narrateur Calasiris crée de lui-même par son discours, à son *éthos*. Calasiris se présente en effet de différentes manières: prêtre, historien de l'art, astrologue et devin, ethnographe, géographe et climatologue, historien de la littérature et philologue. Ce sont là toutes sortes de *phantasiai* qui sont évoquées dans et par les mots du narrateur. Ce narrateur second Calasiris est, dans sa polyvalence, un produit, mais aussi un reflet du narrateur premier et de l'auteur lui-même. Héliodore nous offre en effet différentes *phantasiai*: évocations de mondes distants temporellement et spatialement, force évocatrice également du discours qui produit ces impressions et importance de la *persona* qui les crée. Tout cet art de raconter et de produire des *phantasiai* si différentes a été ingénieusement réalisé par un auteur fier de lui qui clôt son œuvre dans la *sphragis*, la signature, suivante⁶⁶:

⁶² E.g. le festival final (X 41); la cavalerie des Perses (IX 15) ou les soldats du pays du cinnamome (IX 19,2-4); la ville de Méroé (X 5,1-2); une girafe (X 27,1-4); etc.

⁶³ Aygon 1994, 40.

⁶⁴ Aygon 1994, 39.

⁶⁵ Aygon 1994, 48.

⁶⁶ Hld. X 41,4.

Τοιόνδε πέρας ἔσχε τὸ σύνταγμα τῶν περὶ Θεαγένην καὶ Χαρίκλειαν Αἰθιοπικῶν·
ὁ συνέταξεν ἀνὴρ Φοῖνιξ Ἐμισσηνός, τῶν ἀφ' Ἡλίου γένος, Θεοδοσίου παῖς
Ἡλιόδωρος.

Ainsi finit l'histoire éthiopique de Théagène et Chariclée. L'auteur en est un Phénicien d'Émèse, de la race d'Hélios, Héliodore, fils de Théodose.

Comme Calasiris a rendu au narrateur premier la parole, en le laissant continuer l'histoire de Théagène et Chariclée, c'est maintenant ce narrateur qui célèbre son auteur et lui cède la place. Calame indique à propos de ce procédé du sceau poétique⁶⁷:

En mettant l'individu auquel correspond ce nom propre à la distance qu'implique l'usage de la troisième personne, en le distinguant ainsi de la figure du locuteur qui, en tant que *je*, assume la conduite du discours, le mouvement de la sphragis est assurément marqué par la référence extra-discursive.

Le narrateur donne un nom d'auteur à celui qui a tout mis en scène: l'histoire, le narrateur premier, comme aussi Calasiris et d'autres narrateurs seconds. Il laisse ainsi au lecteur la liberté de se construire une *phantasia* qui va en direction de l'extra-discursif et extratextuel, vers la 'réalité'. Dans cette réalité hors du texte, Ἡλιόδωρος devient un nom d'auteur qui apparaît, comme l'indique Calame au sujet des noms de poète de la Grèce classique, «en tant que synecdoque d'une œuvre», dans notre cas des *Éthiopiennes*. La désignation d'auteur peut fonctionner aussi comme une «métonymie» de certains genres littéraires, dans le cas présent du 'roman antique', le genre qui peut-être éveille le plus notre φαντασία.

⁶⁷ Calame 2004, 23.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Sources

- Héliodore, *Les Éthiopiennes (Théagène et Chariclée)*. Tome I (livres I-III). Texte établi par R.M.Rattenbury et T.W.Lumb et traduit par J.Maillon, Paris, Belles Lettres, 1935.
Héliodore, *Les Éthiopiennes (Théagène et Chariclée)*. Tome II (livres IV-VII). Texte établi par R.M.Rattenbury et T.W.Lumb et traduit par J.Maillon, Paris, Belles Lettres, 1938.
Héliodore, *Les Éthiopiennes (Théagène et Chariclée)*. Tome III (livres VIII-X). Texte établi par R.M.Rattenbury et T.W.Lumb et traduit par J.Maillon, Paris, Belles Lettres, 1943.

Littérature secondaire

Aygon 1994

- J.-P.Aygon, *L'écphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique*, «Pallas» XLI (1994), 39-56.

Bartsch 1989

- S.Bartsch, *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton 1989.

Calame 2004

- C.Calame, *Identités d'auteur à l'exemple de la Grèce classique: signatures, énonciations, citations*, in C.Calame - R.Chartier (eds.), *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Grenoble 2004, 11-39.

Calame 2000²

- C.Calame, *Le récit en Grèce ancienne*, Paris 2000².

Danblon 2005

- E.Danblon, *Discours magique, discours rhétorique*, in J.-M.Adam - U.Heidmann (eds.), *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Lausanne 2005, 145-160.

Dubel 1990

- S.Dubel, *La description d'objets d'art dans les Éthiopiennes*, «Pallas» XXXVI (1990), 101-115.

Genette 1969

- G.Genette, *Figures II*, Paris 1969.

Grimal 1958

- P.Grimal, *Romans grecs et latins*, Paris 1958.

Fowler 1991

- D.P.Fowler, *Narrate and Describe: the Problem of Ekphrasis*, «JRS» LXXXI (1991), 25-35.

- Fusillo 1991
 M.Fusillo, *Naissance du roman*, Paris 1991 (éd. orig. *Il romanzo greco. Polifonia ed Eros*, Venezia 1989).
- Manieri 1998
 A.Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pisa/Roma 1998.
- Morgan 1994
 J.R.Morgan, *The Aithiopika of Heliodoros*, in J.R.Morgan - R.Stoneman (eds.), *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*, London/New York 1994, 97-113.
- Morgan 1996
 J.R.Morgan, *Heliodoros*, in G.Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden/New York/Köln 1996, 417-456.
- Morgan 2004
 J.R.Morgan, *Heliodorus*, in J.F.De Jong - R.Nünlist - A.Bowie (eds.), *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden/Boston 2004, 523-543.
- Morgan 1992
 J.R.Morgan, *Reader and Audiences in the Aithiopika of Heliodoros*, «GCN» IV (1992), 85-103.
- Morgan 1989
 J.R.Morgan, *The Story of Knemon in Heliodoros' Aithiopika*, «JHS» CIX (1989), 99-113.
- Paulsen 1992
 T.Paulsen, *Inszenierung des Schicksals: Tragödie und Komödie im Roman des Heliodor*, Trier 1992.
- Van Mal-Maeder 2001
 D.Van Mal-Maeder, *Événements sonores dans le roman antique*, «Musica e Storia» IX (2001), 435-450.
- Winkler 1982
 J.J.Winkler, *The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros' Aithiopika*, «YCS» XXVII (1982), 93-158.
- Zanker 1981
 G.Zanker, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, «RhM» CXXIV (1981), 297-311.

